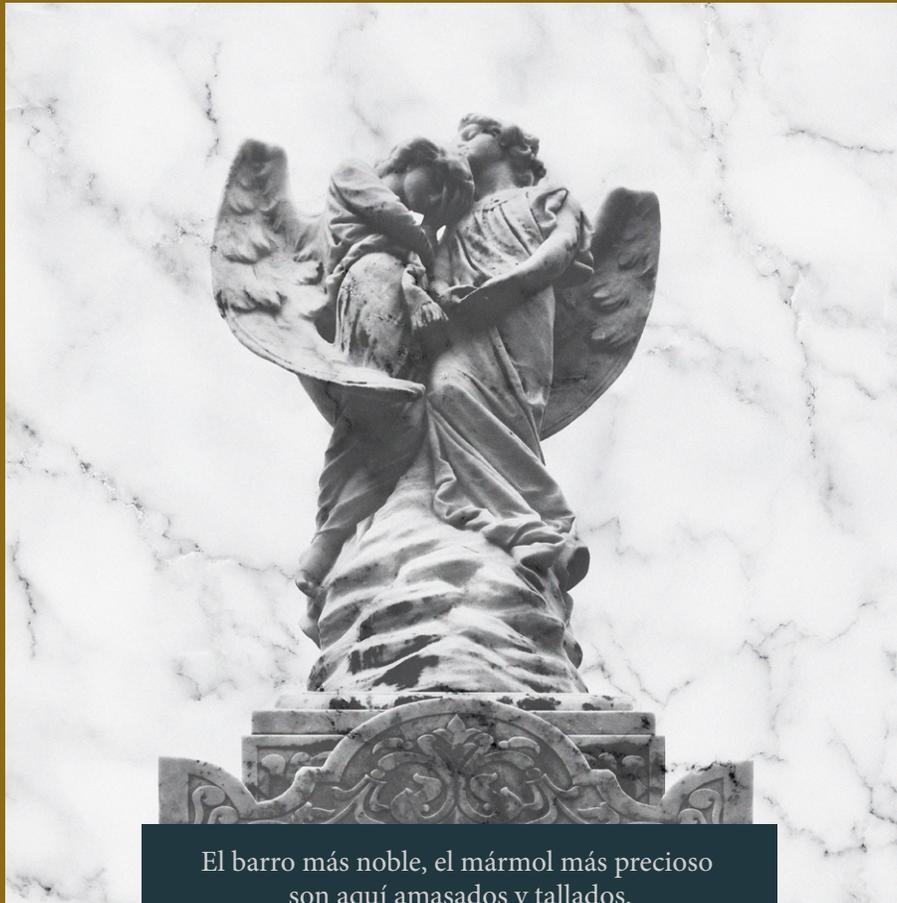


# MARMÓREA

REVISTA ACADEMICA DE LENGUA Y LITERATURA

SEPTIEMBRE 2022 | NÚMERO 10  
FEBRERO 2023



El barro más noble, el mármol más precioso  
son aquí amasados y tallados.  
“El nacimiento de la tragedia”

Friedrich Nietzsche (1872)

# DIRECTORIO

**Dr. Francisco Javier Avelar González**  
*Rector*

**Mtro. J. Jesús González Hernández**  
*Secretario General*

**Dra. Adriana Álvarez Rivera**  
*Decana del Centro de las Artes y la Cultura*

**Dra. Blanca Elena Sanz Martín**  
*Jefa del Departamento de Letras*

**Dra. Sandra Reyes Carrillo**  
*Coordinadora de las Revistas para la Licenciatura  
en Letras Hispánicas*

## **EDITORES**

María Fernanda Sánchez Márquez  
Javier Saucedo Retes

## **CONSEJO EDITORIAL**

Abraham Morales Piña  
Alma Nahomi Ortíz de Lira  
Arantza Montserrat Juárez Muñoz  
Aurora Regina Muñoz Meza  
Betsaida Montoro Betanzos  
Camila Pérez Hurtado  
César Andrés García Romero  
Dalia López Palomo  
Estefania Guadalupe Benítez  
Eurice Medina Santos  
Frida Julissa Cortés Muñoz  
Frida Sofía Meléndrez Cruz  
Hannia Morga Díaz  
Jacqueline Gómez Durón  
Silvia Cedillo Valdéz  
Ruth Montserrat Serafio Méndez  
Vanessa Díaz Herrera  
Ximena Rocha Pinot

### **DISEÑO EDITORIAL**

Mtra. María Estela González Acevedo

### **MAQUETACIÓN**

Lic. Patricia Monserrat Ortiz Guzmán

### **AUXILIAR EDITORIAL EXTERNA**

Lic. Aurea Ariel Avila Macías

### **IMAGEN DE PORTADA**

Freefik, edición Mtra. María Estela González Acevedo

### **FOTOGRAFÍA DE CONTRAPORTADA**

Roberto Amézquita

MARMÓREA. Año 6, número 10, Septiembre 2022-Febrero 2023, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, a través del Centro de las Artes y la Cultura y el Departamento de Letras Hispánicas. Avenida Universidad No. 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Edificio 214, Aguascalientes, Ags., México. Tel. (449) 910-7400 Ext. 58012. <https://revistas.uaa.mx/index.php/marmorea/index>, [revistamarmorea@edu.uaa.mx](mailto:revistamarmorea@edu.uaa.mx). Editora responsable: Dra. Sandra Reyes Carrillo. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: en trámite; e-ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: María Fernanda Sánchez Márquez. Avenida Universidad 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Aguascalientes, Ags. Fecha de última modificación: 21 de septiembre de 2022.

# Presentación

**M**armórea es una revista electrónica que surgió como un proyecto preocupado por brindar un espacio a jóvenes con la ambición de proyectar sus resultados en estudios académicos relacionados con las ramas de lingüística y literatura. El Comité Editorial de *Marmórea* se complace en presentar este décimo número que, gracias a las numerosas colaboraciones que recibimos, en este dossier permitirán al afable lector ampliar sus conocimientos, plantear discusiones y enriquecer estados de la cuestión propios.

En este décimo número, los trabajos recibidos plantean una cosmovisión interesante y distinta, temas de gran calidad, equiparable en cada uno de ellos. Comenzando con un análisis de la obra del escritor Antonio Campoverde, profundizando en las realidades que se producen a través del lenguaje y que permean tanto a nivel cognitivo como estético; continuamos con el enlace entre lo romántico y lo costumbrista en la novela de Cecilia Böhl de Faber, *La Gaviota*; después, podemos profundizar en el trabajo hecho por Moisés Meza, ganador del Premio de Crítica Literaria “Elvira López Aparicio” en 2022, con su análisis de la obra poética de Elías Nandino y el diálogo que establece entre su poesía y su filosofía; para terminar, nos encontramos a uno de los principales representantes de la literatura latinoamericana, García Márquez, como protagonista de una crítica satirizada que narra, con gran esmero, la envidia de un escritor coetáneo al leer por primera vez sus *Cien años de soledad*, en nuestra segunda colaboración especial: *Si García Márquez*

*hubiera llegado a nuestro taller de literatura*, del reconocido autor Antonio Campoverde.

El Comité Editorial de *Marmórea* agradece la cordialidad de todos aquellos que se atreven a enviar sus trabajos de investigación, a todos aquellos que no quieren dejar sus ideas en el olvido y que se acercan a nosotros como un medio de desarrollo en el ámbito de la lengua y las letras. En un momento que parece crucial para nuestra querida revista estudiantil, es para todo el comité editorial un gran triunfo ver publicados los textos que con tanto entusiasmo nos envían. Agradecemos también a la Universidad Autónoma de Aguascalientes, al Centro de las Artes y la Cultura y al Departamento de Letras, por permitirnos este espacio, por apoyarnos y entender las necesidades de los estudiantes. Asimismo, no olvidamos a los profesores que nos han impulsado a continuar trabajando y a no desistir en la creación de futuros números. Esperamos que a través de estos trabajos los lectores amplíen sus horizontes, afiancen conocimientos, se nutran mucho más de lo que saben sobre lingüística y literatura, pero sobre todo que les cautive y siembre la curiosidad por colaborar en el ámbito de la investigación. Por nuestra parte, *Marmórea* seguirá abierta como un espacio de discusión, diálogo y análisis para todos los interesados en abrir la puerta para ir a jugar.

Agradecemos infinitamente el apoyo y orientación de excelentes profesores: a la Dra. Sandra Reyes Carrillo, por su constante asesoría y por su invaluable apoyo en los procesos editoriales a propósito de este número; a la Dra. Ilse Díaz Márquez, por su constante asesoría a lo largo de estos recientes números de la revista; y a Moisés Meza Díaz por su colaboración especial como ganador del Premio de Crítica Literaria “Elvira López Aparicio” en 2022.

Asimismo, agradecemos eternamente al Departamento de Letras, a través de su jefa la Dra. Blanca Elena Sanz Martín y a la decana del Centro de las Artes y la Cultura, la Dra. Adriana Álvarez Rivera que nos dio la oportunidad para crear esta revista. De igual modo, agradecemos a la Lic. Lucero del Rocío Solís Ruiz Esparza por su constante asesoramiento.

# Agradecimientos

La potestad de la palabra de Antonio Campoverde  
en su *María Emilia* 8

Best of both worlds: *La Gaviota* de Cecilia Böhl de Faber  
como eslabón entre el romanticismo y el realismo 10

Otra mirada a Elías Nandino\*\* 15

La desautomatización como literariedad en el cuento  
“Mediodía de frontera” de Claudia Hernández 25

Si García Márquez hubiera llegado a nuestro taller  
de literatura\*\* 30

\*\* Colaboraciones especiales

# Índice

# La potestad de la palabra de Antonio Campoverde en su *María Emilia*

Galo Guerrero-Jiménez

UTPL

Fecunda en su realidad ficcional y hábilmente narrada en su crudeza humana es, ante todo, la novela *María Emilia entre la verdad y la tristeza*, del joven escritor lojano Antonio Campoverde. La fealdad humana llevada a su máximo potencial narrativo produce una marcada realidad de lenguaje cognitiva, dolorosa y asombrosamente estética, porque la ficción, en este caso, es la historia novelada de una cruel realidad de una vida humana que florece en la trama narrativa del bien trazado arquetipo policiaco que Antonio tiene para adentrarse en los vericuetos que la mente humana traza en seres alevosos, repugnantes por su crueldad humana ante el sosiego y encanto de la vida de una tierna criatura que sucumbe ante la brutalidad de un sistema inhumano que hace gala de su más execrable idiotéz y brutalidad sin nombre para ahogar la vida de un ser inocente, congraciado con la belleza divina y que, por ende, el lector se queda anonadado ante un hecho “inferviente” que aparece evidenciado y fervientemente narrado como si solo fuese un ente ficcional, pero que es brutalmente real y bien estructurado lingüística y fenomenológicamente, permeable en cada lector que siente cómo cala ese lenguaje en lo más doloroso de su asombro humano.

Y es que Antonio es un maestro del suspenso para destacar narrativa y descriptivamente el cinismo más recalitrante que cargan ciertos seres humanos

y que, en su crueldad más alevosa, el escritor lojano sabe, con aplomo, desnudarlo hasta presentarlo en su fealdad más repugnante, utilizando un lenguaje sencillo, claro, elocuente y fluido para que aparezca descarnadamente estético-patético, puesto que la angustia que el lector llega a sentir en su realidad interior se agita en su más honda sensibilidad porque, impávido, contempla en su fragilidad humana cómo se van configurando con maestría las escenas, los hechos y todas las circunstancias narrativas que Antonio, hábilmente, las va fraguando en el territorio de su mente y en el lector que, atento, ensimismado en la trama de esta novela locuaz, revolucionaria por la estética de la fealdad que representa la exquisitez de su lenguaje lúcido, natural, atrevido, descarnado, pero, ante todo, fehaciente:

A través de la lectura y la escritura de la realidad y el mundo y, con ellas, de la consideración básica y absolutamente radical de que el inicio del conocimiento tiene sus raíces en el preguntar, en una espiral inacabada, como nosotros mismos, de preguntas que expresan tanto nuestra inquietud y curiosidad como nuestra disposición a aprender que implica las indagaciones vívidas como las expresadas. (Aparicio Guadas 17)

Desde esta perspectiva, y en consonancia con lo que señala el escritor lojano Carlos Carrión:

MARMÓREA

REVISTA ACADEMICA DE LENGUA Y LITERATURA

SEP 2022 - FEB 2023

8

NÚMERO 10

*María Emilia* es una novela impresionante. Su crudeza bien podría lastimar la sensibilidad y la credibilidad de los lectores inmaduros ... Pues, las páginas de esta novela dan vida, con vitalidad y audacia, a una mafia de traficantes de niños, de violadores y pornógrafos infantiles, con clarísimas alusiones a la corrupción reinante en el país. Empieza con sencillez; una sencillez aparente que muy pronto se complica cuando inculpan a un fiscal inocente como el cerebro de dicha mafia, sin duda alguna, para encubrir sus propias actuaciones execrables. (2022)

Pues, la escritura de esta novela, construida desde el conocimiento de una realidad trágica, en efecto, al lector menos infrecuente en su concepción para percibir la calidad literaria que una novela conlleva en sí, en sus entrañas, lo conmoverá en lo más profundo de su condición humana, por la calidad del lenguaje configurado y elocuentemente significativo que Antonio Campoverde crea desde su condición humana más fecunda para potenciar su voz desde el fragor que la literatura le da para expresar, con la más viva pasión y con su más fina entelequia, la potestad que la palabra tiene para “asumir aquella soberanía individual que nace del ejercicio pleno de la libertad” (Vargas Llosa 137) que en esta novela fluye con la más viva elocuencia.

## Referencias

- Aparicio Guadas, P. “Acontecimiento y Situación en el Movimiento Perenne de la Pregunta”. En Freire, P. y Faundez, A. *Por una Pedagogía de la Pregunta*. Siglo Veintiuno Editores, 2021.
- Carrión, C. “Contraportada”. En Campoverde A. *María Emilia entre la Verdad y la Tristeza*. Editorial SK, 2022.
- Vargas Llosa, M. *La Verdad de las Mentiras*. Santillana Ediciones Generales, S.L. / Punto de lectura, 2007.

# Best of both worlds: La Gaviota de Cecilia Böhl de Faber como eslabón entre el romanticismo y el realismo

Itzel Alejandra Ledezma González  
Universidad de Guadalajara  
itzel.ledezma5842@alumnos.udg.mx

“You get the best of both worlds  
Mix it all together and you know  
That it’s the best”  
*Hannah Montana*

La aceptación del autor, al salir su obra a la luz en España, se ve comprometida cuando se abordan temas dentro de lo “muy español”. En la voz narrativa se pueden encontrar rasgos de una visión más velada de lo que acontece en la realidad. Por su lado, los diálogos facilitan el intercambio explícito y en acción de ideas originadas desde diferentes actitudes, lo que origina un contraste ideológico. La reflexión del paso entre el romanticismo y el realismo surge de un diálogo entre varios personajes ciudadanos. Primero es necesario abordar la caracterización de España en la novela de Cecilia Böhl de Faber, *La Gaviota* (2003), que representa el enlace entre lo romántico y lo costumbrista *en pos* de lo realista para llegar al objetivo propuesto. El ensayo *En Busca de una Definición* (2000) de Isaiah Berlin y el trabajo *Cecilia Böhl de Faber entre los Románticos* (2014) de Antonio Arroyo Almaraz son los referentes para este

trabajo puesto que parten entorno a la construcción teórica de la corriente literaria que más representa al siglo XIX. Somos los lectores quienes apreciamos las diferentes perspectivas que conviven ciudadinamente en los diálogos urbanos. Es sabido que la novela se califica como un terreno fértil donde se origina este tipo de intercambios dialógicos. Por ello, el género novelesco es coherente con la atmósfera rebelde que lo ha caracterizado desde sus inicios y que precisamente coincide con lo romántico decimonónico.

La crítica, como parte también del romanticismo, se refleja con anterioridad con José de Larra o José de Espronceda. El alcance del romanticismo en España conecta con el ambiente político (nacional y extranjero) que repercutió internamente en el país. No obstante, la necesidad de retratar una realidad social presente de manera objetiva se opone, como

cualquier cambio, a los parámetros ya subrayados. En la primera novela ‘de costumbres’ de Fernán Caballero (recordemos que Cecilia Böhl de Faber Larrea, nacida Suiza el 24 de diciembre de 1796, tomó el seudónimo de Fernán Caballero para publicar su obra. La autora tuvo una vida aristocrática y estuvo bajo la protección de la corona de Isabel II. Dentro de sus intereses estaba el folklore que encontró en Andalucía. Escribió en alemán, francés y español, y tradujo varias de sus obras al español cuando no habían sido escritas originalmente en este idioma. La defensora del incipiente movimiento murió en Sevilla, España, el 7 de abril 1877 a los 80 años. La vida de la autora resulta peculiar al volcarse en su obra desde una amplia cosmovisión al saber diferentes idiomas. Por esta razón destacó entre sus coetáneos por su juicio analítico representado en su obra detrás de un nombre ajeno que contrasta con su propia persona) se narra parte de la vida de Fritz Stein en España, un alemán que, por cuestiones de salud, habita durante un periodo de tiempo en Villamar. Ahí conoce la forma de vida de aquel poblado español, lo que narrativamente se describe a través de su habla, sus conocimientos, la dinámica social, las costumbres, la forma de ser de sus habitantes, etcétera. Stein conoce a María “La Gaviota”, con quien se casa y muda a Sevilla, donde María se convierte en un referente importante gracias a su voz. A partir de la estadia en el pueblo y el contraste con la ciudad, Cecilia Böhl de Faber retrata tanto la esencia de Villamar como de la urbe en Sevilla, caracterizando así a una España criticada desde diferentes caras. Gracias a este aporte se abonan los diferentes tipos sociales ya demostrados desde obras románticas como *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) del Duque de Rivas. Entonces, ¿qué tan diferente serían los retratos delineados desde una corriente u otra?

Los cuadros de costumbres eran ya representados sin ser considerados una nueva escuela literaria. Este tipo de esbozos donde se retrata un conjunto de formas, actitudes y colores, a modo de una pintura en movimiento agregan un dejo de cotidianidad que no había tomado preeminencia. Como en el ejemplo anteriormente mencionado, en *Don Álvaro* los personajes que conducen la trama desde un ángulo secundario enmarcan la vida en el Puente de Triana,

Hornachuelos, Velletri y el Convento de los Ángeles. En cambio, el «costumbrismo» de la representación de Villamar y de Sevilla con sus largas descripciones sobre las personas, el paisaje, el ambiente, la arquitectura, los quehaceres, etcétera, hacen que ambas partes de la novela (si la dividimos en dos por la estadia en el pueblo y la estadia en la ciudad) destaquen los aspectos de cada una respectivamente. En *La Gaviota* no es secundario todo lo que existe entorno a los personajes principales, sino que también articulan un protagonismo por sí mismo. Además, no sólo se queda en el reflejo de la vida rural, sino que también ofrece un costumbrismo en lo urbano desde el mismo montaje. El realce a lo otro, una nueva narrativa que posteriormente se concretaría en el siglo con Rosalía de Castro o Vicente Blasco Ibáñez, tiene aquí mismo un punto de partida para las siguientes escuelas. Ahora bien, ¿qué es lo que sigue presente en esta obra como parte del movimiento romántico que aún no se supera del todo?

Definir que esta novela es completamente romántica o empeñarnos en someterla a una sola corriente es igual de difícil que simplemente definir qué es el «romanticismo» si tomamos en cuenta el aporte de Isaiah Berlin. El inicio de la carrera hacia un nuevo movimiento que conlleva la pasión en el centro del espectáculo dificulta el dimensionarlo unilateralmente en la teoría. Isaiah Berlin (39) propone que el sentido de rebelión es el elemento en común entre las dos unidades mínimas que Lovejoy encontró en su análisis sobre el romanticismo, es decir, el primitivismo y la excentricidad. La rebeldía, como se anunció con anterioridad, surge precisamente de la naturaleza subjetiva que el romanticismo abraza. Desde la protagonista encontramos una personalidad y un carácter fuerte que rompe con lo antes propuesto. María “Marisalada” no se comporta como moralmente se calificaría en positivo: piensa sólo por sí misma sin importar abandonar a su padre o engañar a su marido. No obstante, aún existe una moraleja en esta historia con el final retorno al pueblo de origen y la única opción de casarse con el barbero. La insumisa Marisalada representa parte de este espíritu romántico en la novela, aunque sigue siendo de manera secundaria. Por otro lado, la necesidad de definir una identidad nacional permea principalmente el

ambiente urbano español que nos es descrito. Es por ello que la España que describe la autora posee características muy particulares.

El nacionalismo como característica del romanticismo viene de la mano con los movimientos políticos que dieron la vuelta al mundo que los españoles creían conocer. España, a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, cambió radicalmente de estado, y el reflejo que surgió en la literatura implicó llevar este sentimiento patriótico de manera resalta-da. A partir del análisis de otros textos, cabe afirmar que el nacionalismo es un motivo de Cecilia Böhl de Faber. En el título *La madre o El combate de Trafagar* (1835) resulta un poco más evidente según el trabajo *Cecilia Böhl de Faber entre los Románticos* porque Antonio Arroyo Almaraz la posiciona justamente entre autores pertenecientes a la decimonónica. Agregando a ello, en la posterior novela costumbrista *La Gaviota*, vemos aún estos rasgos que surgen de la situación política española que azotó en contra de la posible estabilidad del siglo XIX. Por ejemplo, identificamos la presencia constante de la comparación entre lo alemán y lo español principalmente a partir de los mismos protagonistas (recordemos que Fritz Stein es de origen alemán) y los diálogos como fuerzas centrífugas al intercambiar opiniones según la identidad y la postura de cada uno. Es así como la nacionalidad indica quién eres y, al mismo tiempo, qué te distingue sobre los demás.

Identificarse como español para diferenciarse a su vez de otras nacionalidades requiere características específicas que conllevan defender la nación en medio de una crisis gubernamental. Especialmente la visión expandida de Cecilia Böhl, más allá de las fronteras de Suiza al viajar a España, Alemania y Francia a su vez, podría significar un problema sesgado por su propia nacionalidad. No obstante, su interés por el pueblo español, específicamente el andaluz y el sevillano, da pie a sospechar que no se deja guiar completamente por esta posible ciudadanía compartida. La idiosincrasia española que Cecilia Böhl de Faber muestra señala explícitamente cómo es el pueblo español y cómo es percibido por su misma comunidad. Según la autora, un conjunto “perfectamente español” incluye a una persona pro-

ductora de desvalidos, con talante altanero, miradas firmes y penetrantes, rostro pálido y descolorido, caritativo, así como precozmente inteligente (cap. I 18; cap. VI 42; cap. VII 45). Tales características no significan que sean exclusivamente de la población española, sino que resaltan debido a la elección paradigmática frente a otras identidades. Es posible asumir que la descripción ofrecida anteriormente se refiere a una caracterización de la población en general, es decir, abarcando tanto a hombres como a mujeres. La duda surge al cuestionar si Cecilia Böhl podría hacer una distinción entre una identificación específica de lo femenino pudiera influir en la imagen que se tenía patrióticamente.

La diferenciación de género en el estudio de estas novelas y en el tema que nos compete podría no ser tan relevante debido al contexto de los autores, es decir, dos siglos antes de la época actual. No obstante, en cuanto a las mujeres, es interesante que el personaje opuesto a esta actitud identificada como nacionalista sea justamente una figura femenina. Eloísa representa el disgusto por lo español, siempre prefiriendo y ensalzando las opciones extranjeras. En voz de su primo Rafael tenemos un veredicto completamente contrario, como cuando hablan sobre los tipos de novelas: “No hay género que menos convenga a la índole española que el llorón. El sentimentalismo es tan opuesto a nuestro carácter, como la jerga sentimental del habla de Castilla” (Böhl de Faber 149). Con Rafael se da a entender que esa pasión, la inclinación por los sentimientos, algo relacionado con el romanticismo que fue de gran importancia en Alemania, dista mucho de lo que España requiere y que ha comenzado a cambiar, aunque sea muy propio de su siglo y haya interiorizado. Finalmente, tenemos también el detalle que critica desde el inicio de la novela a los apellidos ‘gloriosos’ que no tiene nada que ver con el individuo ni su historia personal refiere a la grandeza que los españoles mismos se atribuyeron desde tiempos anteriores, otra característica presumiblemente española.

Obtenemos, pues, una diferenciación de origen nacionalista entre dos entidades, como lo vimos entre lo español y lo germano. Esta diferenciación también la vemos en una pequeña descripción de las

mujeres españolas que se realiza entre el diálogo de corte urbano que se da entre miembros del primer grupo antes mencionado y el conjunto británico representado a su vez por un personaje que se cuela conversacionalmente. Para el inglés, los ojos negros de las españolas son considerados como los más hermosos del mundo, a diferencia de la opinión de una española, específicamente de Eloísa, quien expresa la discordancia entre esa opinión y la suya: “¡Qué vulgaridad! Esos son ojos de las gentes del pueblo, de cocineras y cigarreras” (Böhl de Faber 132). Aquí no sólo tenemos el contraste entre un país y otro, sino que también se manifiesta nuevamente la diferenciación entre la población rural y la de ciudad. A pesar de esto, y continuando con el diálogo presentado, la diferenciación más importante para este trabajo, que encontramos en este intercambio de ideas, es que se genera una vez más a partir de los géneros novelescos en una querrela entre los personajes casi a modo de metaficción.

En la propuesta que emite el personaje español de Rafael se describe la importancia de la novela de costumbres que supera a la histórica. Más allá de lo que puede ofrecer la representación formal y sería de esta disciplina, es decir la Historia, el costumbrismo marca el puente entre lo tremendamente sentimental y el pensamiento positivista de la época comienza a contagiar el interés por observar y describir de la manera más objetiva. Es así como, a través de Rafael, *La Gaviota* forma parte del eslabón que une la corriente del romanticismo con lo que, incluso por la misma autora, es llamado costumbrismo:

“[La novela de costumbres] Es la novela por excelencia ... útil y agradable. Cada nación debería escribirse las suyas. Escritas con exactitud y con verdadero espíritu de observación, ayudarían mucho para el estudio de la humanidad, de la Historia, de la moral práctica, para el conocimiento de las localidades y de las épocas” (Böhl de Faber 149).

Parece pues que entonces el costumbrismo que da pie al realismo y al naturalismo surge de la necesidad nacionalista, hija de la corriente romántica, por retratar a su patria tal cual es, elevando un poco todos sus olores, formas, sabores, tradiciones, sonidos,

etcétera. La utilidad y los beneficios que traerá consigo esta inclinación por las costumbres nos permitirá una cercanía un tanto menos subjetiva de lo que anteriormente habíamos conseguido a través de la literatura.

Esta obra supera los límites difusos, delimita cada acción y movimiento, los personajes enfrentan lo que acarrearán sus acciones, el ambiente ya no está contaminado ni representa el estado de ánimo de los personajes, se humaniza al dejar lo mítico en los protagonistas, entre muchas otras opciones. Ya no es posible encasillarla bajo la etiqueta del romanticismo completamente, sino que ahora se nota el incipiente cambio. Otra de las características del romanticismo es el rompimiento de las estructuras clásicas (aunque considero que dicha ruptura con el movimiento anterior es intrínseco al cambio), el regresar a lo anterior o a lo primero también considerado como primitivo (caso que podría verse nada marcado en los paisajes empleados). Las desdichas que terminan absorbiendo a los protagonistas, en algunos otros personajes no son tragedias pasionales propiamente dichas. No hay finales felices y las muertes que se utilizan, como la de Santaló, no representan un sufrimiento propio de los personajes, aunque sí llega el sentimiento a los respectivos lectores. Cecilia Böhl de Faber refleja claramente vestigios de la corriente literaria que más caracteriza al siglo XIX, específicamente en la región española. Sin embargo, da un paso más allá al proponer explícitamente lo que quiere hacer: una literatura como fotografía de lo que sus ojos observan, de lo que su nariz respira, de lo que sus oídos aprecian y de lo que su corazón se siente orgulloso.

## Referencias

- Arroyo Almaraz, Antonio. “Cecilia Böhl de Faber entre los románticos”. En *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 190 (767) [versión digital]. Universidad Complutense de Madrid. Mayo-junio de 2014, pp. 2-10. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/arbor.2014.767n3004>
- Berlin, Isaiah. “En busca de una definición”. En *Las raíces del romanticismo* [pdf]. Grupo Santillana Ediciones: Madrid, 2000. Pp. 19-41

- Böhl de Faber, Cecilia. *La Gaviota* [versión digital]. Biblioteca Virtual Universal, 2003. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros/656434.pdf>
- Rubio Cremades, Enrique. “Biografía de Fernán Caballero”. En *cervantesvirtual.com*. Universidad de Alicante, s/f. Recuperado de: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/fernan\\_caballero/autora\\_biografia/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/fernan_caballero/autora_biografia/)
- Ynduráin, Domingo. “Fernán Caballero”. En *cervantesvirtual.com*. (s/f). Recuperado de: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fernan-caballero-pedro-antonio-de-alarcon/html/7e6836b2-a101-11e1-b1fb-00163eb-f5e63\\_2.html#I\\_1\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fernan-caballero-pedro-antonio-de-alarcon/html/7e6836b2-a101-11e1-b1fb-00163eb-f5e63_2.html#I_1_)

# Otra mirada a Elías Nandino

Moisés Meza Díaz

Premio Nacional de Crítica Literaria “Elvira López Aparicio” 2022

moymezadiaz@hotmail.com

\*\*COLABORACIÓN ESPECIAL

La obra poética de Elías Nandino sólo ha sido analizada desde sus aventuras homoeróticas, dejando de lado los fundamentos de su poesía y pensamiento, sus diferentes concepciones de la vida. Es esto último lo que se pretende rescatar a través de esta investigación, para revalorizar su legado. La poética de Nandino no sólo es profunda por sus metáforas, figuras retóricas, calidad del lenguaje y la música de sus versos, sino también por la densidad de sus ideas, y porque aborda preocupaciones existenciales que los seres humanos nos hemos planteado alguna vez en la vida. La trascendencia de este trabajo estriba en la aportación de una visión distinta de la poética de Nandino, a partir del diálogo que se establezca entre su poesía y la filosofía, para definir la herencia de su pensamiento y de su literatura. Es un autor que, en lo personal, no sólo es cercano en lo territorial y en su lenguaje, sino también en sus ideas y los conceptos que maneja, además de que se disfruta su obra, se deleita con la misma.

En la obra del poeta jalisciense Elías Nandino se conjugan muchas de las sensaciones humanas como

la soledad, el desasosiego, la resignación, la angustia y la soledad ante la muerte, así como preocupación por la finitud de la vida y, si bien sus libros están cargados de un fuerte misticismo, contienen a su vez mensajes cifrados tan mundanos como la noche, el deseo, la muerte (como sinónimo de consumación humana y metafórica), el miedo a no despertar y la disminución paulatina en la vejez, por lo que se tiene la oportunidad de ofrecer una visión diferente de su obra, más completa que el simple análisis sexual que se ha hecho de la misma.

Elías Nandino Vallarta es considerado como uno de los exponentes más influyentes de la poesía mexicana del siglo XX. Nació en Cocula, Jalisco, el 19 de abril del año 1900, fue hijo de María Vallarta y Alberto Nandino, un próspero comerciante. Le tocó presenciar las luchas revolucionarias y cristeras (Bustamante 10). Fue el mayor de tres hermanos y el único hombre; de sus otras dos hermanas, Beatriz, la primera, murió a temprana edad, a los 14 años. Este dolor lo acompañaría toda su vida y fue el detonante para empezar a escribir poesía. Su otra hermana fue

M A R M Ó R E A

REVISTA ACADEMICA DE LENGUA Y LITERATURA

SEP 2022 - FEB 2023 | 15 | NÚMERO 10

Felicitas. Se dedicó al campo y estudió Teneduría de Libros en la institución del profesor Pedro Vizcarra, donde se graduó el 20 de junio de 1915. Residió en Jacona, Michoacán, y de ahí se trasladó a Guadalajara, Jalisco, donde terminó la preparatoria y cursó el primer año de Medicina en el Colegio Figueroa. Fue en este periodo que se acercó a la obra de Amado Nervo, Manuel Acuña, Rubén Darío y Gustavo Adolfo Bécquer, que tanto influyeron en su poesía y, fundó, junto con sus compañeros, la revista *La sombra de Nervo* que luego se convertiría en *Bohemia* (Solórzano 86).

A pesar de la oposición de su familia, abandonó sus estudios y se fue a radicar a la ciudad de México, donde ingresó a la Escuela de Medicina de la Universidad Autónoma de México (UAM). Por su compañero de estudios, Delfino Ramírez, conoció a Salvador Novo y Xavier Villaurrutia; asimismo, se hizo amigo del compositor Gabriel Ruiz, de los pintores Manuel Rodríguez Lozano y Roberto Montenegro, así como de los escritores Gilberto Owen, Jorge Cuesta y Jaime Torres Bodet. En 1930 se graduó y laboró en los hospitales Juárez y de la Penitenciaría como médico forense. En este último trabajo –cuenta Xavier Villaurrutia, uno de sus íntimos amigos e integrante de *Los Contemporáneos*– aprendió a ver de cerca a la muerte, la enfermedad e interesarse por el dolor ajeno. Al respecto, Nandino dijo que la lucha es contra la muerte y que es, a través del poema, como el poeta “se ausculta a sí mismo” al estilo socrático; por lo que comparó su labor poética con la de un parto y aseguró que, al igual que este, no se puede postergar.

“Otorga a Dios estatura de montaña y dimensión de horizonte” (Solórzano 9). Mencionó que la angustia hace descender a los hombres al vacío. Construyó un Dios diferente al de su tierra natal, donde fue monaguillo y pensó en ser sacerdote. En la edad adulta –consideró– no se puede ser ateo, porque se “necesita creer” y fue latente su temor a la muerte, porque desde el nacimiento –dice– el ser humano empieza a morir. Por eso, ante la brevedad de la vida, es válido experimentar el placer, desbordar el espíritu y pecar. A partir de 1950, empezó a brindar sus servicios médicos en su consultorio privado. En 1960 volvió,

por una estancia corta, a la ciudad de Guadalajara y de ahí, por problemas de salud, en 1979 regresó a su tierra natal, Cocula, de la cual no se separaría hasta el día de su muerte. Ahí promovió la creación y auspició talleres literarios. Finalizó sus días en el Hospital Valentín Gómez Farías de la capital tapatía el 2 de octubre de 1993.

Durante su estancia en la ciudad de México, Nandino tuvo contacto con los estridentistas y *Los Contemporáneos*. A diferencia de otros poetas, Elías no tenía un interés religioso; muchos de sus versos estaban dotados de un panteísmo como los de Goethe. Los temas principales de su obra fueron el amor, la soledad y la muerte. Publicó ensayos, poemas y crítica literaria en medios como *El Universal Ilustrado*, *América*, *Metáfora*, *Estaciones*, *Xalisticlo*, *Suma* y *Et Caetera*. En 1926 editó la revista *Allis Vivere*. De 1936 a 1937, publicó la *Colección de México Nuevo* y coordinó la edición de obras de Villaurrutia, Rodolfo Usigli, Samuel Ramos, Carlos Luquín, Salvador Novo y de él mismo. Dirigió de 1956 a 1960 la *Revista Estaciones* y, de 1960 a 1964, *Cuadernos de Bellas Artes*. Sus obras más representativas son *Espiral* (1928), *Color de ausencia* (1932), *Eco* (1932), *Río de sombra* (1935), *Sonetos* (1937), *Suicidio lento* (1937), *Poemas árboles* (1938), *Nuevos sonetos* (1939), *Espejo de mi muerte* (1945) y *Nudo de sombras* (1947). Incursionó fugazmente en la narrativa, su único cuento es *El Coronelito* (1938). Fue acreedor al Premio Nacional de Poesía en Aguascalientes (1979), Premio Jalisco (1981), Premio Nacional de Literatura (1982) y Medalla “José Clemente Orozco”. Según Carlos Monsiváis, en Nandino se aglutinan el placer por el lenguaje poético, la hondura y la confesión esencial (Vogt 17). En nuestro poeta convergen el romanticismo y el simbolismo, y “elige un vocabulario consagrado, y los grandes temas: la poesía, la muerte, el misterio metafísico, la noche, la duda, el erotismo que dice su nombre, pero no su nombre exacto; la incesante conversión de los elementos naturales en naturaleza del verso” (Nandino 18). Se pueden percibir preocupaciones tan cotidianas como la angustia ante la muerte, la finitud de la vida y la incertidumbre del más allá, como puede apreciarse en *Poema íntimo*:

Si solamente tengo palabras y palabras  
para decir mi angustia, mi sed de eternidad,  
y las palabras son espejos desolados  
que sus aguas no pueden imagen reflejar...  
(Nandino 19)

En cuanto al análisis de su obra, existe la investigación de Marco Saavedra García denominada *Elías Nandino: poeta de la vida, poeta de la muerte, ensayo biográfico* (Saavedra, 1997), en la cual hace un bosquejo de su vida y se centra en su labor como poeta y cirujano, además de su abierta homosexualidad y la influencia que ejerció sobre poetas jóvenes chicanos gays. En el libro del periodista Enrique Aguilar, *Elías Nandino: una vida no/velada* (1986), apunta más sobre los “escándalos” homosexuales del autor que sobre su legado poético; sin embargo, rescata la dirección que el poeta ejerció sobre revistas como *Estaciones* durante su estancia en la ciudad de México, donde fue más prolífica su obra al tener contacto con los estridentistas y *Los Contemporáneos*.

En cuanto a la revisión de la estructura de su poesía, se encuentra el artículo especializado de Gerardo Bustamante Bermúdez: *Atisbos homosexuales en la poesía de Elías Nandino* (Bustamante 74), mediante el cual, y por medio del psicoanálisis, revisa las representaciones homoafectivas del escritor a través de dos poemarios: *Eco* (1934) y *Río de sombra* (1935), donde se pueden percibir imágenes simbólicas como el deseo, erotismo, angustia y dolor; asimismo, busca símiles de su obra con las de Xavier Villaurrutia y Carlos Pellicer. Nuevamente, Gerardo Bustamante Bermúdez, en otro artículo, *Evocando a Elías Nandino* (Bustamante 8), señala que la obra del poeta jalisciense prácticamente ha desaparecido o permanecido en el anonimato, borrada de las antologías y, ejemplo de ello, es el libro de Gabriel Zaid, *Ómnibus de poesía mexicana*, donde le atribuyó la autoría de la canción de “Usted” cuando es de “El Chamaco” Sandoval, además de que solamente consigna su fecha de nacimiento, mas no la de su muerte.

Horacio Molano Nucamendi en *El trazo de los otros: Jaime Torres Bodet y Elías Nandino frente a Contemporáneos* (Molano 98) hace una comparación entre las autobiografías de Jaime Torres Bodet, *Tiempo de*

*arena* (1955) y la de Nandino, *Juntando mis pasos* (2000), a través de las cuales ambos hacen una crítica a los integrantes de *Los Contemporáneos*. Lilia Solórzano Esqueda (Solórzano 88) traza las diferencias entre Nandino y este grupo cultural, narrando cómo aquél conoció a Xavier Villaurrutia y a Salvador Novo, y cómo hubo entre ellos afinidades, pero también desavenencias de índole sexual, ante la abierta bisexualidad de Jorge Cuesta. Asimismo, destaca que el coculense no era tan “exhibicionista” como Novo en *La estatua de sal* y que, por su testimonio, era posible saber que esta agrupación se iba de parranda al “Salón México”, “Playa Azul” y al “Tenampa”, “donde había vino, canto, ‘golfos’ y oportunidades”. Solórzano sigue la misma línea temática que sus antecesores, de ocuparse de la vida sexual del autor más allá de la trascendencia de su obra o el legado de su pensamiento.

Continuando con esta tendencia, León Guillermo Gutiérrez (99), al analizar el poema “El recinto” de Carlos Pellicer, contextualiza la época en que vivieron Los Contemporáneos a través de las prácticas homoeróticas de Elías Nandino y Salvador Novo, así como de las investigaciones de Carlos Monsiváis. Hace mención que es a través de *La estatua de sal* de Novo y el libro biográfico de Nandino escrito por Enrique Aguilar, *Una vida no/velada*, como da cuenta de la vida homosexual “bulliciosa” del grupo “en apariencia clandestina”. Señala que Nandino tuvo una sólida amistad tanto con Novo como con Villaurrutia porque tenían afinidades no sólo en el plano intelectual sino emocional, pues compartían diálogos sexuales o sentimentales. De la misma forma que Nandino reconoció una superioridad en inteligencia en Villaurrutia, pero también una diferencia en la forma de amar, pues mientras el primero lo daba todo y exigía, el segundo no era así, era más apartado. Además de que, en el jalisciense –como en Pellicer, Villaurrutia y Novo–, el objeto amoroso aparece en segundo plano con respecto al verso, pero con una luminosidad tal como la que se reflejan en las sábanas los contornos del cuerpo.

Leticia Romero Chumacero (45) analiza el único cuento del autor, *El Coronelito*, escrito en 1951, pero que tiene como contexto la Revolución Mexicana

que conoció en sus primeros años el poeta, al refugiarse con su familia en su natal Cocula ante el advenimiento de un grupo carrancista. Sin embargo, Elías envalentonado sale a la plaza, no importándole el toque de queda impuesto, y presencia los rastros de un fusilamiento y un grupo de colgados que le aterró y le obligaron a huir. Más tarde Nandino escribiría: “Había visto morir, pero no matar”. Menciona que el principio poético del autor en este cuento se ve de forma diferida y que la obra destaca más bien porque la guerra lo abarca todo y, aunque de niño, presencié su horror, al final lo justifica bajo una impronta ética. Asimismo, a diferencia de otras obras de su naturaleza, *El Coronelito* sobresale por su carga poética, pues el narrador hace uso de imágenes y metáforas para contar las adversidades de los personajes. Un ejemplo de ello es cuando narra: “con los ojos abiertos en la oscuridad, sentían, al escuchar los golpes de las gotas sonoras, un avance en el tiempo de la eternidad de su insomnio”.

Jesús Eduardo García Castillo (9) enfatiza el estudio que Nandino hace del cuerpo, a través de su poema “Nocturno a tientas” de su poemario *Erotismo al rojo blanco*, el cual define como un territorio amoroso o una tierra indómita que merece ser explorada y conquistada, conformada por accidentes orográficos y corrientes hidrográficas tales como llanuras, laderas, precipicios y cañadas; sin embargo, el cuerpo no sólo abarca el espacio externo, sino también el interno y los fluidos, como se puede leer en “Fulgur semejante”; así también, porque, a través del poema, transgrede las normas morales, “las buenas costumbres” y la ortodoxia, como acontece en “Eternidad carnal”. Gerardo Lara Anguiano (Lara 147) analiza las obras autobiográficas tanto de Novo como de Nandino, pero al adentrarse en el libro del segundo, *Juntando mis pasos*, señala que el autor busca la autoafirmación individual poniendo por delante el cuerpo y su sensibilidad erótica frente a la marginación y la segregación de que es objeto por parte de la tradición judeocristiana. A través de las páginas de esta obra, Nandino exagera el deseo hasta llegar a la sicalipsis; no obstante, su prosa está dotada de discreción, comprensión, ternura, gratitud, amor, reconocimiento y aceptación, proyecta una paternidad frustrada tanto en su juventud como en su vida

adulto. El juego amoroso es para él consensuado sin consciencia de lastimar.

Eduardo de la Fuente Rocha (246) busca –a través de la revisión de su etapa infantil, así como de sus relaciones con su padre y madre– una interpretación psicoanalítica que explique la heterodoxia sexual del poeta, lo cual hace patente a través de su obra autobiográfica *Juntando mis pasos*. Para lo cual deduce que fue el carácter tosco y grosero del progenitor y la lejanía que este expresaba hacia sus hijos lo que generó en Nandino un odio y rechazo hacia él; en contraste con el carácter dulce y tierno de su madre que, junto con la impotencia de no poder defenderla ante la violencia paterna, produce en él un amor incondicional que le profesaría más allá de la muerte. Lo anterior, de cualquier manera, gestó en Nandino inseguridad, prejuicios, culpa, temor, falta de confianza y desconcierto ante la vida; sin embargo, fue su madre la que le cultivó una imagen de un Dios protector, paternal y comprensivo que se reflejaría en su poesía religiosa. De esta forma fue como –en la vida adulta– eligió modelos masculinos que le complementarían, seductores y patriarcales. Contemporáneo al poeta y presentando una opinión del mismo durante su etapa en la ciudad de México, Arturo Torres-Rioseco (87) compara el poemario *Poemas árboles* con *Poemas objetos* de Pablo Picasso y afirma que el coculense estuvo atento a las vanguardias poéticas, ya que propone nuevas fórmulas estéticas y arquitecturas del verso, recupera el romanticismo y sus líneas están cargadas de un deseo metafísico no logrado:

Me llamas por mi nombre y no te entiendo,  
yo te beso en la boca y no te siento...

En su tesis de licenciatura, “Acercamiento a la creación poética de Elías Nandino”, María Socorro Nava Pérez (41) se ocupa de la vida del autor hasta los 89 años, de la estructura de su poesía, la presencia de la soledad en su obra, la noche, la poesía religiosa, la existencia terrenal, la muerte, la desolación en el amor, el sentimiento erótico, así como sus creaciones más recientes; de la misma forma, de sus recursos expresivos, explorando para ello la poesía de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño. Incluye tres entrevistas realizadas al poeta entre 1989 y 1990.

Señala que la noche es para Nandino el lugar donde habita el cuerpo, el silencio, Dios, amor y muerte. Dios es algo enigmático, una búsqueda obsesiva, una impotencia y una duda, una crisis de fe, pues consiste en creer necesariamente en algo que no se puede percibir con los sentidos. Sin embargo, Dios también puede ser creador, un artista o un poeta. En cuanto a la muerte, es una experiencia y una toma de conciencia que inicia desde la pérdida de los seres queridos. Significa repudiar a la vida y una búsqueda incesante e inútil de una salida que no existe, por lo que no queda más que dejarse vencer por la misma. Otro tema que también le preocupa al autor es el dolor por amor, ya que si bien es un proceso mágico o una conmoción psico-sensual, es también un sendero sinuoso de angustias, deseos, posesión egoísta, cuerpos que no responden, un sentimiento de culpa y la noción de pecado y castigo.

La mayor parte de las producciones de los investigadores en torno a la poética de Elías Nandino se enfocan en aspectos de su vida privada, fijaciones homoeróticas, en explicar su heterodoxia sexual o su comportamiento “escandaloso” en los bares de la ciudad de México que en los conceptos que se pueden desprender de su obra. Se le ha retratado más como un transgresor de la vida política, pública y nacionalista de los primeros años posrevolucionarios que un artista que propone nuevas formas estilísticas y arquitecturas poéticas, con otra forma diferente de cantarle al amor, la muerte, las relaciones o la soledad. La tesis central que se sostiene es que, al leer a Nandino, muchas de sus sensaciones y preocupaciones humanas están presentes en Miguel de Unamuno, por lo que, si bien no compartieron un tiempo y espacio, hay conceptos presentes en la obra de ambos. No obstante, hay un pensamiento nandiano original no solo en la forma de construir versos, sino también en la manera de ver el amor, muerte, desasosiego, angustia, dolor y Dios, que escapa de la ortodoxia estética, mismo que se tratará de configurar a lo largo de esta investigación.

Elías Nandino era “difícil de clasificar” sentencia Vicente Quirarte, no se le puede catalogar como un *Contemporáneo* o un estridentista, aunque tuvo acercamientos con los representantes de ambos mo-

vimientos. No se sabe, por tanto, si pertenece a una generación o una agrupación, mejor sería ubicarlo en una sola voz y una sola presencia: la de él mismo. Marcel Proust dice que el escritor inventa una lengua dentro de la misma lengua, por eso, su lenguaje es extraño, extranjero, ya que contiene nuevas estructuras sintácticas o gramaticales. Gilles Deleuze afirma, en *Crítica y clínica* (5), que escribir es inseparable de *ver* y *oír*, por lo tanto, el lenguaje del escritor es “asintáctico” o “agramatical”. Lo anterior se puede corroborar en Nandino. Aparte de que inventa nuevos escenarios, nuevos mundos u otras formas retóricas, nuevas estructuras gramaticales, otras arquitecturas del verso, también describe de otra manera lo que percibe, escucha, siente o huele, a través de las metáforas que emplea sobre el cuerpo, donde no solo cabe lo exterior o lo interior, sino también los fluidos.

Deleuze afirma que el escritor *ve* y *escucha* a través y entre las palabras, lo cual es posible por el *delirio*, que no es un estado clínico, sino catártico que lo lleva a inventar personajes, historias y geografías. En Nandino se puede observar cómo el cuerpo es un territorio indómito que se explora y se conquista, con una orografía propia, colmada de llanuras, senderos, recovecos y cañadas. Al escribir, dice Deleuze, no se deviene en hombre como forma de expresión dominante que se impone sobre cualquier materia, sino en mujer, animal-vegetal, molécula o lo imperceptible, en aquello que permita al poeta fugarse, sustraerse de la realidad o de cualquier formalidad, transgredir lo establecido, como en nuestro autor que, con su poesía, transgrede cualquier norma moral o convencionalismo social.

El escritor, añade Deleuze, no está enfermo, no es neurótico o psicótico, sino más bien es un médico, un médico de sí mismo y del mundo, alguien que percibe en el mundo síntomas con los que la enfermedad se confunde con el ser humano. La literatura es un pequeño aliciente que ha visto y oído tantas cosas demasiado fuertes que por ello es trágica y transgresora, es filosófica; sin embargo, quien se refugia en ella alcanza un alivio para los pesares de su alma, pues se identifica y se funde con lo visto y oído por el poeta. Por eso, a través de su obra, Nandino

buscaba un elixir para su sufrimiento, ante todo una respuesta y, quienes lo leemos, nos fusionamos con él y, de alguna u otra forma, nos curamos espiritualmente. Nandino era de profesión médico, por lo que su poética no solo estaba dotada de simbolismo, sino también de fisiología, anatomía y biología.

De lo visto y oído, señala Deleuze, el escritor regresa con los ojos llorosos al tener los tímpanos perforados. Como receta, inventa un pueblo que falta y un nuevo lenguaje, es decir, una posibilidad de vida, una línea mágica que escape al sistema dominante. La literatura, por tanto, es creación sintáctica, descomposición y destrucción de la propia lengua, es deconstrucción. Como decía Kafka: “Hablo la misma lengua que usted y, no obstante, no comprendo ni una palabra de lo que usted está diciendo”. La única manera de defender la propia lengua es atacarla, configurar una nueva. Nandino le canta de otra forma –con un nuevo lenguaje y nuevas posibilidades– al amor y al deseo, pero también a la decepción, a la desolación, al desasosiego, frustración y a la impotencia frente a la muerte, incluso a Dios. Lo hace con nuevas metáforas, nuevas analogías, otros recursos literarios y mensajes ocultos, lo hace de forma autobiográfica, pero también universal, porque sus preocupaciones se sienten cerca, son humanas.

El lenguaje que propone escapa del lugar común, del *establishment* y del amor romántico, ya que existen otros lugares y otros desenlaces atípicos y reales. Su literatura es un alivio contra la enfermedad, frente al desasosiego y la desesperanza, porque propone otra solución lógica y plausible: el verdadero amor, el carnal, pero también la aceptación y la resignación ante la fragilidad y fugacidad de la vida, algo que también está presente en Miguel de Unamuno. El escritor, pondera Deleuze, se vuelve una especie de oráculo o hechicero, ya que sus visiones, aunque no son fantásticas, son verdaderos presagios, sonoros y explosivos, mediante los cuales el poeta descubre los intersticios y las desviaciones del lenguaje. Si bien somos materia que algún día nos vamos a consumir –sentencia Nandino– no existe otra opción más que la de aprovechar esta vida, amar sin los límites

que impone la moral o las buenas costumbres, lo que eclosionó a las conciencias de su tiempo.

#### *Eso somos*

Así gozaremos  
de todo  
lo limpio y lo sucio,  
lo impuro y lo santo  
que al fin  
eso somos:  
estírcol y sueño  
pudor y descaro.

Para que sea creativa la lengua, recomienda Deleuze, es necesario que sea *odiosa* y transgresora, en una palabra, que sea filosófica, sea una creación sintáctica que atraiga aparejada un nuevo lenguaje, extranjero, que muestre su lado más externo, más allá de la sintaxis. En Nandino su poética es transgresora, el amor no solo es un juego, sino también una fusión, una confesión abierta y un experimentar juntos, algo nuevo, perenne, no pasajero, una idea, una expresión o un delirio.

#### *Confesión*

Mi poema íntimo,  
el que no escribo  
sólo  
lo cohabito contigo.

Ante la posibilidad de que la vida sea única e irrepetible, como afirma Miguel de Unamuno, no queda otra opción más que amar, como propone Nandino, ya que es a través de este juego como se siente, se existe; algo que va más allá del *Pienso, luego existo* de René Descartes o del *Existo, luego pienso* (fórmula invertida por Martin Heidegger), ya que es a través del acto amoroso como se siente, se vive y luego se piensa. La vida debe ser sentida, antes que ser vivida, afirma Unamuno, por eso, por medio del amor es como se siente al máximo explorando los límites, es una forma de morir también a partir del fuego que consume por dentro y, aun cuando se muera físicamente, siempre permanece presente el recuerdo y la presencia del enamorado.

Amor constante, más allá de la muerte

Polvo serán, mas polvo enamorado. Quevedo

Amo y en cada momento  
 amar es mi muerte urgida  
 por un amor sin medida  
 en constante ardimiento.

Nandino, como poeta, es un ser agramatical y asintáctico, crea nuevos lenguajes y nuevos escenarios, es un extranjero dentro de su propia lengua. Le canta de otra forma al amor, al deseo, a la impotencia frente a la muerte, a la soledad, a la noche, al desasosiego, a la consumación final y a la parte divina. Su poesía está plagada de metáforas que la hacen auténtica, realista y existencialista, porque sin tapujos –pero con maestría– les nombra a las cosas por su nombre, pero también les dota de nuevos significados, nos transmite su dolor y desesperación. Hay ciertos silencios –Chantall Maillard menciona que es a través de la “razón poética” como el hombre renace y ofrece un universo nuevo, metafórico, lleno de posibilidades, por medio del cual tiene una mirada prospectiva, primera y reflexiva, despojada de cualquier marco conceptual, por lo que trasciende a sí mismo, construye descriptivamente el ser, una especie de fenomenología, de ir “a las cosas mismas”, y crea a la persona. Esta realización solo tiene lugar a través de la palabra original: el silencio por medio del cual la palabra se ve desprovista de todo significado y es nómada, portadora y creadora de nuevos significados (11)– que evocan al pasado, pero también delinean la personalidad del autor, por eso su obra es en cierto sentido autobiográfica, busca construir o recuperar al ser original, trata de develar las raíces de su persona, sus miedos, alegrías y pensamientos. Es transgresora y filosófica, porque en el acto de escribir también ve y oye, siente y vive, ama carnalmente y detesta, cobra vida y habla, y es un aliciente para las almas caídas que pasan por el mismo trance. Por ello, Nandino es un médico de sí mismo y de las almas, porque su poética es una catarsis a través de la cual se inventa a sí mismo y configura nuevas personas y escenarios y, quien se funde con él, encuentra una posibilidad de redimirse, recrearse.

Sigifredo Esquivel Marín, en su manuscrito *Juegos de escritura*, refiere que “la individualidad específica de las grandes obras trasciende época y contexto”, por ello, “se sustrae a clichés de escuela” (7); por tanto, es arquetípica, única e insondable, tal y como acontece en Nandino, donde hay una nueva arquitectura del verso –una sensualidad y una aceptación ante lo irredimible– que escapa a las formas de *Los Contemporáneos* y, por eso, resulta inclasificable y a la vez es original y real, porque se pueden palpar aún sus entrañas, vísceras, médula, tuétanos, fluidos y padecimientos, pero también es atemporal y universal, porque no aplica a una etapa histórica en particular, sino a un momento que está atravesando el ser, a un estado de ánimo o un conflicto existencial que está enfrentando, por el fuerte simbolismo y los mensajes cifrados que caracterizan a su obra.

Caleb Olvera Romero observa que la poesía –desde el punto de vista hermenéutico– es un ser extraño el cual no sabemos a quién se dirige o por qué se ha construido; sin embargo, entre su horizonte lingüístico y el mundo de las ideas que propone terminamos por apropiarnos de ella y la introducimos en nuestra existencia y lenguaje; en una palabra, nos fundimos con ella. Si bien es cierto que los versos no fueron dedicados para nosotros, de alguna u otra manera, “los hemos tomado, recreado, apropiado y con ellos, generamos nuevos discursos que ponemos en circulación al lanzarlos al mundo” (Olvera 10). Por algo Nandino se siente tan cercano. Si bien le cantó a la muerte, a la desdicha, a los amores clandestinos, a sus fugas y desaires, a un Dios etéreo o distante pero que permanece, o a su madre en el lecho de muerte, al final, sus líneas se hacen propias, porque se identifica uno con él, porque no recurre a los mismos escenarios, sino que llega directo al corazón, pero no desde un romanticismo ramplón, sino mediante un estilo directo, contundente, que conmueve y que, si bien idealiza seres y formas, los presenta de forma magistral a manera de aforismos y con una fuerza mística, metafísica, musical y metafórica que quedan impregnados en el alma. Olvera (18) nos recuerda que el poeta es el más peligroso de los hombres y su lenguaje es el más peligroso de los bienes –como decía Hölderlin–, ya que, por

medio de este, se han elaborado las más hermosas de las metafísicas: las poéticas, que trascienden al ser y al lenguaje, pues se construye el mundo y el yo. Como afirmaba Heidegger, el ser tiene su morada en el lenguaje y es ahí donde ejerce su libertad, puesto que, como decía Ludwig Wittgenstein, “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”, porque el poeta entona melodías –aún no pronunciadas– que saltan las barreras lingüísticas e ingresa a un mundo extralingüístico. Por su carácter fundacional, el poema abre a nuevas posibilidades; por algo, Heidegger señalaba que la verdad consiste en revelar o “correr el velo que oculta la cosa”, puesto que a partir del verso se abren nuevas alternativas, nuevas manifestaciones de la realidad y nuevos mundos, ya que el poema “es un dispositivo de sensaciones”, “una llave a mundos artificiales e imposibles”, a espacios infinitos que conmocionan a las conciencias y tiene un rasgo único –un tanto perverso– que desvía a los seres a vagar por otros senderos. El poeta es trágico, transgresor y, en una palabra, filosófico, porque nos abre a otras formas de pensar (Olvera 61). Baumgarten (Bayer 161) señalaba que el ser estético no es solamente un ser sensible, sino también combina la reflexión filosófica, la crítica literaria y la historia del arte, por tanto, la región estética –entre la que se incluye la poesía– se halla entre la inteligencia y la sensibilidad. En Nandino se puede percibir esta combinación y, en sus poemas, podemos encontrar la descripción, con otras formas, de actos tan triviales como el acercamiento carnal, el sueño, la vigilia o el silencio no correspondido; constituye una oposición (a veces beligerante) a la lógica o al sentido común, abriendo nuevas disyuntivas o paradojas, y apela a las sensaciones que nos lleva como lector a reflexionar de otra manera las cosas, a filosofar, como en *Nocturno*, una alegoría del sueño, donde se muere cada noche (al borrarse la razón) y se resucita al amanecer.

### *Nocturno*

Cada mañana, al despertar, resucitamos;  
 porque al dormir morimos unas horas  
 en que, libres del cuerpo, recobramos  
 la vida espiritual que antes tuvimos  
 cuando aún no habitábamos la carne

que ahora nos define y nos limita,  
 y éramos, sin ser, misterio puro  
 en el ritmo total del Universo (amediavoz.com)

Al igual que Unamuno, Nandino, en su poética, también se preguntaba si hemos de morir del todo o no. Como vimos, sus respuestas eran contradictorias, cuando pensaba en su propia muerte. Por un lado, negaba cualquier posibilidad metafísica del más allá. Por el otro, estaba convencido de que, al morir, abandonábamos el cuerpo o “lo dejábamos a la deriva”. Sin embargo, cuando pensaba en la muerte de los otros, como la de su apreciado amigo, Xavier Villaurrutia, estaba convencido de que no se había ido, de vez en cuando seguía visitándolo, “como una nube que bajaba por las escaleras a su habitación”. Ahora vamos a ver su concepción de la muerte, como en el caso de su madre, que también fue sentida, por la ternura que, desde su niñez, encontró en ella; estaba seguro que, al fenecer, no lo había hecho del todo, estaba fundida con él. En “Décima a mi madre difunta” (Nandino 200), la muerte de la madre era solo una ausencia física pues continuaba viva su esencia, “su transparencia”, su recuerdo que se lleva “como un lucero escondido” que guía y alumbraba el camino al andar, era como una candela. La persona no se extinguía cuando desaparece el cuerpo, permanece en la memoria y hasta en la vida misma, es un modelo que perdura a través de las enseñanzas dejadas.

¿Cómo puede ser ausencia  
 una ausencia en que la muerte  
 sólo me priva de verte,  
 pero no de tu presencia?

Como se puede ver, la persona amada no se niega a morir o, más bien, los sujetos cuyo recuerdo guardan de la misma se niegan a matarla, como Kant, según explica Unamuno, quien no se resignaba a morir del todo, al considerar que el único problema vital era el de nuestro destino individual y personal: la inmortalidad del alma (8). Unamuno agregaba que la esencia de todo hombre es “el esfuerzo que pone en seguir siendo hombre, en no morir” y que este esfuerzo es indefinido, como señala Spinoza en sus proposiciones, al afirmar que cada cosa se esfuerza en perseverar en su ser (11). La madre también era un “eco de

ternura”, aquél en el que se refugiaba ante lo adusto y áspero del padre. Era una unidad cósmica, inseparable, que se lleva tatuada en cada etapa de la vida, pues al estar viviendo se tenía presente su memoria, la que estuvo hasta en los momentos más aciagos. Por eso, su huella es imborrable, perenne, se lleva hasta la tumba. Nandino negaba que su madre había muerto y, si lo hizo, negaba que lo había hecho del todo; buscó que perseverara en su ser, dentro de sus remembranzas.

Al irte pude guardarte  
 en mi fronda oscurecida,  
 y en mi sangre, confundida,  
 ya formas parte de mí;  
 por eso te encuentro a ti  
 cuando me asomo a mi vida.

Aun cuando se cierran los ojos, ahí pervive el ser querido y, aunque su ausencia duela, “corta” y que-  
 ma, su influencia es definitiva, imborrable, como el amor que se le preconiza, pues todavía se sienten sus latidos, y ha quedado impregnada de tal manera que solo hasta que muera el hijo, se consume la madre; lo cual revela el profundo amor que Nandino le profesaba y el intenso dolor que le provocaba su ausencia, pero, también, muestra esta necedad kantiana de negarse a morir. Es esta ansia de no morir, acota Unamuno, “la base afectiva de todo conocer y el íntimo punto de partida personal de toda filosofía humana” (40).

Ahora te guardo a ti  
 como a sus flores el higo,  
 y a mi existencia te ligo  
 en unidad tan entera,  
 que solamente que muera,  
 morirás también conmigo.

Para entender la pérdida materna de Nandino, debemos remitirnos al ejemplo de Solón que nos ofrece Unamuno. Un pedante e insolente, al ver que Solón estaba llorando por la muerte de su hijo, le preguntó para qué lloraba si de nada servía. Solón le contestó que precisamente por eso lloraba, porque no servía, estaba inerte. Sería como preguntarle a Nandino por qué llora por su madre. Unamuno estaba convenci-

do de que, si todos lloráramos la pérdida de nuestros seres queridos o una simple pérdida y saliéramos a la calle a llorar, se resolverían muchas cosas, ya que pondríamos a la luz nuestras penas, porque se volverían una pena común, pues nos pondríamos a llorarlas, a dar gritos en el cielo y a clamar a Dios, quien parece que no nos oye, pero sí nos oíría. “Lo más santo de un templo es que es el lugar a que se va a llorar en común” (21).

El poeta, al llorar a su madre, nos invita a llorar con él y a llorar a todos nuestros seres queridos que se nos fueron, a llorar todas nuestras pérdidas o tragedias, a fundirnos con él en una pena en común, a curar nuestras penas, porque el poema es también un templo al que asistimos regularmente para recibir consuelo. Una miseria cantada en común por una comunidad, afirmaba Unamuno, “vale tanto como una filosofía. No basta curar la peste, hay que saber llorarla [...] es la sabiduría suprema”(Unamuno 21). Del llorar se siente y se aprende a perder, pero también se aprende a vivir, se atrapa lo concreto, lo individual, la conciencia, el yo, y eso permite pensar, hacer filosofía.

Una vez que lloramos a nuestros muertos, nuestra tragedia o nuestra vida, arribamos a lo que Unamuno denominaba *el sentimiento trágico de la vida*, algo “que lleva tras de sí toda una concepción de la vida misma y del universo, toda una filosofía más o menos formulada, más o menos consciente” (Unamuno 21). Por eso, el poeta, al llorar a su madre, está filosofando, tiene una concepción de la vida misma y del universo, de Dios y de la muerte, la cual nos muestra a través del poema; porque al sentir se vive y, al vivir, emerge el pensamiento, porque es inseparable el ver con el oír, el sentir con el vivir, el vivir con el pensar. De esta forma, de la poesía se puede extraer filosofía, la más pura, más humana, más concreta e individual, pero también la más universal, como aquella que permitió a Nandino llorar la tragedia de la desaparición física de su madre y concebir que no está muerta, que sigue unida a él mientras le quede vida.

El sentimiento trágico de la vida, aclaró Unamuno, no brota de las ideas, por el contrario, las determina y estas ideas reaccionan sobre el ser humano,

reafirmandolo. Este sentimiento trágico proviene unas veces de una enfermedad, otras del propio ser. El ser humano no tiene por qué estar todo el tiempo alegre; al tener conciencia, se encuentra enfermo, porque “la conciencia es una enfermedad” (Unamuno 21). Un hombre que verdaderamente sentía como Nandino no puede estar todo el tiempo feliz; al sentir, vive y al vivir, piensa y alguien que vive, siente y piensa con intensidad, como un poeta o un filósofo, está cuestionándose todo el tiempo, está en angustia permanente, no está alegre, pero está viviendo verdaderamente, está haciendo filosofía y poesía. De otra forma, se quedaría con los dogmas de la sociedad y las instituciones. Para Unamuno han existido seres humanos con este sentimiento trágico de la vida como Marco Aurelio, San Agustín, Pascal, Rousseau, Obermann, Thomson, Leopardi, Vigny, Lenau, Kleist, Amiel, Quental y Kierkegaard, quienes tienen más sabiduría que ciencia (Unamuno 22). La filosofía no es ciencia, al igual que la poesía, pero ambas al ser una misma cosa, son sabiduría; lo cual reafirma que los grandes poetas, como Nandino, tienen una concepción del mundo y del universo que puede extraerse de su obra, porque son sabios en el andar de la vida, tienen un sentimiento trágico de la vida.

## Referencias

- Aguilar, Enrique. *Elías Nandino: una vida no/velada*. Grijalbo, 1986.
- amediavoz.com. *Elías Nandino*, blog. <http://amediavoz.com/nandino.htm>. Mayo 20 de 2022.
- Bayer, Ramón. *Historia de la Estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Bustamante, Gerardo. “Evocando a Elías Nandino”, *Este País Cultura*, núm. 45, junio 2009, pp. 8-10.
- Bustamante, Gerardo. “Atisbos homosexuales en la poesía de Elías Nandino”, *Signos Literarios*, vol. XIII, núm. 26, julio-diciembre 2017, pp. 72-93.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 5-13.
- Esquivel, Sigifredo. *Juegos de escritura desde Benjamin y Derrida*, Zacatecas, Manuscrito, 2021.
- De la Fuente, Eduardo. “Elías Nandino, la gestión de una heterodoxia sexual”, *Revista Boletín RE-DIPE*, vol. 9, núm. 8, agosto 2020, pp. 244-257.
- García, Jesús Eduardo. “Como los mismos labios de una misma boca. Cuatro acercamientos a la poesía mexicana de temas homosexual y gay”, *La ventana*, núm. 38, 2013, pp. 7-49.
- León, Guillermo. “Recinto de Carlos Pellicer. Inauguración del discurso homoerótico en la poesía mexicana del siglo XX”, *Signos literarios*, vol. XII, núm. 23, enero-junio 2016, pp. 98-116.
- Lara, Gerardo. “De la autobiografía y la sicalipsis en Novo y Nandino”, *Literatura Mexicana*, vol. XVIII, núm. 1, 2007, pp. 145-157.
- Maillard, Chantall. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- Molano, Horacio. “El trazo de los otros: Jaime Torres Bodet y Elías Nandino frente a *Contemporáneos*”, *Literatura y Lingüística*, núm. 36, 2017, pp. 97-119.
- Nandino, Elías. “Décima a mi madre difunta”, *La Palabra y el hombre*, núm. 102, abril-junio 1997, pp. 199-203.
- Nandino, Elías. *Erotismo al Rojo Blanco y otros poemas*, 4ª. ed., México, Ágata, 2017.
- Nava, María Socorro. “Acercamiento a la creación poética de Elías Nandino”, tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp. 25-53.
- Olvera, Caleb. *Hermenéutica y poesía*, México, Talleres Ex libris, 2020.
- Rio-Seco, Arturo. “Tres poetas mexicanos”, *Revista Iberoamericana*, mayo 1939, pp. 83-89.
- Romero, Leticia. “Un poeta y la Revolución: *El Coronelito*, cuento de Elías Nandino”, *Fuentes humanísticas*, núm. 41 dossier, julio-diciembre 2010, pp. 41-47.
- Saavedra, Marco. *Elías Nandino: poeta de la vida, poeta de la muerte, ensayo biográfico*, México, Ágata, 1997.
- Solórzano, Lilia. “Una relación de amor-rechazo: Elías Nandino y los Contemporáneos”, *Valenciana*, núm. 10, 17 de mayo de 2014, pp. 85-111.
- Unamuno, Miguel. *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Renacimiento, 1927.
- Vogt, Wolfgang. *Enciclopedia Temática de Jalisco*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1992, t. II, pp. 17-19.

# La desautomatización como literariedad en el cuento “Mediodía de Frontera” de Claudia Hernández

Paola Montserrat Camarena Cruz  
Universidad de Guadalajara  
paola.m.camarena11@gmail.com

**Resumen:** Con una literatura llena de elementos extraños, violentos y subversivos, la obra de la salvadoreña Claudia Hernández es rica para el estudio literario y relevante para las letras latinoamericanas. Si bien existen trabajos de investigación y análisis en torno a su obra, estos aún son escasos y poco diversos. Así pues, en el presente trabajo realizamos una disección del cuento “Mediodía de frontera” perteneciente a la antología *De fronteras* publicada en 2007. Nuestro objetivo fue abordar las nociones de «desautomatización» propuestas por el teórico Viktor Shklovski, entendidas como evidencia de la «literariedad» que propone el formalismo ruso y localizar sus representaciones en el cuento. El análisis muestra que tanto el narrador del texto como la trasgresión de la relación humano-animal que en él se muestra funcionan como estrategias de desautomatización y, en consecuencia, lo dotan de literariedad. Este trabajo busca demostrar la riqueza literaria de la obra de Claudia Hernández, además de aportar una visión distinta y provocar interés en la misma.

**Palabras clave:** desautomatización, literariedad, cuento.

La literatura latinoamericana está distinguida por la forma en la que sus autores crean mundos narrativos que nos desestabilizan como lectores, nos exigen que prestemos atención y cambian nuestra realidad al hacer uso de elementos grotescos y fantásticos que terminan por enajenarnos de nuestra convencionalidad.

Así pues, la finalidad del presente estudio es abordar las nociones de desautomatización propuestas por el teórico Viktor Shklovski, entendidas como estrategias de la literariedad presentada por el formalismo ruso en el cuento de la autora salvadoreña Claudia Hernández, “Mediodía de frontera”, perteneciente a la antología de relatos *De fronteras* publicada en el año 2007.

La autora y catedrática Claudia Hernández es una mujer salvadoreña nacida en 1975 que ha destacado dentro de la literatura latinoamericana gracias a sus cuentos; desde el año dos mil ha sido considerada dentro de las antologías de narrativa hispanoamericana y ha sido publicada en España, Italia, Francia, Estados Unidos, Alemania y por supuesto toda América latina. A lo largo de su vida ha publicado un total de seis antologías de cuentos: *De fronteras*, *Otras ciudades*, *Olvida uno*, *La canción del mar* y *Causas naturales*.

Su narrativa y su vida han estado fuertemente marcadas por crecer durante el periodo de la guerra civil salvadoreña (1979-1992) y después en la época de la posguerra. Son estos eventos históricos los que terminan haciendo aparición en su obra, tocando temas de violencia, corrupción y migración. Así pues, con una literatura llena de elementos extraños, violentos y subversivos, la literatura de Claudia Hernández es rica para el estudio literario, es por eso que hemos elegido el cuento “Mediodía de frontera” para nuestra investigación: son precisamente la brutalidad y la violencia, además de la forma en la que se relatan los hechos del cuento, los que terminan destacando del mismo, los que dentro de un análisis resultan relevantes; es decir, son el narrador y el intercambio de los valores entre lo animal y humano dentro del cuento los que lo vuelven interesante.

Entonces, nuestro interés reside principalmente en la manera en que la autora hace uso de estrategias narrativas que particularizan su literatura; es nuestro objetivo identificar y demostrar que dichas estrategias pueden estar dentro de lo que el formalista ruso Viktor Shklovski define como desautomatización y que esto es lo que vuelve literario el cuento. Para lograr nuestro fin será necesario explicar cómo puede suceder la desautomatización dentro de la literatura además de localizar dónde y cómo se hace uso de los elementos desautomatizantes en el cuento. De manera más concreta, los elementos a analizar utilizados en “Mediodía de frontera” serán, en primer lugar, el cambio de perspectiva en la narración y, en segundo, el contraste del discurso y valores convencionales intercambiados en la dinámica humano-animal.

### Literariedad y desautomatización

En palabras del teórico Eichenbaum, el formalismo ruso tiene como objeto: «el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia» (25) y Roman Jakobson define esta idea con lo siguiente: “El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la “literariedad” (“literaturnost”), es decir lo que hace de una obra dada una obra literaria” (como se citó en Todorov 25) esto es, el formalismo se enfoca en encontrar aquello que particulariza a la literatura y la separa de lo común.

Bajo esta línea de pensamiento, el ruso Viktor Shklovski plantea, en su trabajo *El arte como arte* (1991), que vivimos en un estado automático; nos relacionamos y existimos con el conocimiento de mucho de lo que nos rodea, sin embargo, lo ignoramos, lo damos por hecho y ni si quiera somos conscientes del papel que juega en nuestras vidas. La desautomatización es, entonces, el proceso que nos permite salir de este estado irreflexivo y lo que nos abstrae de lo sobrentendido.

De esta forma, Shklovski (1991) establece que es por medio del arte y, de forma específica, la literatura, que nos volvemos conscientes de nuestra realidad; la literariedad es una herramienta que nos permite

deslindarnos de lo cotidiano e igualmente lo que nos sensibiliza ante lo ajeno. Son distintas las maneras en las que un autor, en su obra, puede desautomatizar a su lector.

En este último punto centra su atención Sanmartín Ortí en parte de su trabajo *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización* (2006) al tratar de “clarificar de qué formas distintas los procedimientos literarios alcanzan el fin estético de la desautomatización [describir los tipos de efecto posibles que dichos procedimientos pueden cumplir.]” (407) y establece entonces lo siguiente:

Todo procedimiento literario que exige un esfuerzo interpretativo extra y ralentiza la percepción es susceptible de provocar un efecto desautomatizador [...] Dicho esfuerzo implica una prolongación más allá de la duración normal de la percepción del objeto artístico ... Si la imagen es demasiado sencilla y habitual no forzará al lector a realizar una proyección imaginaria para comprenderla. [Además] todo procedimiento literario que bloquea los canales convencionales, preestablecidos y automáticos de la comprensión y/o percepción, es susceptible de provocar un efecto desautomatizadores (Sanmartín Ortí 409-410, 413).

Así pues, en el caso de Claudia Hernández, los cuentos dentro de la antología *De fronteras* (2007) están caracterizados por el uso de lo inusual, grotesco y absurdo; son sus personajes, paisajes y narradores colocados en situaciones insólitas los que desatan el proceso de desautomatización dentro de nosotros sus lectores y los que nos obligan a enajenarnos de nuestra realidad.

Naturalmente, en “Mediodía de frontera” podemos presenciar estos elementos desautomatizantes, que, si bien están presentes de forma más sutil que en el resto de los relatos de la antología, no se quedan cortos al cumplir con su función. Es pertinente para este análisis que hablemos de manera breve sobre el argumento del cuento, para sentar las bases de nuestro estudio.

El cuento comienza presentándonos a un perro abigarrado que, a mediodía, está en búsqueda de comida en los baños de la frontera; es entonces cuando se encuentra con una mujer que se ha cortado la lengua y tiene deseos de morir. Después de un poco de desconcerto, ambos personajes sostienen una conversación que concluye cuando la mujer se ahorca y el perro la acompaña en su muerte.

Con esto establecido, en el caso específico de este relato, son dos los elementos que destacan al cumplir con el proceso de desautomatización planteado por Shklovski: el cambio de perspectiva y la transgresión de la relación convencional humano-animal.

### Cambio de perspectiva

Como proceso de desautomatización, Shklovski (1991) define el cambio de perspectiva como la singularización de los objetos lograda al entregar la perspectiva de narración a algún agente que no es el lector, el cual, además, presenta características que lo vuelven inusual. En adición, la teórica literaria mexicana Luz Aurora Pimentel (1998) menciona que:

En un relato no sólo importa la cantidad de información que se nos ofrezca, mucho de la significación depende de la calidad de esa información; es decir, de los grados de limitación, distorsión y confiabilidad a los que se le somete. En una palabra, importa no sólo qué tanto se narre sino desde qué punto de vista. (95)

De esta forma, la presencia del cambio de perspectiva en “Mediodía de frontera” es una peculiar, una lectura superficial nos podría dejar la impresión somera de que los eventos del relato están siendo narrados desde el punto de vista del perro, sin embargo, este no es el caso: una lectura más atenta nos deja ver que, si bien la narración no está en la voz del perro, tampoco lo está en manos de la mujer, incluso, no está siquiera en manos del lector; es decir, va más allá.

Esto indica, pues, que en la narración se encuentra un elemento diferente, un algo que existe fuera de la historia: no es el lector (pero presenta características

de observador) y, además, tiene conocimiento del estado de mente de los personajes; bajo lo postulado por Pimentel (1998), estas características son las que porta un narrador heterodiegético.

Al conocer los pensamientos, movimientos y sentimientos de los personajes este narrador es comúnmente confundido con el protagonista; sin embargo, son precisamente su conocimiento ilimitado y su presencia casi invisible en la historia los que nos permiten identificarlo sobre los demás: "cruza el umbral. Avanza medio metro. Mira. Vuelve sobre sus pasos: está asqueado" (Hernández 101).

Este narrador funciona como herramienta de desautomatización porque nos proporciona una perspectiva que no seríamos capaces de conocer de otra manera; nos habla del mundo narrativo como un objeto, que se analiza y describe con detalles para que, como lectores, seamos capaces de captar la esencia completa del relato, para así mantenernos enfocados en los sucesos; nos habla desde su perspectiva omnisciente para desautomatizarnos.

Son entonces, la descripción y la perspectiva «desde arriba» que utiliza Claudia Hernández en esta historia las que nos fuerzan a prestar atención, las que apuntan nuestra mirada justo hacia donde la autora desea que miremos.

### Trasgresión de la relación humano-animal

Es este el punto determinante dentro del proceso enajenante presente en "Mediodía de frontera" no solo por ser el más evidente, sino porque es el que juega el papel más importante dentro de la historia y, como consecuencia, el más pertinente para nuestro análisis.

De acuerdo al trabajo de Gabriela Frandsen (2013), *El hombre y el resto de los animales*, en el que caracteriza la relación humano-animal a través de la historia occidental, el ser humano "ha planteado su relación con el resto de los animales a través de su propia mentalidad. Muestra la tendencia a reservar las cualidades que el hombre considera positivas para sí, y las que considera negativas a alguien más"

(69), esto quiere decir que las convenciones sociales almacenadas en el colectivo humano en su relación con los animales han estado marcadas por una superioridad de sí mismo ante otras especies.

Claudia Hernández rompe con esta convención con la caracterización que les da a sus personajes en este relato. No hablamos solamente de dotarlos con la facultad de hablar cuando ninguno de los dos debería ser capaz de esto, sino que nos referimos específicamente al contrapunto e intercambio de la posición histórica que menciona Frandsen en su trabajo, donde rompe con el paradigma dentro de la mente del lector y provoca el proceso de desautomatización.

En "Mediodía de frontera", la autora le da el enfoque de sensatez y razón al canino, lo convierte en la voz de la cordura y el juicio, dota a un animal de características que en la convencionalidad solo adjuntaríamos a los seres humanos: "«Comprendo», dice el perro ... se sienta a su lado. No trata de disuadirla. No quiere interferir en sus planes" (Hernández 102)

En oposición a esto, Hernández vuelve a la mujer la salvaje, la que encuentra consuelo en sus instintos y la que ha sido reducida a lo desesperado, es una mujer a la que su humanidad la ha abandonado: "Ella le pide que regrese, que no se vaya, que no la deje ... Y ella no quiere horrorizar a nadie. Solo quiere ahorrarse" (Hernández 103)

Este contraste e intercambio de valores terminan en el extrañamiento del lector, pero –y es un gran pero– más que dejarlos como opuestos, la autora nos deja ver a momentos el regreso de sus personajes a lo convencional, momentos en los que la mujer siente compasión por el animal y momentos en los que el perro retorna a sus instintos.

Es, entonces, esta intercalación de características usuales e inusuales entre los personajes la que deshace las convenciones dentro de nuestro cerebro como lectores, la que nos descoloca y mantiene nuestra lectura a raya.

Podemos concluir que de esta manera se puede presenciar el uso de elementos desautomatizantes por

parte de Claudia Hernández en su obra y dotan del carácter literario propuesto por los formalistas rusos. Lo que nos despierta del estado autómatas es la exigencia de la autora porque abandonemos los horizontes marcados por nuestra primera lectura; es decir, que dejemos atrás la idea de que la narración está en manos de los personajes o el lector, que nos demos cuenta del juego que hace en el cuento con nuestras convenciones de lo que es humano y lo que es animal, que prestemos atención y que miremos más allá, para poder así convertirnos en lectores conscientes.

### Referencias

- Eichenbaum, B. *La Teoría del «Método Formal*. En T. Todorov, *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos* (pp. 21-54). Siglo XXI, 1978.
- Frandsen, G. y Université de Montréal. Section d'Études hispaniques. *El Hombre y el Resto de los Animales*. Tinkuy: Boletín de investigación y debate, 20, 56-78; 2013 ISSN-e 1913-0481.
- Hernández, C. “Mediodía de Frontera”. En *De Fronteras* (1.ª ed., pp. 99-103). Piedra Santa, 2007.
- Pimentel, L. A. *El Relato en Perspectiva: Estudio de Teoría Narrativa* (1.a ed.). Siglo XXI, 2007.
- Sanmartín Ortí, P. *La Finalidad Poética en el Formalismo Ruso: el Concepto de Desautomatización* [Memoria para optar al grado de doctor]. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología, 2006.
- Shklovski, V. “El Arte como Artificio”. En T. Todorov, *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos* (pp. 55-70). Siglo XXI, 1991.
- Todorov, T. *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos: por Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp* (Ana María Nethol, Trad.). Siglo XXI, 1978.

# Si García Márquez hubiera llegado a nuestro taller de literatura

Antonio Campoverde Campoverde  
Loja-Ecuador  
aliciamartinezmalo@gmail.com  
\*\*COLABORACIÓN ESPECIAL

**A**nte la conflagración del sol que se oculta durante la noche, esta incertidumbre se suspende entre el olvido y la corrosión. Sobre un escritorio café, dentro de un cuarto oscuro, escribo estas líneas acompañado apenas con la luz de dos velas.

El rescoldo de niebla de palosanto y sahumero de iglesia llena el ambiente con un misticismo propicio para el encierro de la razón. Así empiezo esta narración de un encuentro casual al que, creo, ningún otro se le compara.

Dudas existen muchas, pero el encuentro no ocurrió la noche de un sábado de este año, a las siete y media de la noche.

El lejano murmullo diáfano de las cigarras del parque Itchimbía suavizan el palpar de la índole nocturna; el silencio que sucumbe al miedo de las inacabadas noches quiteñas en su Centro Histórico no se encuentra con el concierto diáfano y tranquilo de los

grillos, que desde el barrio Tola Alta se percibe ensismado en la ferviente memoria de la tierra.

El comprensible y extraño asunto que convocó esta reunión hace padecer a los demás la extraña duda de que este asunto no es irreal o, por lo menos, no del todo. Lo extraño es tener yo mismo que repetírmelo varias veces para lograr entenderlo. Tengo la llana impresión de que, de haber vivido usted los recuerdos tortuosos que se generan en los confines de la sinrazón, aún estuviera retorciéndose sobre el fango dudoso de la verdad.

Es de virtuosos creer que me embarga una estupenda alegría, y hoy, más que nunca, el recordarlo de nuevo, y en el soplo del sueño ilusivo, el descubrimiento de un minúsculo vórtice del diámetro de una aguja me permitió meter mi nariz y aspirar la fuerte fragancia única de la buena literatura: la condensada, aquella que desconoce matices.

M A R M Ó R E A

REVISTA ACADEMICA DE LENGUA Y LITERATURA

SEP 2022 - FEB 2023 | 30 | NÚMERO 10

Narraré lo que no ocurrió tal y cómo fue, sin añadir ni quitar nada de lo que considero más importante.

Puntualmente aquel día nos conectamos, confieso que estaba nervioso; y mucho. No era para menos, pero a medida que el tiempo transcurría me iba convirtiendo en el extasiado contendor perdido de una envidia atroz cuya vileza te permite odiar a alguien sin tener motivo alguno.

Una densa mina de humo negro se escapaba de todo mi cuerpo; yo lo veía, los otros no lo vieron: era mi rencor a aquel estilo que yo no alcanzaría. La incomodidad, como una intensa bruma, se apoderó de la sala y García Márquez puso en frente de la cámara la copia del manuscrito a máquina de *Cien años de soledad*. Un tesoro.

Narró algunos paisajes del primer capítulo. Nos hizo entender que la novela sería publicada en Argentina. De alabanzas lo colmaron al maestro, y en el alma me comprimía un enorme malestar, se constreñía porque no era yo el dueño de ellas. Es imposible no odiar a alguien que, siendo apenas un par de años mayor a mí, ya había escrito una obra maestra, y como aún no la publicaba, me aprovecharía de eso.

Para ser arrogante, García Márquez tenía su derecho bien ganado, pero nosotros, escritores de cuarta categoría, no habíamos hecho ningún trabajo importante y ya andábamos por todo lado secretando arrogancia de la más fina calidad: la que más hiede. Durante varios años había sido un periodista muy creativo, sus cuartillas eran como pequeños cuentos; por aquel entonces, él disfrutaba ya de los frutos de la corrección continua.

Fácilmente reconocería ahora que García Márquez era un genio, ahora que está muerto lo reconozco con mayor obstinación, como reconocemos todos los escritores a quienes nos superan y que son de la misma generación o más jóvenes.

Hablamos de varios acontecimientos reales que se pintan en la novela de diversa forma. Aquel furúnculo de envidia que hasta ahora traigo necesitaba apenas un poco más para terminar explotándonos

a todos en la cara, y la presión vino: recalcó el detalle que publicaría en Argentina porque empezaba a convertirse en un escritor internacional.

El ulular silencio me llamaba y las cigarras carcomían la noche a dentelladas fugaces y continuas. La novela entonces tenía otro nombre que el ansia apabullada de quererlo decir podría agregarle un drama innecesario al presente relato. Ninguno de nosotros dijo nada que guarde relación con los elementos conocidos de la obra: le hicimos creer, a un escritor universal, que nadie lo conocía.

Es evidente la desconsiderada diferencia que existe entre el primer párrafo y el resto de la obra. Presentí que mi aguijón alacrán estaba listo para inyectarle veneno, pero el Diablo me detuvo para ofrecerme una mejor idea, por lo que decidí no hacerle sugerencia alguna y, más bien, lo apabullé entre halagos, y muy decentes halagos, para que su ego no se resintiera y, de esta manera, no terminara convirtiendo a su obra, insuperable ya de por sí, en una obra de otro mundo, porque no hay mejor elixir para convertir a un escritor en un monstruo literario que golpearlo donde más le duele: en la obra que más le costó escribir.

Con toda seguridad le hubiera dicho que su novela traía un diamante oculto, y que podría fácilmente convertirse en “El Quijote de nuestro tiempo”, como había dicho Neruda, si tan solo la reescribiese un par de veces más. Pero la envidia se desbordó infinitamente, que ya por mis poros la supuraba, y una minúscula sonrisa que nadie vio le antecedió a la máxima exaltación que podría haberle dado cualquiera en este tiempo. Aquella lluvia de alabanzas fueron un vendaval que lo desprendieron del piso y vimos cómo se elevaba hasta el cielo de los escritores satisfechos con su trabajo. Y como maldad aún me quedaba, decidí mantenerlo en vilo, flotando entre la incertidumbre hasta que la sociedad lo reconociera; prohibí que se mencionara siquiera cualquier pista que revelase que aquella obra ya la habíamos leído. Una compañera joven y bonita, de cabello liso, abundante y azabache, llegó a sentir lástima al ver cómo las dudas le carcomían el corazón, aquel pobre hombre no tenía idea del fracaso o éxito de su libro: ese hecho todavía me conmueve.

No le explicamos siquiera algún vericuetto de nuestro tiempo, ni siquiera le preguntamos cómo logró conectarse a interné; debíamos dejar ser a García Márquez para que pudiera llegar a ser García Márquez. Entonces los talleristas rebuscaron entre sus preguntas, aquellas que descubran el intrínquilis que conformaba la materia de la cual están hechos los engranajes del estilo garciamarquiano, pero la respuesta en torno a esto nunca salió de la boca del maestro.

Guardé entonces el papel que tenía las sugerencias para de esta manera revolcarme a gusto en el fango de mi propia mediocridad, como si fuese un cerdo de pobre, porque un escritor pobre: ya lo soy.

Admito que alguna vez pensé que trabajar una obra de este maestro en nuestro taller era igual que hacer una escultura de Miguel Ángel, a tamaño real, en un taller donde se retocan imágenes religiosas de yeso. Hoy, en cambio, creo que no existe deshonra alguna al corregir el estilo de un maestro de la Literatura Universal.

García Márquez sabía bien cómo escribía, estilo que nosotros conocemos y veneramos. La vida de un escritor es un andarivel finito de inflarse y desinflarse de ilusiones y decepciones. Francisco Candel pudo ilustrarlo mejor que cualquier otro en “Hay una juventud que aguarda”.

Y como queriendo desembarazar mi corazón de aquella mediocre emoción que lo acecha, solo a ustedes les compartiré el párrafo que contiene aquellas correcciones que le hice al texto del inicio de la novela. No lo hago por ego, repito, sino para “no empantanarme en la egolatría del malagradecido”.

### *Cien años de soledad*

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella remota tarde en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo entonces: era una aldea de veinte casas de barro y cañabrava, construidas a la orilla de un río de diáfanas corrientes que se precipitaban por un lecho de piedras blancas, enormes y

pulidas, como huevos prehistóricos. Tan reciente era el mundo, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que mostrarlas con el dedo. Por el mes de marzo, todos los años, una familia gitana y desarrapada armaba su carpa en las inmediaciones de la aldea, y haciendo un gran alboroto de pitos y timbales, convocaba al pueblo para que se acercara a admirar los nuevos inventos. Primero llevaron el imán. Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba: “La octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia”. De casa en casa iba arrastrando dos lingotes imantados, y la impresión fue tal que todos se quedaron espantados viendo cómo las pailas, los calderos, las tenazas y anafes se caían de su sitio y se arrastraban en turbulenta bandada hasta los fierros mágicos de Melquíades. Las cosas metálicas se descolgaban de las paredes entre temblores trémulos, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y tornillos tratando de desenclavarse. Incluso los objetos que permanecían perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían en los rincones donde más se los había buscado, y desfilaron en pequeños saltitos atrás de los lingotes que el gitano arrastraba.



# MARMÓREA

REVISTA ACADEMICA DE LENGUA Y LITERATURA