

MARMÓREA

REVISTA ACADEMICA DE LENGUA Y LITERATURA

MARZO 2023 - AGOSTO 2023 | NÚMERO 11 y 12
SEPTIEMBRE 2023 - FEBRERO 2024



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

Friedrich Nietzsche (1872)

DIRECTORIO

Dra. Sandra Yesenia Pinzón Castro

Rectora

Mtro. Juan José Shaadi Rodríguez

Secretario General

Dra. Blanca Elena Sanz Martín

Decana del Centro de las Artes y la Cultura

Dra. Adriana Álvarez Rivera

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

Aurora Regina Muñoz Meza

Camila Pérez Hurtado

César Andrés García Romero

Dalia López Palomo

Estefanía Guadalupe Benítez

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

Samanta Anayatzin Macías Jiménez

AUXILIAR EDITORIAL EXTERNA

Lic. Aurea Ariel Avila Macías

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

Javier Obed Rodríguez Álvarez

FOTOGRAFÍA DE CONTRAPORTADA

Roberto Amézquita

MARMÓREA. Año 7, número 11 (Marzo-Agosto 2023) y número 12 (Septiembre 2023-Febrero 2024), 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. 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: 20 de agosto de 2023.

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 la revista *Marmórea* se complace en presentar los números once y doce que otorgan a los ponentes de la edición 2023 del Congreso Regional de Literatura (COREL), una propuesta que igualmente ofrece a las y los estudiantes un espacio para compartir el conocimiento generado desde las letras hispánicas en un espacio de enriquecimiento y retroalimentación que permitirán al afable lector, al adentrarse en esta valiosa recopilación de trabajos, ampliar sus conocimientos, plantear discusiones y enriquecer estados de la cuestión propios.

En estos números, que además se publican durante el segundo semestre del año y en conjunto para dar espacio a la realización del congreso. Los trabajos recibidos plantean una cosmovisión interesante y distinta, temas de gran calidad, equiparable en cada uno de ellos. Siguiendo la estructura que tuvo el COREL, le damos el lugar de apertura a la Dra. Ilse Díaz Márquez con una conferencia que nos invita a replantear las representaciones sobre la mujer árabe desde un análisis de la literatura española; Espronceda también toma parte de las voces de España desde los postulados de Jung y Shopenhauer; las voces femeninas castellanas son tomadas por Laforet y Matute retratando la guerra desde dos diferentes visiones. Regresando al plano de lo mexicano, nos sumergimos en el erotismo que se desborda de cuatro relaciones protagonizadas por profesores en cuatro narraciones de autores mexicanos; posteriormente, Barba Azul hace presencia en una comparación en función del contexto histórico-personal; la mexicanidad sigue presente con Salvador Elizondo partiendo de la teoría deleuziana y del concepto del simulacro

para adentrarnos en sus obras *Farabeuf* y *Miscast*; a continuación, con Ariana Egües nos adentramos en un análisis de lo inusual en la narrativa de Cecilia Eudave; cerrando el bloque sobre literatura mexicana se nos presenta una revisión metaficcional y fantástica de Valeria Luiselli en *Desierto Sonoro*. Latinoamérica se aproxima desde la deconstrucción de la maternidad con Alfonsina Storni justo antes de que el misticismo de Angelina Muñiz-Huberman concluya con este preciado número.

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 por su contribución en el papel de colaboración especial; y a todas y todos las y los participantes del COREL 2023 que nos compartieron sus textos.

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

Agradecimientos

Tawaddud y Sherezade más allá del orientalismo: imágenes de mujeres árabes en la literatura Española**	8
<i>El estudiante de Salamanca</i> : un breve vistazo al inconsciente de don Félix de Montemar	20
La guerra vista desde la adolescencia: análisis comparativo de <i>Nada</i> de Carmen Laforet y <i>Luciérnagas</i> de Ana María Matute	25
Incidencias en la narrativa y los personajes de cuatro obras eróticas	29
Análisis de “Barba Azul” y “El espanto espantado”, dos cuentos publicados por la imprenta de A. Vanegas Arroyo	34
La experiencia estética de <i>Farabeuf</i> y <i>Miscast</i> a través de la lógica deleuziana	40
Lo inusual en la novela corta <i>El verano de la serpiente</i> de Cecilia Eudave	45
Lo metaficcional y lo fantástico en <i>Desierto Sonoro</i> de Valeria Luiselli	49
La maternidad en la poesía de Alfonsina Storni	53
Aforismos taumatúrgicos y semitrazos místicos en “La sinagoga portuguesa” de Angelina Muñoz-Huberman	57

** Colaboración especial

Índice

Tawaddud y Sherezade más allá del orientalismo: imágenes de mujeres árabes en la literatura española

Ilse Díaz Márquez²

A las estudiantes de Letras Hispánicas de la UAA

**COLABORACIÓN ESPECIAL

Quisiera iniciar planteando a las y los lectores la siguiente cuestión: cuando escuchan la frase “mujer árabe”, ¿qué les viene a la cabeza?

En unos segundos cada quien ya se habrá hecho su propia representación mental de una mujer árabe. Asumiendo el riesgo a equivocarme, me aventuro a decir que en su mayoría las imágenes se situaron en los extremos: de un lado aparecieron odaliscas o bailarinas del vientre, similares a las que encontramos en cuentos como el de Aladino, con grandes ojos oscuros, cabellera negra y belleza misteriosa, aunque muy probablemente confinadas a un harén que no por lujoso es un espacio agradable para ellas, pues están allí para complacer los deseos masculinos.

Del otro lado, pudo aparecer en sus mentes la imagen más actual de una mujer con velo, habitante de un país de Medio Oriente. La actualidad de esta segunda imagen no implica una sensación de mayor libertad para esa mujer; por el contrario, ella se encuentra tan confinada como la bailarina del vientre, pero no entre los muros del harén sino detrás de su vestimenta y de las paredes de su casa. Su indumentaria nos lleva a pensar en la opresión patriarcal, en la imposibilidad de emancipación que el feminismo occidental ha puesto frente a los ojos de quienes habitamos el mundo del siglo XXI como mujeres.

¹ Conferencia magistral presentada en la apertura del III Congreso Regional de Estudiantes de Literatura. Universidad de Guanajuato, 27 de marzo de 2023.

² Profesora del Departamento de Letras de la UAA, investigadora posdoctoral en la Unidad Académica de Estudios de las Humanidades de la UAZ.

No es mi afán generalizar ni lanzar sentencias sobre los prejuicios que nos acosan. También puede ser que alguien se haya hecho una representación mental muy distinta, y que lo que a continuación voy a proponerles le resulte familiar, incluso poco original. Sin embargo, otra vez no puedo evitar arriesgarme a señalar que, desde nuestra ubicación geográfica y cultural, no resulta tan sencillo que la imagen de una mujer árabe deje de estar intrínsecamente relacionada, por una parte, con la exotización, y por otra, con el islam. Al final, ambas opciones nos conducen a una concepción similar de su naturaleza: la de un ser desprotegido y sin agencia. En otras palabras, nos llevan a tener una visión reduccionista de la realidad de las mujeres de origen árabe o árabo-musulmán que, al igual que la de las mujeres de otros orígenes o localizaciones geográficas, es múltiple y compleja.

Mi intención, a lo largo de las siguientes páginas, es desarrollar una reflexión acerca de cómo han sido representadas las mujeres árabes en distintos momentos de la tradición literaria hispánica. Me gustaría hacer notar que los personajes femeninos que encontramos a lo largo de la historia de la literatura española están atravesados por una visión orientalizante que difícilmente se rompe a lo largo de la modernidad. A esa visión quiero contraponer un par de ejemplos de obras españolas que han desafiado esa representación estereotipada. Para ello, será necesario que hablemos primero del orientalismo y de qué papel ha jugado éste en la configuración de lo femenino en el arte y la literatura.

El orientalismo y la representación femenina

Recurro aquí a las reflexiones de Edward Said, crítico literario palestino cuya obra, situada en las coordenadas de la teoría poscolonial, arroja mucha luz respecto a cómo el mundo occidental moderno ha construido un modo específico de representarse el Medio Oriente u Oriente Próximo. A través de este modo, que Said denomina “orientalismo”, Europa y luego otros países occidentales han podido relacionarse con esa región, en medio de una dinámica colonialista que implica, por supuesto, la explotación de los recursos de los territorios colonizados. Hay que tomar muy en cuenta que para teóricos como

Said, las ideas, las culturas y las expresiones artísticas o literarias no pueden entenderse ni estudiarse seriamente si no se consideran sus configuraciones de poder; de ahí que sea tan importante señalar que Occidente no representó de determinado modo a Oriente de manera gratuita, sino que “Oriente fue orientalizado, no solo porque se descubrió que era ‘oriental’ según los estereotipos de un europeo medio del siglo XIX, sino también porque se podía conseguir que lo fuera [...] se le podía obligar a serlo” (Said 25).

El orientalismo es pues una institución colectiva conformada por un conjunto de discursos, tradiciones académicas y empresas culturales que a su vez constituyeron retratos de Oriente que parecen “naturales” pero no lo son (Said 45). Estos retratos han logrado perpetuarse a través del arte y de los medios de comunicación, en el marco de un sistema-mundo que no ha dejado atrás las dinámicas coloniales. Dichas representaciones se nos han vuelto tan familiares que no siempre resulta posible escapar a tales marcos de referencia, en los que, efectivamente, se estereotipa a la cultura árabe, ya sea idealizándola al considerarla misteriosa y exótica, ya estigmatizándola al considerarla bárbara, lo que en términos de la figura femenina se traduce en una erotización de las mujeres, o bien en la negación de su capacidad de decisión y de acción.

Podemos poner como ejemplo de lo anterior lo ocurrido con *Las Mil y una noches*, la célebre colección de cuentos de origen árabe, persa e indio, que circularon de forma oral durante siglos y fueron recopilados en la Edad Media. Para la escritora marroquí Fatema Mernissi, *Las Mil y una noches* pone frente a nosotros “un universo musulmán que hace caso omiso de las fronteras que separan culturas distantes y muy diferentes entre sí” (55). Así nos lo confirma la enorme difusión que los relatos contenidos en dicha obra han tenido en todos los rincones del globo. No obstante, vale la pena recordar que la colección no fue traducida a las lenguas europeas sino hasta el siglo XVIII, cuando Antoine Galland la trasladó al francés (Mernissi 75). Fue entonces, en el ambiente de los salones ilustrados, que *Las Mil y una noches* se volvió un fenómeno entre las damas de la aristocracia. Mernissi nos hace notar que, como traductor

sensible a los gustos, afinidades y posiciones morales de sus lectoras, Galland supo qué pasajes de los cuentos suavizar u omitir; de esta forma, decidió suprimir las descripciones sugerentes y las referencias a los órganos sexuales femeninos, lo cual no fue impedimento para que el público europeo se familiarizara con las aventuras y placeres contenidos en los relatos, dirigiendo su atención sobre todo a personajes como Alí Baba o Simbad el Marino, y dejando de lado el contenido filosófico de otros cuentos que resultaban, desde tales presupuestos, más aburridos (76).

La traducción selectiva de Galland tampoco resultó un obstáculo para que triunfara una representación de los personajes femeninos de *Las Mil y una noches* en la que sobresalía, precisamente, la sensualidad y los adornos. Estamos en este punto frente a una moda orientalista sensorial que no tardará en traspasarse al ámbito de otras artes. Así, podemos recordar que Madame Pompadour, fascinada por la indumentaria de las odaliscas y la decoración del harén, tenía colgados en su habitación cuadros tales como *Une sultane prenant le café que lui présente une négresse* de Carle Vanloo, o que la mismísima María Antonieta se disfrazó de sultana precisamente un año antes de que comenzara la Revolución Francesa (Mernissi 77-78). La unión entre frivolidad y harén, nos dice Fatema Mernissi, fue a partir de entonces indisoluble. La pintura de caballete de los siglos XIX y XX continuó representando la sensualidad de las mujeres orientales; en las vanguardias, Matisse pintó asimismo odaliscas, mientras que Nijinsky, la estrella del ballet, recuperó al personaje de Sherezade, despojándolo de la carga que éste, como veremos más tarde, tiene para la cultura árabe.



Carle Vanloo, *Une sultane prenant le café que lui présente une négresse* (1747)

Musée des Arts décoratifs de Paris

De este modo, los personajes femeninos de *Las Mil y una noches* fueron condenados “a existir sólo del ombligo para abajo” (Mernissi 83), comenzado justamente por Sherezade, quien se convirtió en el modelo perfecto de la bailarina del vientre. Fatema Mernissi señala que la danza femenina, cuyo trasfondo antiquísimo remite a los cultos mesopotámicos dedicados a la diosa Ishtar, posee una dimensión cósmica y es para las mujeres árabes una “celebración del cuerpo y un ritual de acceso al poder” (85), quedó reducida, a través del orientalismo, a un adorno trivial y a una “perversidad satánica” (86), en tanto las mujeres que la interpretan quedaron encerradas en el estereotipo de la vampiresa o la *femme fatal*, cuya existencia se cifra en aniquilar al hombre que las desea.

Mujeres árabes en la literatura española: de la Edad Media al siglo XX

Sin alejarnos de los planteamientos de Edward Said y de Fatema Mernissi, iniciaremos ahora el recorrido por algunas obras de la tradición española y por la representación de las mujeres árabes que allí encontramos. Hay que considerar, ante todo, que para la literatura española, a diferencia de la inglesa o la francesa, el elemento árabe-musulmán no es algo externo, sino que se encuentra al interior de la propia cultura. A pesar de que, como señala Said, el pasado judeomusulmán de España haya sido “tanto

tiempo suprimido” (10), la huella que los árabes dejaron tras ocho siglos de presencia en la península es difícilmente ocultable.

Hacen falta todavía muchos esfuerzos, en lo que respecta a los estudios sobre literatura hispánica, por desarrollar lecturas donde se tomen en cuenta los elementos orientales que permean las obras literarias medievales y áureas, aunque en bastantes ocasiones es por completo visible el origen de los temas o de los tópicos que aparecen en los textos. Quizá sea en las primeras colecciones de cuentos en prosa, surgidas en la Edad Media y estrechamente relacionadas con los apólogos y con la tradición cuentística oriental, donde debamos comenzar el camino.

Traigamos ante nosotros una de estas colecciones: el *Libro de los enxiemplos del conde Lucanor* de don Juan Manuel. Al hablar sobre este conjunto de cuentos, Juan Manuel Cacho Blecua enfatiza la manera en la que, desde la perspectiva cristiana, se percibe al “Otro” musulmán: “Aparecen diversos estereotipos, positivos y negativos, lo que implica que su tratamiento suele quedar al margen de su religión” (26). Así, el libro incluye una variedad de personajes de origen musulmán: “mujeres injustificadamente timoratas [...] caprichosas y antojadizas [...] reyes leales, [...] excelentes consejeros, que mantienen su palabra [...] pero también monarcas codiciosos...” (26). Esta múltiple percepción, de acuerdo a Cacho Blecua, puede clasificarse en tres apartados: el primero es el de la “alteridad exótica” (cuando el autor muestra las diferencias de costumbres entre moros y cristianos, sin emitir un juicio respecto a ellas), el segundo es el de la “alteridad negativa” (cuando los moros se presentan como adversarios en términos religiosos o territoriales), y el tercero el de la “alteridad positiva” (cuando se elogian las conductas de los moros pues se considera que son superiores a las de los cristianos) (35).

Es interesante, en este sentido, notar cómo en los cuentos medievales los personajes moros no aparecen todavía estereotipados bajo un signo orientalizante, o al menos no por completo. Si bien la contraposición entre moros y cristianos tiende a poner a los segun-

dos constantemente en un sitio de superioridad, también hay oportunidad de que los segundos muestren sus defectos, así como de exponer las cualidades de los primeros. Para los personajes femeninos, dicha oportunidad se traduce en que las mujeres no sean confinadas a la pasividad ni necesariamente erotizadas. Esto es lo que sucede en el ejemplo XXX con Romaiquía, personaje inspirado en la poeta Al-Rumaiqiyya, esposa de Al Mu’tamid, último rey de la taifa de Sevilla (1069-1091). En uno de los relatos “más bellos de todo el libro por su atmósfera sensorial y poética” (Cacho Blecua 36), Al Mu’tamid se muestra profundamente enamorado de la bella Romaiquía, quien de ser una humilde esclava se había convertido en la favorita del harén: “la amaba más que a nadie en el mundo. Ella era muy buena y los moros aún la recuerdan por sus dichos y hechos ejemplares; pero tenía un defecto, y es que a veces era antojadiza y caprichosa” (Don Juan Manuel 126).

Haciendo gala de su naturaleza antojadiza, Romaiquía se lamenta en tres ocasiones ante Al Mu’tamid y las tres veces éste procura complacerla: la primera vez, ante el llanto de la reina que, estando en la cálida Córdoba, extraña la Sierra Nevada, el rey manda plantar almendros para que cuando estos florezcan parezca que están cubiertos de nieve; la segunda vez, cuando Romaiquía llora al ver a una mujer humilde hacer adobes en el lodo, ya que esa actividad le está vedada, el rey manda llenar de agua de rosas, azúcar, canela y especias de agradable olor un estanque para que su amada pueda hacer adobes dentro. La última vez, Romaiquía llora porque el rey nunca le da gusto, a lo que Al Mu’tamid responde: “«*Wa la mahar aten?*»; que quiere decir: «¿Ni siquiera el día de lodo?»; para darle a entender que, si se había olvidado de tantos caprichos en los que él la había complacido, debía recordar siempre el lodo que él había mandado preparar para contentarla” (Don Juan Manuel 127). La moraleja del cuento se relaciona con el motivo de la ingratitud y con la figura de la mujer caprichosa, que aparece tanto en la literatura oriental como en la occidental. Por lo tanto, el personaje de Romaiquía está mucho más ligado con la tradición medieval misógina que con la visión orientalizante. Avancemos ahora hacia los Siglos de Oro y observemos si la imagen de las mujeres árabes se transfor-

ma en este momento. Juan Goytisolo, quien fuera un apasionado infatigable del islam, señaló muy claramente cómo a partir del siglo XV, cuando se pone en marcha el proceso de unificación española y los Reyes Católicos consuman la conquista de los reinos musulmanes, la cultura hispánica comienza a verse “paulatinamente desgarrada y decrepita por sus odios casticistas, problemas de honra y estatutos de limpieza de sangre” (Márquez Villanueva XI). Durante el siglo XVI, las autoridades imperiales y religiosas luchan por convertir a los últimos musulmanes españoles al cristianismo y por borrar toda huella del islam. Pese a todo esto, y como apunta Márquez Villanueva, los temas orientales y moriscos siguen siendo parte importante del discurso literario del renacimiento español, lo cual no sucedió en ningún otro lugar de Europa (3).

La novela morisca resulta un excelente ejemplo de esta preocupación. En *El Abencerraje y la hermosa Jarifa* se relata la historia del valiente moro Abindarráez, perteneciente al linaje de los Abencerrajes, quien se dirige a Granada para contraer matrimonio con la bella Jarifa, a pesar de la oposición del rey, padre de la joven. En el camino, Abindarráez es interceptado, vencido y tomado prisionero por Rodrigo de Narváez, alcaide cristiano de Álora. Éste queda profundamente conmovido por la nobleza y la historia de amor del moro, por lo que le permite ir en busca de su amada con la condición de que regrese al tercer día, promesa que Abindarráez en efecto cumple, no sin antes desposar a Jarifa, confesarle el motivo de su demora y llevarla consigo dada la insistencia de ella en acompañarle. Ante la vuelta del Abencerraje, y conmovido nuevamente por la honradez y el amor de la pareja, Rodrigo de Narváez le otorgará al moro su libertad y, además, acabará por interceder ante el rey para que permita a los enamorados permanecer juntos.

En la *Historia de Abencerraje y la hermosa Jarifa* nos encontramos con personajes musulmanes que se muestran asimilados a los valores cristianos, así como al código cortés y caballeresco. En el caso de Jarifa, si bien se destacan su hermosura y discreción, se la presenta siempre en el marco del amor cortés como una doncella entregada a su amado. Así nos

lo confirman las palabras que le dirige a éste: “Pues nunca Dios quiera -dijo Jarifa- que, yendo vos a ser preso, quede yo libre, pues no lo soy. Yo quiero acompañaros en esta jornada, que ni el amor que os tengo, ni el miedo que he cobrado a mi padre de haberle ofendido me consentirán hacer otra cosa” (*El Abencerraje* 40). La imagen de la mujer árabe que encontramos en las novelas moriscas es pues una imagen sublimada que se corresponde con el fenómeno de idealización de la relación entre moros y cristianos al que se ha dado el nombre de “maurofilia”.

Es curioso observar cómo la maurofilia aparece con mayor fuerza en los textos producidos por autores cristianos justo en el momento en que el “problema morisco” iba creciendo y se debatía la posibilidad de expulsar a los musulmanes conversos, de quienes se desconfiaba profundamente. En este punto, coincido plenamente con la perspectiva de Luce López-Baralt, quien considera sumamente enigmática a esta literatura y señala lo incómoda que debió resultar en la época (256), mucho más tomando en cuenta que la expulsión de los moriscos finalmente se consumó en el año de 1609. Ya sea que la maurofilia se explique como una manifestación un tanto velada de tolerancia hacia la minoría morisca, o como una llamada de atención hacia la misma, en aras de su integración plena a la cultura cristiana, desde el punto de vista que he tratado de seguir a lo largo de este trabajo, es imposible negar que el mecanismo del orientalismo se ha puesto plenamente en marcha en los textos españoles, lo cual queda demostrado en la ya señalada voluntad de asimilación y también en la selectividad de la identidad mora que se presenta en la literatura como reflejo de la realidad de la época, pues mientras se busca eliminar todo elemento cultural que tenga relación con la religión musulmana -la lengua árabe, los libros islámicos, el baño y la medicina árabe fueron prohibidos junto a muchas costumbres islámicas-, se rescatan los elementos “superficiales, decorativos o festivos”, tales como el arte musulmán y el mudéjar, pero despojándolos de todo significado espiritual (Benito 106).

Disculpándome por no detenerme en la literatura del XVII y del XVIII, donde seguramente encontraríamos ejemplos interesantísimos de personajes fe-

meninos de origen árabe, propongo que demos un salto y echemos un vistazo hacia épocas relativamente más recientes. La siguiente parada es el romanticismo español, del cual me gustaría recuperar alguna imagen contenida en la poesía exotista cultivada por autores como Juan Arolas y José Zorrilla. El exotismo romántico volteó en reiteradas ocasiones hacia Oriente, con una visión ya plenamente identificable con el orientalismo de Said; sin embargo, en el caso de la literatura española, los poetas no se vieron obligados a acudir a referentes lejanos, puesto que, como ya he apuntado, el elemento oriental estaba en el propio territorio desde hacía siglos. De esta forma, los universos ideales que quedaron retratados en los textos poéticos tuvieron muchas veces como marco el mundo andalusí medieval, mientras que la imagen femenina permaneció encerrada entre las cortinas del harén, esclava nuevamente de los deseos masculinos y envuelta en el halo de la belleza sensual.

En sus poemas orientales, Arolas pinta una odalisca que cumple al pie de la letras con tales rasgos; su personaje poético se lamenta de su esclavitud y, al tiempo que describe la vileza de su captor musulmán, elogia la benevolencia de la religión cristiana y de quienes la practican, pues estos dan mayor libertad a sus mujeres, razón por la cual ella prefería ser también cristiana. Esto sin contar la referencia al eunuco negro que le acompaña y a quien desprecia especialmente por su color de piel:

Más valiera ser cristiana
Que sultana
Con pena en el corazón,
Con un eunuco atezado
Siempre al lado,
Como negra maldición... (“La Odalisca”)

Propongo ahora que, antes de contraponer a las imágenes orientalistas un par de ejemplos, hagamos una última parada en nuestro recorrido por las imágenes estereotipadas de mujeres árabes en la literatura española. La parada es breve pues pretende solamente que notemos la supervivencia en la literatura contemporánea de los modelos hasta aquí presentados. Para ello, acudo al análisis que la investigadora

Yasmina Romero Morales ha realizado en torno a un conjunto de novelas españolas de la primera mitad del siglo XX. Para esta investigadora, además de la presencia islámica histórica que liga a la península con Oriente, debemos considerar la relación ininterrumpida de ésta con el Magreb y, más específicamente, la presencia colonizadora española en Marruecos. Esta es la razón por la cual “escritores y viajeros europeos que buscaban lo exótico del mundo árabe empezaban en lo que hoy denominamos España y no al otro lado del Estrecho” (223).

Así, a las mujeres marroquíes que aparecen en novelas escritas por autoras españolas entre 1930 y 1960, tales como *Ojos largos* de Rosa de Aramburu, *Tebib* de Rosa María Aranda o *El sol nace de madrugada* de Marisa Villardefrancos, todas ellas obras muy cercanas al fin del período colonial o al primer período poscolonial marroquí, las atraviesa una concepción de las mujeres árabes que nuevamente corresponde al arquetipo occidental de Sherezade, es decir, el de la mujer del harén que se convierte en una fantasía para los hombres.



Mariano Fortuny Marsal, *La Odalisca* (1861)
Museo Nacional de Arte de Cataluña

La lista de características que nos proporciona Romero Morales no hace más que redundar en la imagen que hemos venido revisando hasta aquí: se trata de mujeres que poseen el don de la eterna juventud, cuya piel seductora y oscura se asocia al mal

—a diferencia del modelo occidental de la mujer de piel blanca y cabellos dorados que invariablemente remite a la pureza—, adornadas con vistosas joyas, vestidas “como princesas de cuentos de Bagdad con sus trajes de sederías multicolores, sus brazaletes de oro rutilantes y sus delicados tatuajes” (239). Su color de piel e indumentarias son reflejos de su naturaleza ociosa, libidinosa, frívola y carente de intelecto (234). De allí que, como Romaiquía —¡qué sorpresa!—, solamente se preocupen por satisfacer sus gustos y caprichos. Orientalismo y misoginia se reúnen en la novela española contemporánea para dar lugar, nuevamente, a la visión estereotipada de “la Otra” mora.

¿Más allá del orientalismo?

Si es que nos interesa hacer una crítica a las representaciones que nos ha legado el mundo colonial y estudiar las manifestaciones culturales desde perspectivas que no resulten represivas ni manipuladoras, considero que es necesario preguntarnos si existe una alternativa al orientalismo. En el caso de las mujeres árabes, cabe el cuestionamiento acerca de qué otras formas de representación podemos encontrar en la tradición literaria hispánica. En esta última parte de mi trabajo, quiero hacer referencia a dos ejemplos que encuentro especialmente reveladores en lo que respecta a la manera en que los personajes femeninos rompen con los moldes a los que se les ha querido reducir.

El primer ejemplo es el de Tawaddud, la protagonista de un cuento poco conocido de *Las Mil y una noches*. Se trata de un relato muy antiguo en donde se retoma el tema del sabio, que puede ser un esclavo, una doncella o un niño que dan una lección a los poderosos, ya sean reyes, amos o falsos sabios. El argumento nos presenta a Tawaddud, una esclava que, además de ser bella, tiene conocimiento de todas las ramas del saber de su tiempo. Cuando el amo de Tawaddud, Abu l-Hsun, dilapidada la fortuna que su padre le había heredado, la joven esclava, para ayudarlo, le pide que la atavie con bellas prendas y joyas, y que la venda a Harun al-Rashid, el califa abbasí. Tawaddud le indica asimismo que el precio que reclame por ella debe ser alto, considerando la gran

sabiduría que posee. Al tenerla frente a sí, el califa pide examinar a Tawaddud para comprobar su valor, y manda por ello llamar a varios alfaquíes. Los sabios musulmanes irán probando a la esclava en diversos campos: medicina, teología, derecho, matemáticas, filosofía, exégesis coránica, música, ajedrez. El nivel de dificultad va aumentando hasta que las preguntas que se le realizan a la esclava se vuelven enigmas sutiles, pero todas las pruebas las irá superando Tawaddud con éxito, llegando incluso a humillar a los alfaquíes. Finalmente, el califa admite su valor, entrega a Abu l-Hsun la cantidad demandada y decide conceder a Tawaddud un deseo: ella pedirá volver con su amo.

La cadena de transmisión que llevó a este cuento a ser parte de la literatura española es compleja. De manera abreviada, podemos decir que existió una versión andalusí en árabe que fue traducida al castellano en el siglo XIII en la Escuela de Traductores de Toledo. Su versión manuscrita pasó de mano en mano hasta llegar al siglo XVII, cuando el relato apareció impreso en un pliego de cordel. Esta versión de los Siglos de Oro gozó de tanta popularidad que atravesó el Atlántico y se dispersó también por la Nueva España. En dicha versión, Tawaddud pasa a ser una esclava cristiana llamada Theodor o Teodora, y su amo un mercader húngaro asentado en Túnez que queda arruinado tras perder un cargamento marítimo. De igual forma, en la versión española el contenido del examen al que es sometida la doncella, “se cristianiza, condensa y dispone de acuerdo con el conocimiento de los sabios examinadores, cuyo número se reduce a tres: especialistas en cosmogonía y derecho divino, en medicina astrológica y ciencia natural, y por último, la filosofía propiamente dicha” (Brotherston 402).

Ahora que conocemos un poco de los avatares de Tawaddud, resulta oportuno que retomemos la lectura de Fatema Mernissi en torno al personaje de Sherezade, gracias al cual los relatos de *Las Mil y una noches* se van encadenando. Recordemos que ese hilo conductor está marcado por la violencia, que hoy llamaríamos feminicida, del rey de Samarcanda, Sah Zamán, quien al encontrar a su esposa en el alcázar durmiendo con un esclavo en el lecho

conyugal, la asesina. Acto seguido, decide ausentarse del reino por un tiempo para visitar a su hermano Sahriyar; en su visita, el rey observa cómo su cuñada también es infiel a su esposo. Sah Zamán vuelve entonces a su reino y, en venganza a la ligereza femenina, se dedica a decapitar mujeres después de casarse con ellas. Cuando llega el turno de las hijas del visir, la mayor de ellas, Sherezade insiste a su horrorizado padre en que la entregue en matrimonio al rey, con la intención de enfrentarse a él y “parar detener río de sangre” (Mernissi 58).

Interpretado desde la cultura árabe, dice Mernissi, el personaje Sherezade no es una víctima más de la misoginia de Sah Zamán, ni tampoco una mujer seductora que gracias a sus encantos físicos logra enamorar al rey. Por el contrario, en el contexto musulmán, Sherezade es una heroína, una hábil política poseedora de una notable inteligencia respaldada por un amplio conocimiento, pues “había leído libros, historias, biografías de los antiguos reyes y crónicas de las naciones antiguas. Se dice que había llegado a reunir mil volúmenes referentes a la historia de los pueblos extinguidos, de los antiguos reyes y de los poetas” (59). Además, Sherezade es una estratega, ya que posee la habilidad de usar lo que sabe para anticiparse a los hechos, controlando el miedo, pensando con claridad y actuando de manera independiente. Gracias a sus dotes intelectuales, Sherezade termina venciendo al rey. Su actuación debe leerse, finalmente, como un agente civilizador, o en otras palabras, como la del triunfo de la razón sobre la violencia.

Al igual que Sherezade, Tawaddud se sobrepone a los poderosos con su inteligencia. En el clímax de la versión española del cuento, cuando los acertijos planteados a Teodor frente a Miramamolín Almanzor, rey de Túnez, se van volviendo más complicados, la doncella propone al sabio examinador Abraham un juego: cada vez que ella dé una respuesta equivocada, se quitará una prenda, pero si la respuesta es correcta, será el sabio quien tenga que despojarse de sus vestimentas. Hacia el final del examen, Abraham se queda en ropa interior y se ve obligado a pedir al rey que le sea evitada una humillación más grande. Igual que en la versión árabe, en el desenlace del cuento, el soberano declara el éxito de Teodor,

paga un elevado precio al comerciante y permite a la esclava regresar a casa de su amo:

“El hincó la rodillas ante ella, y tomole las manos, y besoselas, rogandole ahincadamente que no hiziesse tal verguença delante del Señor Rey, y tan noble Caualleria, y discretos hombres, y que el daria diez mil doblas de buen oro bermejo, porque no le hiziesse desnudar de sus paños menores. La donzella huuo piedad del [...] El Rey dixo a la donzella, que pidiesse que en merced todo quanto ella quisiese que se lo daria: y ella le beso los pies, pidiendole de merced, la ducasse tornar con el Mercader...” (*La Historia de la Donzella Theodor* fol. 28)

Si bien el fenómeno de la esclavitud en el mundo musulmán medieval es sin duda cuestionable, éste tampoco es comparable a la esclavitud que sufrieron una gran cantidad de mujeres, especialmente las indígenas y las negras, una vez comenzada la modernidad colonial. La existencia de esclavas sabias era un fenómeno común en las cortes islámicas, lo cual nos habla también de cierta apertura en lo que respecta a la educación de las mujeres, misma que en el mundo cristiano era mucho más reducida. La historia de Tawaddud encaja, por tanto, con la afirmación de Mernissi de que en la cultura musulmana las mujeres no se consideran intelectualmente inferiores a los hombres: ambos entablan debates en igualdad de condiciones y, en más de una ocasión, son las mujeres las que se muestran superiores, o en otras palabras, para los orientales, “el uso del cuerpo sin más, el sexo sin cerebro, no ayuda en lo más mínimo a que una mujer pueda cambiar su situación” (64).



Portada de *La historia de la Donzella Theodor* de Francisco Pinaro (Valencia, 1643)

Vale la pena un último apunte sobre la historia de Tawaddud o Teodor: en la ya mencionada traducción francesa de las *Mil y una noches* no se incluye este relato. Aunque quizá esto se explique sobre todo por el hecho de que la naturaleza sapiencial del texto no encaja con el modelo de aventura preferido por los lectores europeos, es imposible no pensar en la posibilidad de que la inteligencia y el triunfo de la protagonista sobre sus pares masculinos haya herido hasta cierto punto la susceptibilidad del traductor.

Nuevamente propongo que nos traslademos hacia otro momento literario. Esta vez será hasta nuestra época, a la cual no me he referido hasta este punto. Como ejemplo que cierre la reflexión que he tratado de seguir, quisiera hacer alusión a una novela española del siglo XXI ambientada precisamente en el cambio de milenio. Se trata de *El lunes nos querrán* de Najat el Hachmi, obra con la que la autora obtuvo el Premio Nadal en el año 2021.

El lunes nos querrán se estructura como una larga carta que la protagonista, Naíma, dirige a su mejor amiga cuyo nombre nunca nos es revelado. La narradora es una joven musulmana de origen marroquí que habita en un barrio de migrantes en los suburbios de Barcelona; la realidad de Naíma es la mis-

ma que vivieron muchas jóvenes hijas de las oleadas migratorias del norte de África hacia España en las últimas décadas del siglo XX. La protagonista se ve continuamente enfrentada, por un lado, a los mandatos de su padre y de la tradición patriarcal musulmana, y por el otro, al problema de la integración de los migrantes a la sociedad española occidental.

A través de la carta de Naíma, vamos recorriendo de manera paralela las historias de las dos jóvenes, su paso de la adolescencia a la adultez, sus búsquedas, su despertar erótico y sus primeras experiencias amorosas, el abandono de la casa paterna, el matrimonio y la maternidad. La amiga a quien Naíma se dirige se va volviendo a través de las páginas un modelo a seguir para la protagonista, pues aquella tiene una familia de costumbres más laxas y en ese sentido, parece ser más emancipada.

La trayectoria vital de los personajes se constituye narrativamente a partir de un permanente cuestionamiento de sus identidades, signadas por una triple subalternidad: son mujeres migrantes de origen árabo-musulmán, es decir, las atraviesan las condiciones propias de su género, además de las que implican su racialización y su clase social. La búsqueda que ambas emprenden, y en la que no pocas veces se extravían, da cuenta de sus esfuerzos por romper las restricciones de su contexto: “Hay razones de peso que me llevan a escribir sobre nosotras: entonces no lo sabíamos, pero estábamos conquistando territorios nuevos impensables para nuestras madres, estábamos rasgando todos los velos, escarbando agujeros con endebles cucharitas en murallas impenetrables, y ni siquiera nos dábamos cuenta” (Primera Parte, Cap. 9, 11). En cierta forma, Naíma se presenta como un *alter ego* de Najat el Hachmi, quien también migró a España con su familia desde Marruecos y acabó por romper, como otras mujeres de origen musulmán, con la religión y las tradiciones de su entorno.

Otra joven escritora y pensadora española también proveniente de una familia árabo-musulmana que migró a España desde Siria, Sirin Adlbi Sibai, ha analizado cómo, a partir de la Segunda Guerra Mundial, los moldes discursivos orientalistas estudiados por

Edward Said se fueron transformando conforme se construía el discurso contemporáneo de la islamofobia, gracias al cual el arquetipo pleno de sensualidad de Sherezade se vio sustituido por el de la “mujer musulmana con *hiyab*”, que en el otro extremo de las representaciones reduccionistas, muestra a las mujeres árabes como un “un sujeto pasivo de estudio, convertido en objeto de análisis e intervención de características bien definidas: monolítico, atemporal, analfabeto y sexualmente reprimido” (Adlbi Sibai 134). Así, el reverso de la odalisca es la mujer árabe con velo, símbolo de la opresión femenina más absoluta, cuya emancipación reclama desesperadamente la intervención de las potencias occidentales que, al exterminar a los pueblos en el Medio Oriente, proclaman el triunfo la civilización sobre la barbarie.

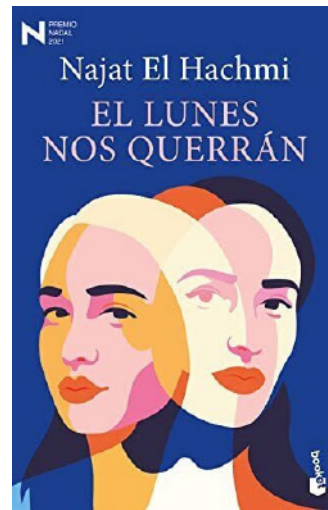
Aunque la protagonista de *El lunes nos querrán* abandona el velo y todas las costumbres familiares, es evidente que se enuncia a sí misma en medio de la doble opresión del patriarcado musulmán y el patriarcado occidental, cada una de las cuales le impone un modelo de perfección femenina: “El lunes empezaremos una nueva vida, seremos como tenemos que ser y no como somos. Nos adaptaremos a la forma adecuada, meteremos a la fuerza nuestras carnes dentro del molde correcto, tiraremos a la basura lo que sobre y así tendremos éxito, un éxito seguro y definitivo. Obedeceremos a pies juntillas todas las normas, nos comportaremos como es debido y haremos todos los deberes: los que nos han impuesto y los que nos hemos inventado nosotras mismas para ser incluso mejores de lo que nos piden” (Primera Parte, 2).

Finalmente, los personajes principales de la novela transgreden a su manera el nuevo modelo orientalista de la mujer musulmana con *hiyab* a la vez que se enfrentan al modelo patriarcal de Occidente:

La verdad profunda de nuestra historia era mucho más simple de lo que imaginábamos. No tenía que ver con el choque de culturas, con la integración, ni con estar entre dos mundos ni ninguna de las cosas que nos han ocupado tanto tiempo. Lo único que queríamos era ser amadas. Tal como éramos, sin más. Sin tener que recortarnos ni taparnos ni

someternos. Ni tapadas ni hambrientas ni perforadas por mil agujas ni embadurnadas de cremas ni embutidas en telas. Solo con nuestros cuerpos, que somos nosotras, con nuestro carácter, que también somos nosotras, con nuestros pensamientos y nuestras emociones y nuestras heridas, las cicatrizadas y las abiertas (Segunda Parte, Cap. XVII, 8).

Con la narradora de *El lunes nos querrán* coincide la escritora libanesa Joumana Haddad, quien se resiste a ser confinada en los patrones que muestran los medios de comunicación: “Cuántas veces por ejemplo en este tercer milenio habré tenido que explicar ante una audiencia occidental asombrada, que sí, que muchas mujeres árabes llevan tops sin mangas e incluso minifaldas en lugar de pañuelos en la cabeza, *abayas* (túnicas) y *niqab*, y que no, que el desierto no ha tenido ninguna influencia en mi expresión poética por el mero hecho de que en el Líbano no hay desierto” (28).



Portada de *El lunes nos querrán* (2021)

A modo de conclusión

A lo largo de este recorrido, he intentado exponer cómo la representación orientalista sobre las mujeres árabes y árabo-musulmanas se ha transformado a través de los siglos: de la perspectiva exotista y sensualista que primó a lo largo de período moderno y cuya imagen prototípica es la de la odalisca en el

harén, ha pasado a conformarse, en nuestro siglo, una perspectiva abiertamente islamófoba en cuyo centro se encuentra la imagen de la mujer con velo o *hiyab*. En realidad, ambas imágenes nos ofrecen una continuidad, pues se trata de visiones generalizadas que reducen, estructuran y ejercen dinámicas de dominación sobre la muy compleja realidad histórica y actual de las mujeres de origen árabe, sean o no practicantes del islam.

El reflejo de esta continuidad es patente a lo largo de la historia de la literatura española, que ha estado ligada desde sus orígenes a la cultura árabe. Así, en obras de diversos géneros encontramos tales representaciones. Sin embargo, frente a estas visiones generalizadoras es posible localizar textos literarios que socavan el estereotipo, abandonando los moldes orientalistas para elaborar representaciones mucho más complejas, y por ello mismo problemáticas, de las mujeres de origen árabe, tanto de las de antaño como de las de nuestro siglo. Gracias a estas fisuras podemos contravenir la interpretación occidental de la figura arquetípica de Sherezade y devolverle a los personajes femeninos su fuerte carga transgresora y su capacidad para cuestionar los condicionamientos que se les imponen.

A quienes estamos del lado de los estudios literarios, nos toca seguir desarrollando tales lecturas alternativas de los textos antiguos y actuales desde visiones no colonizadoras. Siempre es una opción renegar del arquetipo y buscar otros referentes; también es posible matar el mito histórico para comenzar a crear un nuevo relato, pues como dice Etel Adnan en el prólogo a *Yo maté a Sherezade. Confesiones de una mujer árabe furiosa* de Joumana Haddad, cada mujer “sólo proviene de sí misma [...] es ella la que tiene que hacerse y crearse a sí misma [...] Ella tiene que convertirse en la nueva Sherezade y escribir historias para participar en la creación del mundo por medio de la literatura” (16).

Referencias

Adlbi Sibai, Sirin, *La cárcel del feminismo. Hacia un pensamiento islámico decolonial*. México: Akal, 2016.

- Arolas, Juan, “La Odalisca”. *Poesías*. Consultado en Cervantes Virtual: https://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/poesias--25/html/fef2e1bc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm#I_1_
- Benito, Ana I., “La ubicua presencia del moro: maurofilia y maurofobia literaria como productos de consumo cristiano”. *Disobedient Practices: Textual Multiplicity in Medieval and Golden Age*. Eds. Belén Bistué y Anne Roberts. Newark: Juan de la Cuesta - Hispanic Monographs, 103-128.
- Brotherston, Gordon, *La América indígena en su literatura. Los libros del cuarto mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Cacho Bleuca, Juan Manuel, “Identidad y alteridad: la representación del Otro musulmán en *El conde Lucanor*”. *E-Spania. Revue électronique d'études hispaniques*. No. 21, 2015.
- Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*. Consultado en Cervantes Virtual: <https://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/el-conde-lucanor--0/html/>
- El Abencerraje y la hermosa Jarifa*. Granada: Castalia y Junta de Andalucía, 2010.
- El Hachmi, Najat, *El lunes nos querrán*. Barcelona: Destino, 2021. Ebook
- Haddad, Joumana, *Yo maté a Sherezade. Confesiones de una mujer árabe furiosa*. Pról. Etel Adnan, trad. Marta Mabres Vicens. Barcelona: Debate, 2011.
- La Historia de la Donzella Theodor. Agora nuevamente corregida, è historiada. Ordenada por Francisco Pinardo*. Valencia, Casa de los herederos Chrysostomo Garriz, 1643.
- López Baralt, Luce, “El extraño caso de un morisco maurófilo”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, 255-266.
- Márquez Villanueva, Francisco, *El problema morisco (desde otras laderas)*. Presentación de Juan Goytisolo. Madrid: Al-Quibla, 1991.
- Mernissi, Fatema, *El harén en Occidente*. Trad. Inés Belaustegui Trías. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Romero Morales, Yasmina, “De odaliscas, velos, ha-

renes y babuchas. El arquetipo de Sherezade en la narrativa española del siglo XX". *Lectora*. No. 24, 2018, 223-238.

Said, Edward, *Orientalismo*. Presentación de Juan Goytisolo, trad. María Luisa Fuentes. Barcelona: Debolsillo, 2002.

El estudiante de Salamanca: un breve vistazo al inconsciente de don Félix de Montemar

Daniela Alanis Hernández
Universidad Autónoma de Aguascalientes
al2905406@edu.uaa.mx

“Y él mismo, la befa del mundo temblando,
Su pena en su pecho profunda escondió,
Y dentro en su alma su llanto tragando
Con falsa sonrisa su labio vistió!!...”
—*Espronceda*, (1875)

El romanticismo español, época de renombrados autores y obras ilustres, vio surgir bajo su influencia una de las creaciones literarias más distinguidas del siglo XIX: *El estudiante de Salamanca*, escrita por el poeta José de Espronceda, quien comenzaba su redacción hacia 1836 y, un año más tarde, publicaba la primera parte en el *Museo Artístico y Literario*; la obra completa saldría a la luz hasta el año de 1840 en el tomo *Poesías* (Varela 22).

El estudiante de Salamanca marca un nuevo precedente para la literatura castellana, ya que para muchos es una obra que va más allá del paradigma romántico. José de Espronceda logra esto gracias a un estilo de escritura que no se limita a la preceptiva tradicional, manipulando los esquemas métricos al intercalar versos de arte menor y arte mayor sin la uniformidad acostumbrada. Mezcla el género lírico, dramático y el cuento fantástico a través de la narración poética que se rompe para insertar un pasaje teatral que, al mismo tiempo, presenta algunos escenarios paisajistas contrastados con un ambiente lúgubre y fantasmal. Además, un punto importante por destacar es la convergencia de varios temas de la tradición literaria, tales como los duelos en las comedias de capa y espada, la figura del *Don Juan* de Tirso de Molina, el viaje órfico o el descenso al abismo (que también recuerda a la aventura en la cueva de Montesinos en *Don Quijote*), el retorno de los muertos en las leyendas y cuentos fantásticos, y, más propiamente del romanticismo, “la exploración retórica de lo real en la búsqueda de la verdad” (Suárez 35). El uso de estos recursos, desde nuestra perspectiva, responde a la necesidad de concordar los hechos de la historia con la forma de la misma, es decir, *El estudiante de Salamanca* sólo podía contarse de esta manera, haciendo que el oscuro y caótico viaje de don Félix de Montemar hacia el “otro mundo” tome convenientemente un carácter simbólico.

Como se notará, en la obra de Espronceda coexisten dos planos distintos: el verosímil o real, y el inverosímil, fantástico o irreal, este último se distingue por contener mayor carga simbólica, aunque las líneas que separan un plano del otro están bastante desdibujadas. Para el lector, es claro que la aparición de un fantasma y la transgresión del espacio y el tiempo que experimenta Montemar pertenecen al mundo inverosímil, pero lo que no es claro es a partir de qué momento el mundo real le sede paso. Este fenómeno no es exclusivo de la literatura, de hecho, sus raíces se encuentran en la experiencia humana, en lo que comúnmente llamamos *sueño*. Los críticos han dado toda clase de interpretaciones a partir de este término, algunos de los cuales afirman que la experiencia sobrenatural del protagonista se explica bajo las condiciones que rigen al mundo onírico. Esta aseveración resulta útil para el presente análisis, ya que buscará establecer una relación entre la psique de don Félix de Montemar con el fantasma de la mujer velada y el entorno fantástico, partiendo de la premisa de que todo lo que sucede corresponde a una proyección de su *inconsciente*, concepto indispensable para poder estudiar la obra.

Pasando a su definición, para los románticos el inconsciente representaba “la raíz misma del ser humano, su punto de inserción en el vasto proceso de la naturaleza” (Béguin, 1954, p. 108). Años más tarde, Carl Jung también vendría a aportar su propia descripción:

Todo lo que sé, pero en lo cual momentáneamente no pienso; todo lo que alguna vez fue para mi consciente, pero que ahora he olvidado; todo lo percibido por mis sentidos pero que mi conciencia no advierte; todo lo que sin intención ni atención [...] siento, pienso, recuerdo, quiero y hago; todo lo futuro que en mí se prepara y sólo más tarde llegará a mi conciencia. (Jung, 1970, p. 130)

El inconsciente es, pues, la materia primigenia de la psique humana. Espronceda parte de ello y retoma el mito de don Juan para enfrentarlo a su propia naturaleza, por lo que primero debe de separarlo del mundo real en donde todo se rige por la razón y los sentidos. Aislar al sujeto dentro de sí mismo provocará que todo a su alrededor se transfigure y limi-

te su voluntad a las leyes de la conciencia, donde el tiempo fluye sin linealidad, tal y como sucede en la ensoñación.

Cultural e históricamente, los sueños han sido considerados como una realidad alterna no menos real que lo comúnmente llamado el mundo de la vigilia, y dado que provienen del inconsciente, también son medios por los cuales nos aproximamos al estado de pureza originaria máxima, aquel que se concreta únicamente cuando morimos, de ahí que se diga que “el sueño es una prefiguración de la muerte” (Béguin, 1954, p. 113). Debido a la estrecha semejanza entre ambos sucesos, se hace fácil suponer que don Félix murió durante su enfrentamiento con don Diego y que todo el cuarto acto es su viaje hacia el mundo de los muertos, no obstante, de acuerdo con Schopenhauer (2013), aunque el sueño profundo nos aproxima a la muerte, difiere de ella en una cosa: en el sueño existe un futuro, es decir, despertamos, mientras que al morir, no. En el caso de don Félix, concordamos con el análisis de Lada (2015) al asegurar que, antes de morir, Montemar regresa por un breve instante al mundo real, esto apoyándonos del siguiente fragmento: “Y vio luego / una llama / que se inflama / y murió;” (Espronceda, 1875, p. 27). La “llama que se inflama” concuerda con la lámpara frente a la imagen de Cristo en la calle del Ataúd, que justo se encendió en el instante en que don Félix lanzó aquella blasfemia. El hecho de que la vea antes de morir significa que regresó al plano real en el mismo sitio donde se quedó antes de partir, y en este sentido, la luz que se enciende es la transición que marca el inicio y el fin de la estancia en el plano fantástico.

Otro punto a favor de este análisis se encuentra en los siguientes versos:

Y en aquel otro mundo, y otra vida,
mundo de sombras, vida que es un sueño,
vida, que con la muerte confundida,
ciñe sus sienes con letal beleño;
mundo, vaga ilusión descolorida
de nuestro mundo y vaporoso ensueño,
son aquel ruido y su locura insana,
la sola imagen de la vida humana.

(Espronceda, 1875, p. 23)

Ese “con la muerte confundida” apoya nuestra postura acerca del sueño de don Félix, pues además, la descripción “vaga ilusión descolorida de nuestro mundo” se corresponde con el inconsciente, precisamente del cual los sueños son proyecciones, y, al ser así, todo lo que vemos a través ellos son fragmentos de nuestro ser interno revelándonos los arcanos de nuestra naturaleza por medio del único lenguaje que conocen, el de los símbolos: la mujer velada, la imagen de cristo, las torres que se mueven, los fantasmas danzantes, la constante aparición del número cien, la caravana fúnebre, el abismo, las escaleras espirales... todos son símbolos cuyo significado es relevante para la interpretación general de la obra, sin embargo, no nos es posible abarcarlos todos en un solo estudio, así que nos enfocaremos en desarrollar principalmente el de la mujer velada como proyección del inconsciente de don Félix de Montemar.

Ya en un estudio previo, Ramírez Camacho (1994) desarrollaba la interdependencia metafórica entre Elvira y don Félix, y señalaba el paralelismo entre los procesos de *revelación* que ambos personajes padecen. A este análisis queremos sumar nuestra propuesta, pues consideramos que se puede extender más si profundizamos en la psicología de don Félix según la teoría junguiana y la del filósofo Arthur Schopenhauer, anteriormente citados.

Lo que sabemos del héroe romántico de *El estudiante de Salamanca* puede resumirse con el término *Segundo Lucifer*: es altanero, orgulloso, soberbio, mentiroso, libidinoso, malvado, blasfemo, irreligioso, temerario... en fin, el hombre semi-divinizado del romanticismo. Ahora, la diferencia de los otros don juanes con don Félix es que se nos da la oportunidad de conocer su interior, y para ello, primero es necesario repasar los aspectos del personaje que se describen en el siguiente fragmento: “Que en su arrogancia y sus vicios, / caballescamente apostura, / agilidad y bravura / ninguno alcanza a igualar: Que hasta en sus crímenes mismos, / en su impiedad y altiveza, / pone un sello de grandeza.” (Espronceda, 1875, p. 6). Don Félix es un hombre único que busca la distinción por medio de actos de valor y de crueldad;

nadie se le iguala y debe procurar que siga siendo así. Al respecto, Arthur Schopenhauer (2013) señala: Por tupido que sea el velo de Maya que envuelve el sentido del malvado [...] y considere así su persona como absolutamente distinta de todos los demás y separada de ellos por un amplio abismo [...] en el fondo de su conciencia se agita el sentimiento oculto de que ese orden de las cosas es solo fenómeno, mientras que en sí mismas las cosas son totalmente distintas; (420)

En el fondo de la conciencia de Montemar, en efecto, no es tan fuerte como en el exterior; es un esclavo de aquello que oculta y de lo que carece. Pensemos en Elvira, quien además de simbolizar pureza, esperanza y fragilidad, también es proveedora de belleza y luz: “[...] todo lo juzga verdadero y santo, / presta a todo virtud, presta belleza. [...] / al aire, al campo, a las fragantes flores, / ella añade esplendor, vida y colores” (Espronceda 7), del mismo modo, es llamada “fanal trasparente de hermosura” (p. 8), imagen que podemos trasladar a Montemar siendo guiado por la mujer velada, que, como un fanal, le sirve para iluminar el camino en la oscuridad sin perderse. Abro un paréntesis para aclarar que la mujer velada no es el fantasma de Elvira, se trata de una proyección del inconsciente de don Félix. Son varias las ocasiones en las que el poema nos aclara que ella ya está en paz, y que la ilusión que se presenta frente al hombre es “pensamiento sin fórmula y sin nombre, / que hace rezar y blasfemar al hombre” (p. 13), es decir, es un ente sin identidad.

Una de las propiedades del inconsciente es que puede proyectarse en el mundo exterior y controlar nuestras acciones y percepción sin que lo notemos, por lo tanto, podemos suponer que la necesidad de don Félix por encontrar una mujer que le brinde luz y belleza, como Elvira, responde a su carencia de la misma, y, de igual manera, en los momentos en que su voluntad flaquea por el miedo repentino ante los sucesos sobrenaturales, denota una fragilidad semejante a la de las mujeres que engaña; todo esto lo descubrimos gracias a que don Félix no está en el plano de la razón y, por lo tanto, no es el mismo que demuestra ser (por ello no es reconocido por el

hombre de la caravana). He aquí donde yace la importancia de que Espronceda aleje al héroe donjuanesco de su entorno racional, de ese mundo que le impide al hombre verse tal cual es al recubrirlo de un *velo de Maya* que, según Schopenhauer, es “[...] una apariencia inestable, irreal en sí misma y comparable a la ilusión óptica y el sueño; un velo que envuelve la conciencia humana, un algo de lo que es igualmente falso que verdadero decir que es como que no es” (2013, p. 490).

A la proyección que don Félix hace de sus carencias y debilidades, debe sumarse también el deseo insaciable representado simbólicamente por la caminata sin fin. De acuerdo con Schopenhauer (2013), el hombre malvado constantemente busca saciar el deseo de ejercer su voluntad sobre otros, pero al darse cuenta de que este deseo es efímero, emprende una búsqueda eterna que termina convirtiéndose en un terrible tormento. Aunque, como ya dijimos, el deseo de don Félix obedece a su necesidad de luz, también es cierto que esa luz puede interpretarse como conocimiento. A lo largo de la obra, vemos a un hombre (que no en vano es estudiante en Salamanca, capital de las ciencias) buscando siempre respuestas, saber quién es Dios o el diablo, y si acaso alguno de ellos lo ha llevado al abismo; es tanta su insistencia por verlo, que inconscientemente cae en la contradicción, pues si es tan irreligioso, ¿por qué el mundo de su inconsciente está lleno de imágenes divinas, rezos, campanas, templos y caravanas fúnebres?: “Mas antes decidme si Dios o el demonio / me trajo a este sitio [...]” (Espronceda 26), es la pregunta constante que no obtiene respuesta.

Al final, don Félix parece ante la verdad develada, acto que puede interpretarse de muchas maneras. Siguiendo la línea de pensamiento que hemos trazado, consideramos dos posibles interpretaciones: primeramente, al pensar que la ilusión de la mujer es una proyección del inconsciente, en efecto, puede ser vista como una parte del mismo hombre, y así, lo que don Félix descubre no es otra cosa sino la parte más frágil, vacía, desagradable y horrificada de sí mismo, la cual ha tomado una forma atractiva para seducirlo y lo ha hecho caer en su propia trampa, pues como dice Jung: “el sueño es una puerta estre-

cha, disimulada en lo que el alma tiene de más oscuro y de más íntimo” (s. f. 33). De este modo, el héroe esproncediano se convierte en víctima de sí mismo, de su sed de placer, su fanatismo y su debilidad, aspectos tan enterrados en su inconsciente que lo dominaron y arrastraron de la misma manera que él, incentivado por el rechazo, perseguía con ánimo a sus víctimas. Compárese: “—Siento me enamora más vuestro despegó” (Espronceda, 1875, p. 19), con “y cuanto más airado forcejea, / tanto más se le junta y le desea / el rudo espectro que le inspira horror.” (p. 26). Finalmente, la segunda interpretación es, como muchos otros críticos han afirmado, que el esqueleto tras el velo es sólo la muerte, que, en su afán tan plenamente romántico por conocer quién guiaba sus pasos hacia el otro mundo, y de contemplar una verdad que excede la capacidad humana, don Félix ha descubierto que lo único que le aguarda no es ni Dios ni el diablo, sino simplemente la nada. Quizás, de haber sido de otro modo, el autor habría caído en lo absurdo al insinuar que el hombre es capaz de ver la grandeza del cosmos siendo su mente tan pequeña.

La muerte de don Félix es un caso extraordinario, pues al fallecer su *yo onírico* también muere su yo corporal, demostrando así que los límites entre ambos planos son tan borrosos que con facilidad se afectan mutuamente. Muchas interrogantes quedan al aire, ya que los símbolos hablan a través de muchas voces y es muy difícil llegar a una conclusión satisfactoria, no obstante, visto el viaje del personaje como un descenso hacia su inconsciente que proyecta sus contenidos en todo cuanto don Félix mira, hace que la obra tome un significado mucho más personal, y aunque se ha cuestionado si este don Juan es el único que no se arrepiente de sus pecados, al menos es un hecho que muere por su misma trampa.

El análisis propuesto es apenas un vistazo de lo que *El estudiante de Salamanca* ofrece, y aunque nos hemos apoyado principalmente de los postulados de Carl Jung y de Arthur Schopenhauer, muchas otras teorías pueden proveer distintas e interesantes interpretaciones. Siendo así, también proponemos en un futuro análisis, observar la obra de Espronceda desde las tradiciones literarias que ha integrado, de forma

que pueda explicarse no sólo con teorías científicas o filosóficas, sino desde la propia teoría literaria que influyó en el autor al momento de escribirla, de ese modo quizás nos acercáramos un poco más a la idea original que intentaba transmitir, aunque por supuesto, la riqueza de la literatura está en su capacidad para retar al lector y no limitarlo a un solo camino. Sobre todo, hablando de literatura romántica, esas posibilidades se extienden aún más, gracias a la subjetividad de su estilo y a la inserción de recursos retóricos y narrativos desafiantes para su interpretación.

Referencias

- Espronceda, J. (1875). *El estudiante de Salamanca*. Madrid: Imprenta y librería de Gaspar.
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivos* (M. Murmis, Trad). Paidós. (Obra original publicada en 1959).
- Jung, C. G. (s. f.). *Los complejos y el inconsciente* (J. López, Pacheco, Trad). Altaya. (Obra original publicada en 1933).
- Lada, Ferreras, U. (2015). El estudiante de Salamanca. Tiempo y relato. *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, 113-128.
- Ramírez, Camacho, J. A. (1994). “Hacia una lectura retórica de El estudiante de Salamanca”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 18(2), 171-187.
- Schopenhauer, A. (2013). *El mundo como voluntad y representación I* (P. López de Santa María, Trad). Trotta. (Obra original publicada en 1818).
- Suárez Díez, J. M. (2009). “El Estudiante de Salamanca, las máscaras del texto: ironía y tragedia”. *Hipertexto*, 10, 35-49.
- Varela, Jácome, B. (1980). Introducción. En *El estudiante de Salamanca* (9-22). Ediciones Cátedra.

La guerra vista desde la adolescencia: análisis comparativo de *Nada* de Carmen Laforet y *Luciérnagas* de Ana María Matute

Fanny Jaqueline Rubalcava Terrones
Universidad Autónoma de Aguascalientes
fjrcmilu@gmail.com

Este trabajo realiza un análisis comparativo de las novelas *Nada* de Carmen Laforet y *Luciérnagas* de Ana María Matute, enfocado en la temática de la guerra, presente en ambas obras, y su relación con los personajes adolescentes.

Carmen Laforet Díaz fue una escritora barcelonesa. Pasó parte de su juventud en Gran Canaria y una vez terminada la Guerra Civil, en 1939, regresó a Barcelona para estudiar la carrera de Filosofía y Letras, aunque no la terminó. Su carrera literaria inicia a los veintinueve años luego de trasladarse a Madrid, inicia entonces la carrera de Derecho, pero tampoco la concluye, por lo que se centra en su literatura. En 1994 presentó su primera novela titulada *Nada* a la convocatoria del premio Nadal, ganándolo al ofrecer nuevas perspectivas en distintos sentidos, lo que la ha convertido hoy por hoy en uno de los grandes clásicos de la narrativa española y universal.

Tras lo último, contrae matrimonio con Manuel Cerezales González, crítico literario y periodista, además de ello, viene un periodo que será el más fecundo de su trayectoria con la producción de una serie de cuentos, siete novelas cortas y multitud de artículos periodísticos. Dos de sus novelas más destacadas, además de *Nada*, es *La isla y los demonios* (1952) y *La mujer nueva* (1955). Finalmente publica en 1963 *Insolación*, primera novela de una trilogía que la autora considerará incompleta, Tres pasos fuera del tiempo, conformará el segundo volumen y con *Al volver la esquina* concluiría el proyecto en 2004.

A pesar de sus deseos por seguir escribiendo, a la edad de 70 años, las dificultades son mayores, por lo que su aislamiento y la búsqueda de intimidad abarca sus últimos años como escritora, lo que se percibe en *Puedo contar contigo*, una recopilación de 76 cartas cruzadas de Carmen Laforet con Ramón J. Sender, realizada por

MARMÓREA

REVISTA ACADEMICA DE LENGUA Y LITERATURA

MAR 2023-FEB 2024

25

NÚMERO 11 y 12

su hija Cristina Cereales en 2003. El agravamiento de sus enfermedades finalmente terminaría con su vida el 28 de febrero del 2004.

Por otro lado, Ana María Matute Ausejo fue una novelista y académica de la lengua que nace en Barcelona, ocupa un lugar preferente en la literatura infantil y juvenil española. Perteneciente a la generación de “jóvenes asombrados”, forma parte de los autores que reflejan en sus obras la situación de la Guerra Civil en su infancia. También le es otorgado el Premio de Literatura Miguel de Cervantes en 2010.

Escribe su primera novela en 1943 nombrada *Pequeño teatro* que publica 11 años más tarde y recibe el Premio Planeta en 1954. Gracias a *Los Abel*, se hace finalista del premio Nadal en 1947. Gana diversos premios importantes gracias a sus novelas, como lo es el Premio Gijón en 1952, el premio de la Crítica y el Nacional de Literatura en 1958, durante la siguiente década gana el Premio Nadal de 1959 y posteriormente gana el Premio Fastenrath en 1969.

Trabaja en varias universidades de Estados Unidos y Europa, participa en la exposición bibliográfica “Libros de España: 10 años de creación y de pensamiento” en París. Fue miembro de varias asociaciones de hispanistas y en 1996 es elegida como miembro de la Real Academia Española, por lo que fue la tercera mujer en ingresar en 300 años. Matute adquiere una gran importancia para el mundo de la literatura y es reconocida a nivel internacional. Finalmente fallece el 25 de junio de 2014 en Barcelona.

Ahora bien, adentrándonos a sus respectivas novelas, primeramente, *Nada* de Carmen Laforet es una novela publicada en el año 1945, dividida en tres partes, cuya historia ambientada en la posguerra relata parte de la vida de una adolescente llamada Anna, quien narra en retrospectiva cómo recién llegada a Barcelona se dispone a estudiar la universidad. Se muda a casa de su familia materna con una pensión administrada por su tía, que le permitirá satisfacer sus necesidades básicas. En primera instancia observamos una chica con grandes expectativas, que poco a poco decaen conforme pasa más tiempo ahí. Una vez en casa, se nos presentan los personajes secunda-

rios que más importancia tendrán en su historia, sus tíos: Juan, un pintor fracasado, y Román, un músico sin demasiada fama; su tía Angustias; Gloria, la esposa de Juan, junto con su bebé; la abuela y la criada. Pronto se percata de que el ambiente dentro de la casa es malo: la guerra trajo consecuencias no sólo en cuanto a la economía, sino también en cuanto al aspecto psicológico de los integrantes de la familia. Anna comparte con el lector sus bellas reminiscencias acerca de todo: la casa por dentro y por fuera, el ambiente, etc. Sin embargo, se encuentra con una casa descuidada, vieja y con parte de la casa vendida debido al decaimiento económico, lo que no ayuda al tenso ambiente que reina en el lugar. El cúmulo de todo es lo que hará que Anna se sienta avergonzada de su origen, por lo que estando en la universidad tratará de aparentar lo que no es frente a personas con un mejor nivel, como lo es por ejemplo Edna, quien se convertirá en su mejor amiga. Pasado un tiempo, observaremos el decaimiento de los ánimos de Anna como un reflejo del ambiente familiar y el sentir de la pérdida de su libertad, sueños y pasión; también habrá un momento de rebeldía y al cabo de un año de sucesos y experiencias no tan agradables, Anna se marchará con su amiga Edna a Madrid para iniciar una vida laboral en mejores condiciones, dejando atrás aquel caótico ambiente familiar.

Por su parte, *Luciérnagas* de Ana María Matute, publicada en 1995, es una novela ambientada en los tiempos de la Guerra Civil en la que se narra la historia de un grupo de jóvenes que experimentan la guerra de primera mano. Creciendo durante dicho periodo se ven obligados a vivir en un ambiente de miseria, hambruna y desolación en donde la muerte es habitual y todos los días se lucha por vivir, con la vaga esperanza de que esos tiempos terminen en algún momento. Al iniciar la novela, nos encontramos con el personaje principal que será Soledad, una niña perteneciente a una pequeña familia aparentemente funcional conformada por su padre, madre y hermano poco antes de que inicie la guerra en su máximo esplendor. A partir de su primer acercamiento con la pérdida, comenzará a ver los cambios en el ambiente, en la economía y todo lo que la rodea. Observará el cambio primero desde casa y luego se aventurará a salir para observar el cambio

fuera y el cómo la guerra afecta a todo y a todos a su alrededor. Es así como en la novela se nos presentarán las vivencias de diversos personajes jóvenes y sus experiencias con la guerra, personajes que Soledad conoce o conocerá conforme avanza el tiempo y se convierte en una mujer. Así es que las tragedias no pararán de ocurrir hasta el último momento de la novela. Marcando para siempre a los personajes.

Procediendo con el análisis comparativo, es claro que ambas obras tienen un acercamiento hacia el tema de la guerra y relacionan a la juventud plasmando sus vivencias, las consecuencias y los estragos que este importante evento tiene para todos los involucrados a pesar de tener enfoques distintos, puesto que mientras Matute ofrece un acercamiento directo con la guerra, Laforet ofrece una perspectiva de la posguerra, lo que refleja las vivencias de las autoras, puesto que cada una tuvo su propio acercamiento al tema. De forma paralela a sus protagonistas, Laforet tuvo una experiencia posterior puesto que durante ese periodo se encontraba lejos del conflicto, mientras que Matute tuvo una experiencia directa con la guerra puesto que ésta estalla cuando ella tiene apenas 10 años de edad.

Nada es una novela existencial, en la que se ofrecen temáticas como: la enajenación, el desencanto, situaciones conflictivas tanto en lo íntimo como en la conciencia y lo social, la distancia entre los sueños y la realidad, la incertidumbre del destino y la ausencia o dificultad comunicativa. Sus personajes, por su parte, son personas aisladas encerradas en un laberinto mental, algunos de ellos violentos, indecisos u oprimidos por otros. En ella observamos también técnicas narrativas propias de la novela existencial como lo es, por ejemplo, la reducción del espacio y el tiempo, reflejado en que la historia se desarrolla en Barcelona, pero principalmente en una parte de la casa y en la universidad, sin mencionar que pasa un año del que se nos cuentan fragmentos de la vida de la protagonista. Mientras que, en el caso de *Luciérnagas*, encontramos características relacionadas con el realismo social, ya que como retórica permite representar la realidad no sólo como mera elección estética; su temática será la soledad, la inadaptación, la frustración y el desengaño. Cumpliendo con una

técnica objetivista se encuentra un enfrentamiento en la obra: las injusticias contra las banalidades de la vida. Los personajes jóvenes se enfrentan al mundo adulto, en un ambiente potencialmente caótico y para nada fácil de afrontar. El lenguaje es sencillo, directo, natural y coloquial, además se tiene la convicción de que la realidad puede ser traducida al discurso narrativo entre el signo y el referente. Es en este tipo de obra en el que encontramos una unión entre la narración histórica y la ficción.

Por otra parte, algo que también comparten las dos novelas es que las autoras guardan cierta relación con sus protagonistas, tanto en la experiencia de la guerra como en sus personalidades, mientras Anna es una persona observadora, infrecuente y rebelde que rompe con los estereotipos de la época, Soledad es una chica rodeada de eventos fatales, esperanzada en la idea de un futuro mejor en el que piensa marcar la diferencia a partir de la propia experiencia. Además de esto, en ambas obras se trata el tema de la psicología humana, las transiciones entre las etapas de la vida y el tema del trauma de la guerra y sus consecuencias.

En *Nada*, el trauma de la guerra es vivido principalmente por los miembros mayores de la casa y la joven protagonista vive el trauma a través de ellos, experimentando con el ambiente de desolación y violencia que ha traído la guerra, empapándose así de una experiencia personal. Mientras que, en el caso de *Luciérnagas*, Soledad vive la guerra de primera mano y en dicho periodo se ve obligada a crecer en medio de un ambiente apocalíptico, encarándose con la muerte en diversas ocasiones y rodeándose de tragedias, formando así también su propia experiencia. Las obras comparten el tratamiento psicológico en los personajes, siendo la guerra el catalizador para las fracturas familiares, en particular porque las mujeres y los niños por lo general se quedan en casa mientras las figuras masculinas salen al mundo para enfrentar la realidad; aunque los personajes en sí se verán obligados a tener esta transición entre la infancia y la adolescencia por lo que también tendrán su enfrentamiento con esa “realidad” independientemente de su género. Tanto Laforet como Matute construyen un espacio en el que la protagonista vive

rodeada de ansiedad, encerrada y ligada a la experiencia del trauma de la guerra.

Así es como podemos observar a través de la narración que estas dos novelas muestran cierta resistencia a los eventos traumáticos de la guerra y la abordan desde perspectivas distintas, compartiendo ciertas características, aunque sus formas o métodos sean distintos. *Nada* se enfoca un poco más en los efectos duraderos de la experiencia de la guerra, en el testimonio, la transmisión del trauma y la destrucción familiar, mientras Matute revela la experiencia durante la infancia, explorando la desintegración familiar y los efectos perjudiciales de dicha época para la sociedad. Se trata de dos potenciales novelas que sin duda han sabido transmitir infinidad de cosas desde perspectivas increíblemente distintas al compartir un tema.

Referencias

- Instituto Cervantes. (16 de 09 de 2021). *Carmen Laforet. Biografía*: https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/laforet_carmen.htm
- Instituto Cervantes. (22 de 08 de 2016). *Ana María Matute. Biografía*: [https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/matute_ana_maria.htm#:~:text=Ana%20Mar%C3%ADa%20Matute%20Ausejo%20\(26,Literatura%20Miguel%20de%20Cervantes%202010.](https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/matute_ana_maria.htm#:~:text=Ana%20Mar%C3%ADa%20Matute%20Ausejo%20(26,Literatura%20Miguel%20de%20Cervantes%202010.)
- Laforet, C. (1945). *Nada*. Madrid: booket.
- Matute, A. M. (1995). *Luciérnagas*. Madrid: Austral.
- Schneider, L. (2011). La memoria inexorable: *Nada* de Carmen Laforet y *Primera memoria* de Ana María Matute leídas como narrativas de trauma de la posguerra española. *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*, 1, 4. <https://doi.org/10.13023/naeh.2011.04>

Incidencias en la narrativa y los personajes de cuatro obras eróticas

Adrian Sánchez García
Universidad de Guadalajara
adrian.sanchez4996@alumnos.udg.mx

Esta ponencia es el resultado de un estudio comparativo entre cuatro obras de corte erótico escritas entre el último año del siglo XX y la segunda década del siglo XXI: la novela *Macho Profundo* (1999) de César López Cuadras; el cuento “El grillo de navidad” de Juan Manuel Sánchez Ocampo, que forma parte del libro *Golpe de clavos* (2011); la novela *Entre páginas* (2017) de Jorge Martín Bocanegra; y la obra de teatro *Modelo Plus Service* (2019) de Marco Aurelio Larios. Estas cuatro obras, a pesar de pertenecer a distintos géneros literarios, comparten ciertas incidencias en lo temático, el manejo del discurso y la configuración de sus personajes.

Para el caso, vale la pena mencionar la incidencia desde la autoría de las obras, puesto que los cuatro autores son o fueron profesores e investigadores del Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara. Estos escritores y académicos retratan el erotismo de diferentes maneras; por un lado están los primeros dos autores: Cuadras y Ocampo, que manejan un tono lúdico y carnavalesco en sus textos, podrían remitirnos a la consideración clásica del tratamiento del discurso el *sermo remissus*; mientras que Bocanegra y Larios tienen un manejo más cercano al *sermo gravis*, que vendría a ser el discurso serio. Esta consideración no significa, como podría pensarse, que el *sermo remissus* toque los temas de manera superficial, sino que ambos estilos conllevan su propia complejidad y un propósito particular en la *mímesis* de la realidad.

Macho profundo narra la historia de un profesor universitario que se enamora perdidamente de una de sus alumnas después de haber mantenido una aventura adúltera con ella; “El grillo de navidad” es sobre un profesor que al enterarse de que pasará sólo la navidad, contrata un servicio de trabajadoras sexuales con el aguinaldo que acaba de recibir; *Entre páginas* es sobre un profesor que durante un curso de verano sobre literatura erótica, se enfrenta a dos problemas: la nostalgia por la separación con su esposa y el deseo sexual ante una de las alumnas de su curso; por último, *Modelo Plus Service* pone en escena a un profesor que contrata a una trabajadora sexual para encontrarse con ella en un cuarto de motel, en él se desarrolla un complejo diálogo sobre algunos problemas existenciales.

Desde este breve extracto argumental, ya nos son reveladas algunas incidencias. Primero vayamos con el estilo y el manejo del discurso, como ya mencionaba, con *Macho profundo* y “El grillo de navidad” partiremos del *sermo remissus* y la carnavalización. Ambos textos manejan un tono prioritariamente humorístico y lúdico, recurren a formas, expresiones y frases del lenguaje coloquial reconocido como *vulgar*, es decir, recursos como el doble sentido, chistes sexuales, groserías, etc. Estos recursos pretenden mantener un tono relajado en las narraciones, una complicidad entre personajes o bien con el lector. Un fragmento de *Macho Profundo* para ejemplificar lo anterior:

“Te la voy a contar nomás para que no estés jodiendo. Se llamaba Drusila [...] la conocí en la universidad, era mi alumna [...] estaba bien la ruca: buena pierna, buena nalga, chichita bola, macizas [...] Me llenó el ojo desde el principio [...] era bien cabrona. ¡Pinche vieja!” (López 11).

Según las consideraciones de Viñas Piquer (2002) sobre las propuestas de Bajtín en torno a lo carnavalesco:

Lo oficial se identifica con la cultura culta, con la seriedad, lo normativo [...] mientras que lo no oficial se identifica con la cultura popular, el espíritu festivo, la antinorma [...] Aquí es donde cabe hablar de la carnavalización y la cultura de la risa, que se alimenta de la cultura popular, con toda su diversidad de fiestas y ritos, sus refranes y proverbios, su vocabulario familiar y grosero, etc. (Viñas 467).

Aunado al uso del vocabulario y las formas coloquiales del habla, la fiesta de la borrachera como un ritual social también está presente, la creación de la atmósfera festiva propia del carnaval, con elementos como el alcohol, la música, el exceso, el desenfreno sexual, que también aparecerán en “El grillo de navidad”, donde además hay una irreverencia humorística hacia las Instituciones, en este caso, el Sindicato y la Iglesia, con la profanación del rito católico más importante:

La navidad llegó ese año con un extra aguinaldote para todos los profes porque al nuevo secretario del Sindicato de Maestros de Escuelas Incorporadas y Similares le dio flojera cambiar de mansión ese año [...] Esta Navidad nos la pasaremos de pocas –le dije a mi novia–. Luego de la cena con tu familia nos vamos a mi casita a celebrar que nació el niño y que le vamos a poner Pancho toda la nochezota [...] y qué mejor que sellar nuestro amor estronando el asterisco. (Sánchez 29).

Ambas obras evidencian el manejo del discurso ligero y la carnavalización, que están vinculados también al cronotopo de los mundos ficcionales, es decir, mientras que estas dos obras se desarrollan

en contextos festivos, específicamente borracheras, *Entre páginas* se desarrolla la mayor parte en la Universidad, en el aula del curso de literatura erótica, y *Modelo Plus Service* en un cuarto de motel, donde, irónicamente, nunca se llega al acto sexual. Con esto quiero decir que, desde el cronotopo, desde la atmósfera ficcional se configura el manejo del discurso y el tema de la obra, son elementos que funcionan en conjunto para dar unidad a los textos.

Ahora avancemos hacia las instancias narrativas, elemento que está directamente relacionado con los personajes principales. Tanto *Macho profundo* como “El grillo de navidad” están narradas en primera persona por el personaje principal, es decir, que se trata de narradores autodiegéticos, puesto que estos no solo están involucrados en el mundo ficcional, sino que además cuentan su propia historia (Azucena, 2016). Esto conduce a decir también, que la focalización del narrador es interna, este fenómeno lo explica Adriana Rodríguez con base en las propuestas de Gérard Genette y la síntesis de Luz Aurora Pimentel de la siguiente manera: “restringido a la mente de uno de sus personajes, selecciona únicamente la información que deje entrever las limitaciones de este personaje: su edad, su ideología, el conocimiento de las cosas” (Azucena 112).

En *Macho profundo* la narración simula una conversación común y corriente entre el protagonista, Cordobanes, y su amigo “Morsa”, en ningún momento se le da la voz a ningún otro personaje que no sea el narrador autodiegético, es una especie de monólogo, porque a pesar que se dan las pautas al lector de que existe una conversación continua entre ambos personajes, tanto los diálogos como las acciones de “Morsa” quedan como espacios vacíos para el lector¹, que pueden rellenarse la mayoría fácilmente: “Pásate la caguama [...] ¡Ah, cabrón! Ya está media caliente; traite otra [...] No te rías, cabrón, ¡claro que se puso de peluche para ir a verme!” (López 15–18).

El caso no se reitera en “El grillo de navidad” ya que en este texto sí aparecen diversos personajes con voz propia, pero el narrador y su focalización es la misma. Hechos completamente diferentes a *Entre pági-*

¹ Hablar de los espacios vacíos según la recepción

nas, que su narrador es heterodiegético² en tercera persona, y no se diga *Modelo Plus Service*, que por ser obra de teatro, carece de narrador.

Dejando esto de lado, la incidencia que sí se da en las cuatro obras es el personaje principal decadente. Hay que señalar también que la profesión de estos cuatro personajes es la docencia de asignaturas relacionadas con las ciencias sociales y las humanidades: marxismo, poética, literatura erótica y ética, respectivamente. Para hablar de estos personajes, rescato algunas de las características que menciona Rosa de Diego (2000) sobre el héroe decadente, como el hecho de que son personajes pesimistas que utilizan el alcohol y las drogas para estimular su realidad, que persiguen el placer en la sexualidad o las perversiones sexuales y también:

Sus protagonistas expresan su impotencia y a la vez su protesta mezclando el aburrimiento y la melancolía con la risa, con el *humor negro* [...] la tristeza, el hastío de una vida agobiante, monótona [...] este aburrimiento justifica y disculpa el cúmulo de excesos y perversiones (De Diego 62-63).

Además, agrego mis propias consideraciones con respecto a estos personajes para llamarlos decadentes: son personajes solitarios, se muestran insatisfechos con sus matrimonios, y si no con sus profesiones, sí con los salarios que perciben de ellas. Cordobanes, por ejemplo, protagonista de *Macho profundo*, se define a sí mismo como un enfermo del sexo, un adúltero, alcohólico y machista, además de que hace diversas alusiones a su pedofilia:

Coger, coger y coger: es una enfermedad. Debería haber una asociación de Calenturientos Anónimos. [...] ya no me atraen las mujeres que me superan en edad; al contrario, cada vez me gustan más las colegialas, casi niñas... (40-41). Nosotros no somos así, Morsa. Nomás nos la llevamos viendo a ver qué vieja las quiere prestar, y nos vale madre que esté casada o tenga la edad de Lolita (p. 80). Me gusta sufrir, soy hijo de la mala vida [...] Me encanta el pedo y las viejas. ¡Soy machista! ¡Soy

machista, y qué! ¡Y que chinguen a su madre esa bola de manfloras que se hacen llamar feministas! (López, 1991, p. 91).

Aunado al perfil decadente del protagonista, se encuentra con la maldición o la ironía del personaje donjuanesco: enamorarse de la amante y no poder superarla. Sus características donjuanescas se desvanecen y lo sumen en una depresión y nostalgia por el olvido de Drusila. Don Juan fracasado, enfermo sexual, alcohólico, machista y con problemas económicos, además del sentimiento constante de soledad, miseria y nostalgia que también se presenta en los demás protagonistas, como en Juan Manuel, el protagonista de “El grillo de navidad”:

¿Cómo? Un hombre de tu edad, porte, experiencia, exitoso en todas las áreas de la actividad humana, ¿solo en Navidad? ¿Qué pasó con esas navidades donde eras el desvelo de las alumnas y el terror de los maridos? [...] *Chingao, ahora qué hago con tanta comida chatarra y con tanto pisto. Ni modo, me la empaco y me lo bebo yo solo viendo la tele. Me tomo dosis triple de esas pastillas de nueva generación, buenas para la depresión y hacer rimas* [...] voy a leer los trabajos de todos los alumnos que reprobé este semestre, así calmo la soledad (Sánchez 31-32).

Este mismo personaje, durante el encuentro con las trabajadoras sexuales, hace un recuento de las frustraciones que ha pasado en su vida: “En cada gota de sudor se me iba una humillación amorosa, una solicitud negada, un intento de entrar al SNI, una hora de hacer fila, un capotazo, un enojo, una bilis, el colesterol” (Sánchez 37). La nostalgia ante la pérdida de la juventud, el acercamiento a la vejez y los achaques de la edad también se hacen presentes en estos personajes.

Marcelo Luján, protagonista de *Entre páginas*, es el personaje más melancólico de los cuatro. Como dije en un principio, uno de los problemas a los cuales se enfrenta es la nostalgia de la separación con su esposa, hecho que impregna las páginas de oscuridad, soledad, arrepentimiento y tristeza:

² Cuando el narrador no está involucrado en el mundo narrado (Azucena, 2016).

Bajé los párpados para continuar hundido en los recuerdos, sin importar que fueran nada más que invenciones mías, propias de un borracho atrapado en la nostalgia que se me había metido en el corazón al recordar aquellos encantadores instantes [...] Marcelo sufriendo la ausencia de las manos que lo despidieron en otro tiempo; las manos de Ofelia. Esas manos que lo acariciaron por días enteros, cuando la vida era la promesa de una dicha cotidiana (Bocanegra 21 y 59).

Presa de los recuerdos, de la bebida y el tabaquismo, Luján avanza en la trama sin mejorar su condición, sino por el contrario, cada vez se muestra más débil y destrozado. Durante esta serie de pensamientos nostálgicos y depresivos, en la novela aparecen diversas discusiones en torno a la distinción estética entre el erotismo y la pornografía, meditaciones literarias, filosóficas e incluso éticas, discusiones que también aparecen en *Modelo Plus Service*, entre el profesor Francisco y la trabajadora sexual Susana.

Francisco es un profesor de ciencias sociales, ética y civismo, insatisfecho con su matrimonio, con su salario, con las decisiones que ha tomado en su vida y melancólico ante el paso de los años.

Yo también fui joven y miré hacia diversas direcciones para elegir el punto de llegada. Y, sin decidirlo del todo, me subí al tren de mi destino [...] Y uno intenta pensar que no se equivocó de tren... Es terrible aferrarse a esa idea para no desesperar, sin embargo es así [...] Ya no soy el joven que fui... Me creerás que un buen día me vi de paso en la vidriera de un comercio y miré, en mi mismo cuerpo, a mi padre viejo. Fue entonces cuando pensé que toda nuestra originalidad personal, al cabo de los años, termina siendo la común generacional de nuestros abuelos (Larios 30–31).

Entre páginas y *Modelo Plus Service*, desde su tratamiento del discurso, el *sermo gravis*, muestran la impaciencia y las dudas que se van gestando en la mente con el paso de los años, la crisis del saberse vivo y del saberse humano destinado al fracaso y la equivocación.

Hacia la última incidencia que se abordará en esta ponencia, se encuentra el personaje femenino. En “El grillo de navidad” y en *Modelo Plus Service* aparece la trabajadora sexual. Durante el desarrollo de la obra de teatro, el lector se entera de que Susana resulta ser una estudiante que está terminando la carrera de letras pero que decidió, motivada por su amiga, cubrirla en su servicio para ganarse un dinero extra. Por otro lado, hacia el final de “El grillo de navidad”, una de las trabajadoras sexuales, a la que por cierto no se le otorga un nombre, deja una tarjeta de presentación, con una nota de puño y letra que revela lo siguiente: “para ti gratis cuando te repongas y quieras, mi olvidadizo profe de Poética” (Sánchez 39). Esta revelación nos conduce directamente a las dos novelas.

Tanto Drusila, en *Macho profundo*, como Aurora, en *Entre páginas*, son alumnas activas de los protagonistas en el momento del deseo: en la primera novela sí hay una relación sexual, en la segunda no lo hay. Es decir, Drusila, Aurora y la trabajadora sexual de la nota, son o fueron alumnas del protagonista, mientras que Susana resulta ser una estudiante activa de Letras Hispánicas, aunque no es alumna de Francisco.

En conclusión, nos encontramos ante cuatro obras que retratan el erotismo desde, incluso, géneros diferentes y aun así coinciden en diversos elementos, ya sea por el estilo o la intención de cada autor, de tal forma que pareciera que pertenecen a un mismo movimiento o a una misma consideración estética, por lo menos. Las incidencias presentadas están íntimamente vinculadas entre sí para dar sentido, congruencia, verosimilitud y unidad a los textos. Cabe añadir que no son las únicas incidencias; hay más, que serán tema de otro momento. Lo presentado aquí funciona para dar pie a todas las preguntas, hipótesis y tesis que se pueden gestar, y llevar este estudio a otro nivel.

Referencias

Auerbach, E. (1996). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo

de Cultura Económica.

Bocanegra, J. (2017). *Entre páginas*. La Zonámbula.

De Diego, R. (2000). Sobre el héroe decadente. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 15, 57 – 68.

Larios, M. (2019). *Modelo Plus Service*. La casa del mago.

López, C. (1999). *Macho profundo*. Arlequín.

Rodríguez, A. (2016). Mijaíl Bajtín: El Dialogismo. En *Las teorías literarias y el análisis de textos* (pp. 165 – 178). UNAM.

Rodríguez, A. (2016). Narratología. En *Las teorías literarias y el análisis de textos* (pp. 99 – 116). UNAM.

Sánchez, J. (2011). *Golpe de clavos*. Memoria de la Voz.

Viñas, P. (2002). Postformalismo ruso: el Círculo de Bajtín. En *Historia de la crítica literaria* (pp. 458 – 470).

Análisis de “Barba Azul” y “El espanto espantado”, dos cuentos publicados por la imprenta de A. Vanegas Arroyo

Artículo publicado en 24 Verano de la Ciencia Región Centro
Se respeta sistema de citación de publicación original

Daniela Saraí Gómez Rojas
Universidad Autónoma de Aguascalientes
al228170@edu.uaa.mx

Nora Danira López Torres
El Colegio de San Luis
nora.lopez@colsan.edu.mx

Resumen: En este trabajo se presentarán los cuentos Barba Azul y El espanto espantado de la imprenta mexicana de Antonio Vanegas Arroyo y, por medio de un rastreo a sus orígenes, se hará un análisis comparativo en función del contexto histórico-cultural de México.

Palabras clave: Cuento, Vanegas Arroyo, Barba azul, El espanto espantado.

I. Introducción

La imprenta popular de Antonio Vanegas, de origen mexicano, funcionó entre 1880 y 1917, año en que Vanegas Arroyo falleció. Entre sus impresos se encuentran corridos, cuentos, noticias, entre otros; siendo en este caso los cuentos los de importancia para este trabajo, en específico “Barba Azul” y “El espanto espantado”.

Los cuentos infantiles publicados por la imprenta presentan historias y temáticas diversas, todos ellos dan una referencia de lo que los niños mexicanos de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX conocían como cuentos, así mismo, muestran lo que los adultos de ese tiempo consideraban apto para que los niños conocieran, por esto mismo se encuentran historias con fines moralizantes en la mayoría de los cuentos.

Por medio de un análisis de los cuentos “Barba Azul” y “El espanto espantado”, ambos publicados por la imprenta de Vanegas Arroyo, buscaré diversas características que me permitan identificar la función social por la cual estos cuentos fueron publicados y distribuidos. Las características en las que me enfocaré serán: origen y tradición, la función moralizante y la función social. El análisis se llevará a cabo sin dejar de lado el hecho de que son cuentos que, en su momento, sirvieron principalmente para entretener a los niños.

II. Marco Teórico

Antonio Vanegas Arroyo nació en Puebla en el año de 1852. Cuando era niño se mudó a la Ciudad de México y en 1880 inició su propia imprenta donde imprimía folletos religiosos, con el pasar del tiempo incluyó al catálogo otros tipos de impresos como hojas volantes con noticias, cuadernillos, colecciones y series diversas. Su imprenta se volvería conocida gracias a que era económicamente accesible para las personas y abarcaba una gran cantidad de temas para toda clase de lectores.

El tipo de impresos que ofrecía la imprenta era literatura de cordel, un tipo de texto que la mayoría de

las veces estaban escritos en verso. Es originaria de la tradición europea y llegó a América por medio de la conquista, su nombre proviene de la manera en la que eran exhibidos para su venta pues se colgaba la hoja volante o el cuadernillo de un hilo o “cordel”, eran baratos por lo que mucha gente tenía acceso a ellos a diferencia de los libros que costaban más. Esta característica logró que la imprenta de Vanegas Arroyo se volviera popular y en consecuencia produjera muchos impresos. [1]

Entre su amplio catálogo la imprenta produjo numerosas series, entre ellas se encuentran *Galería de teatro infantil*, *El placer de la niñez*, *El pequeño adivinadorcito* y cuatro colecciones de cuentos. Se tienen registrados setenta cuentos editados por Vanegas Arroyo, la mayoría los realizó en el siglo XIX. [2]

III. Materiales Y Métodos

Por medio del repositorio del Laboratorio de Cultura e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) se seleccionaron dos cuentos de diferentes colecciones de cuentos, uno es “Barba Azul” y el otro es “El espanto espantado”, ambos cuentos serán analizados por medio de los contenidos de cada uno y se considerarán las diferencias y los elementos materiales de las ediciones existentes de cada cuento en el repertorio.

Cada cuento presenta lo siguiente:

“Barba Azul”: este cuento pertenece a la “Bonita colección de cuentos para niños con grabados intercalados en el texto” y dentro de LACIPI se encuentra en “Colección de cuentos para niños”, en el repositorio existen tres ediciones y aunque los ejemplares no declaran año de impresión, la estética de cada ejemplar hace pensar que son de diferentes años. No declara autor, año ni precio.

“El espanto espantado”: pertenece a la colección “Primera colección de cuentecitos para niños con bonitos grabados intercalados en el texto”, en LACIPI está en “Colección de cuentecitos para niños”. De este cuento existen dos ediciones las cuales no presentan grandes



a)



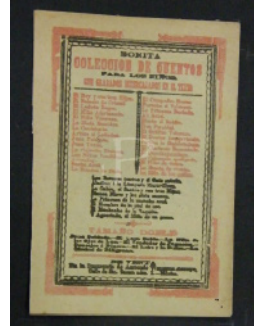
c)



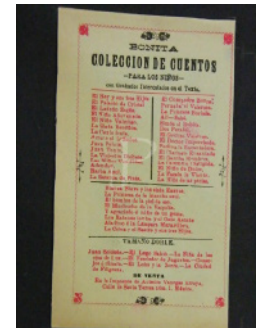
e)



b)



d)



f)

diferencias estéticas. El autor declarado es Constan-
cio S. Suárez, no declara año y precio.

Para el análisis se leerán las obras de manera indi-
vidual y se identificará el origen y tradición a que
pertenecen, la función moralizante y la función so-
cial de cada una, posteriormente se compararán los
resultados obtenidos de cada cuento y se llegarán a
conclusiones que serán reforzadas y enriquecidas
por medio de estudios referentes al tema.

IV. Resultados

A. Barba Azul

El cuento fue recuperado del repositorio de LACI-
PI donde pertenece a la "Colección de cuentos para
niños". Se encontraron tres ediciones y para evitar
confusión se nombraron BACuentoA [3], BACuen-
toB [4] y BACuentoC [5]. (Figura 1) Las únicas
diferencias mostradas entre cada edición fueron

cambios estéticos en portada y contraportada y dife-
rencias en el estado de conservación. En cuanto a los
grabados en el cuento, se dedujo que fue Posada el
encargado de ellas ya que en la esquina inferior derecha
de cada portada se identificó una firma similar a la de
Posada.

Fig. 1. a y b son pertenecientes a BACuentoA [3], c
y d pertenecen a BACuentoB [4], e y f pertenecen a
BACuentoC [5].

Los impresos no declaran año por lo que busqué di-
ferencia en años de publicación de cada edición por
medio de la dirección de imprenta, esto es debido
a que Vanegas Arroyo cambió de lugar de imprenta
varias veces; sin embargo, no se alcanza a distinguir
la dirección de imprenta en BACuentoA y BACuen-
toB por lo que no se pudo afirmar si hay diferencia
en los años de publicación.

1) Origen y tradición

En los cuentos publicados por la imprenta no se especifica el origen de este cuento, pero por medio del libro *La gran matanza de gatos y otros episodios de la cultura francesa* de Robert Darnton, se localizó el origen de este, el cual se remonta a la tradición oral europea. La primera aparición escrita del cuento fue hecha por Charles Perrault a finales del siglo XVII, quien a su vez lo había recopilado de la tradición oral francesa, después Perrault, y teniendo como medio de difusión la oralidad, llegó a las manos de los hermanos Grimm, quienes también escribieron su propia versión del cuento.

La llegada a la imprenta de Vanegas Arroyo es explicada por Mercurio López en su libro *Posada y Manilla artistas del cuento mexicano*, el autor menciona que en el siglo XVIII los métodos de enseñanza infantil cambiaron y a su vez empezaron a surgir libros ilustrados, después, con la aparición de los hermanos Grimm, en Europa se empezaron a publicar más cuentos, es así como en el siglo XIX se da el gran auge de la literatura infantil. Por el potencial de estos textos se empezaron a traducir al español para España y tiempo después llegaron a Hispanoamérica donde editores como Vanegas Arroyo los recopilaron en sus impresos. [1]

2) *Función moralizante*

La versión del cuento publicada por Vanegas Arroyo trata sobre un aristócrata de barba azul que estaba en busca de esposa, por su fea apariencia y las desapariciones de sus antiguas esposas nadie desea casarse con él, pero convence a la hija de su vecina. Barba Azul sale de viaje y deja a su esposa todas las llaves de la casa dándole permiso de entrar a cualquier habitación de la casa, con excepción de una. La esposa en su curiosidad entra la habitación donde encuentra los cuerpos de las esposas desaparecidas. Barba Azul regresó de su viaje y se entera de lo que pasó, intenta matar a su esposa pero los hermanos de ella la salvan y matan a Barba Azul. Al final ella hereda todas las riquezas de su esposo ya que él no tenía heredero.

La moraleja del cuento abarca dos temas, por un lado, las consecuencias de la curiosidad y desobediencia de la esposa, pues si no hubiera entrado a la habitación no se hubiera puesto en tal peligro, a su vez, muestra la justicia en forma de la muerte de Barba Azul, pues él había asesinado a muchas mujeres y merecía castigo por ello. [6]

3) *Función social*

El cuento de Barba Azul ha sido comparado con algunos mitos, pues la curiosidad y desobediencia de la mujer es la que desencadena todos los sucesos, algo similar pasa con Eva, Pandora y Psique, quienes en la mitología son responsables de grandes males. Por lo que el cuento buscaría evitar que la curiosidad de la mujer provocara un mal. [6]

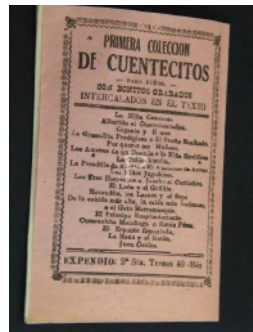
Por otro lado, Barba Azul es una representación de Cunmar el Maldito y Gilles de Laval de Rais, ambos asesinos seriales y el segundo de ellos ejecutado por sus crímenes, dando así como referente la idea del castigo al asesino. Considerando la segunda moraleja, la función social es enseñar que, al cometer un acto como el asesinato, se obtendrá un castigo, así como Barba Azul muere como castigo a sus asesinatos. [7]

B. *El espanto espantado*

De este cuento se localizaron sólo dos ediciones en LACIPI pertenecientes a la colección nombrada “Colección de cuentecitos para niños”. Las ediciones presentaron dos diferencias, la primera son los detalles estéticos y la calidad de conservación y la segunda es la dirección de imprenta la cual, a diferencia de *Barba Azul*, sí se puede leer claramente en ambos. Se nombraron las ediciones encontradas como EECuentoA [8] y EECuentoB [9], esto con el fin de evitar confusiones.



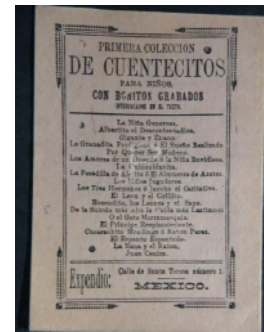
a)



b)



c)



d)

Fig. 1. a y b pertenecen a EECuentoA [8], c y d pertenecen a EECuentoB [9].

En la parte inferior izquierda se encuentra la firma de Posada, los grabados del cuento son de su autoría.

1) Origen y tradición

Este cuento es de origen mexicano, fue escrito por C.S. Suárez para la imprenta de Vanegas, no se encontró año de publicación declarado, pero fue escrito entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La historia transcurre en México y los personajes son mexicanos, por lo tanto el cuento es de tradición mexicana. [1]

2) Función moralizante

La historia cuenta cómo un niño travieso deja de serlo después de que intentara espantar a su familia vestido de fantasma y que un verdadero fantasma lo asustara. La moraleja se encuentra al final del cuento donde explican que el niño se arrepiente de sus travesuras y pide perdón a sus padres, se reforma y se convierte en un niño bueno.

3) Función social

Por medio del desenlace de los hechos en el cuento, se busca, mediante de la reflexión a través del cuento, que los niños sean bien portados y no cometan travesuras o si no recibirán una lección, así como el niño del cuento. Así pues, el cuento tiene la intención social de educar a los niños.

V. Análisis de resultados

Si bien ambos son cuentos escritos para niños, el origen y tradición a la que pertenecen los hace diferentes. “El espanto espantado” es un cuento que desde el comienzo muestra su adscripción a la tradición mexicana además de contener una historia más ligera para los niños, mientras que “Barba Azul” presenta una tradición deslindada a la mexicana con una historia más cruel que pretende enseñar a los niños desde un enfoque distinto al cuento de C. S. Suárez.

La diferencia entre los años y lugar de creación de ambos cuentos provoca una diferencia entre ambos y es por esto que *Barba Azul*, al ser creado siglos antes de ser publicado por Vanegas Arroyo, presenta en él una serie de valores distintos a los practicados en la contemporaneidad de Vanegas, siendo así *El espanto espantado* un cuento más acorde para los niños mexicanos de finales del siglo XIX y principios del XX.

VI. Conclusiones

El trabajo buscaba hacer un análisis de ambos cuentos publicados por la imprenta de Vanegas Arroyo y cómo las diferencias de sus orígenes los distinguen el uno del otro sin que ambos dejen de ser considerados para niños, además de mantener siempre la relevancia que tuvo la imprenta para el análisis.

Tal como se había planteado al inicio, las diferencias (ya mencionadas en el trabajo), crean grandes distinciones entre cada uno de los cuentos y esto nos muestra parcialmente la evolución que el cuento in-

fantil tuvo con el pasar del tiempo y cómo la cultura y época influyen en este cambio, siendo la imprenta de Vanegas la pieza fundamental para que dicho análisis pudiese ser realizado. En un futuro se podrá indagar más de manera individual en cada uno de los cuentos publicados por la imprenta o se podrán hacer trabajos tomando en cuenta la influencia que esta tuvo para el avance de la literatura popular en México.

VII. Reconocimientos

Expreso mi reconocimiento y agradecimiento a la Universidad Autónoma de Aguascalientes y El Colegio de San Luis por permitirme trabajar en este proyecto, asimismo, agradezco a mi maestra investigadora Nora Danira López Torres, a mis maestros de la UAA, al Fondo *Vanegas Arroyo* del COLSAN y el fondo de LACIPI.

Referencias

- López, Mercurio. *Posada y Manilla: artistas del cuento mexicano*. México, 2013. Editorial RM, <https://drive.google.com/file/d/1met4dSJ2R18lStkjoF8EZ-i5EyG75074/view> (25/07/2022).
- Melisa Barquera Mondragón, “Dominios de la maravilla: el espacio en los cuentos infantiles publicados por la Imprenta Vanegas Arroyo” en Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*, Morelia, Escuela Nacional de Estudios Superiores-Unidad Morelia, 2017, pp. 122-134 <http://www.librosoa.unam.mx/handle/123456789/3004> (22/07/2022).
- Barba Azul*, México, Imprenta Antonio Vanegas Arroyo, http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BACuento.djvu#tab=Folio_representativo (20/07/2022).
- Barba Azul*, México, Imprenta Antonio Vanegas Arroyo, http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BACuento_A.djvu#tab=Ficha_bibliogr_C3_A1fica (20/07/2022).
- Barba Azul*, México, Imprenta Antonio Vanegas Arroyo, http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BACuento_B.djvu#tab=Ficha_bibliogr_C3_A1fica (24/07/2022).
- Espeleta, Fermín. “Barba Azul: de Perrault a Wenceslao Fernández Flórez”. *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura*, N° 13, 2012, pp. 9-23. <file:///Users/ODEM/Downloads/Dialnet-BarbaAzul-3804418.pdf> (20/07/2022).
- Darton, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México, 2002. Fondo de Cultura Económica, <https://drive.google.com/file/d/1P98N7ulHRq29x4hHzKbKBdeFH8-vgxcX/view> (25/07/2022).
- El espanto espantado*, México, Imprenta Antonio Vanegas Arroyo, http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:EESuarez.djvu#tab=Folio_representativo (24/07/2022).
- El espanto espantado*, México, Imprenta Antonio Vanegas Arroyo, <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:EECuento.djvu> (24/07/2022).

La experiencia estética de *Farabeuf* y *Miscast* a través de la lógica deleuziana

Arely Cárdenas Salgado
Universidad de Guanajuato
cardenasarely48@gmail.com

La literatura está hecha de una materia distinta a la realidad, Salvador Elizondo nos enseñó que está hecha de los laberintos de la memoria, de las imágenes oníricas que presentan los sueños y de las construcciones de mundo que el sujeto, la sujeta, puede crear. Pero también la producción literaria de Elizondo nos hizo cuestionar las certezas mismas de la literatura, como los límites entre la ficción y la realidad, la teatralidad y la escritura y los géneros literarios. *Farabeuf* y *Miscast* ponen la realidad en tela de juicio, ésta se vuelve objeto de sospecha cuando los límites entre la realidad y la ficción se desdibujan e irrumpen en la lectura con una estética transgresora de los sentidos, del pensamiento y de aquello que afirmamos que es o no es real. Las categorías estéticas bajo las cuales abordaré estas obras elizondianas son el signo y el simulacro, ambos conceptos desarrollados por Giles Deleuze, filósofo francés, que enmarca su pensamiento en el posmodernismo o posestructuralismo. La reflexión de estos conceptos se despliega en las obras que llevan por título *Proust y los signos* (1964) y *Lógica del sentido* (1969).

Si le preguntáramos a Deleuze, ¿qué es un simulacro? Nos diría que el simulacro es una imagen sin semejanza, difiere de la copia en tanto que la copia es una imagen dotada de semejanza en perfecta similitud con un modelo, por su parte el simulacro, imagen infinitamente degradada de todo modelo y de todo referente, ha perdido dicha semejanza y existe como un ente estético que caracteriza el punto máximo del arte moderno. Aunque se puede esbozar una somera definición deleuziana del término, el hallazgo deleuziano recae en manifestar una serie de síntomas que dan indicio de que un simulacro está aconteciendo.

Bajo esta lógica podemos preguntar ¿el simulacro es un mecanismo que se alza independiente? ¿o acaso hay otros mecanismos de los que se sirve para manifestarse con tanta potencia? La respuesta, desde mi propia interpretación de las lecturas y relecturas de Deleuze se encuentra en los signos. El simulacro se manifiesta a través de los signos, coexisten en la literatura moderna como una dupla indisoluble.

La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza. El catecismo tan inspirado del platonismo, nos ha familiarizado con esta noción: Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, pero, por el pecado, el hombre perdió la semejanza conservando sin embargo la imagen. Nos hemos convertido en simulacro, hemos perdido la existencia moral para entrar en la existencia estética (Deleuze 299).

MARMÓREA

REVISTA ACADEMICA DE LENGUA Y LITERATURA

MAR 2023-FEB 2024

40

NÚMERO 11 y 12

El simulacro es una imagen sin semejanza, afirma Deleuze. Esta concepción posibilita el hecho de que el simulacro posee un valor puramente estético, sin que haya un valor moral de por medio, porque el arte ya no tiene que ser semejante a la realidad. El valor moral al que hace referencia Deleuze es aquel que desde la filosofía platónica estableció patrones universales, que dotaban al arte de cualidades bellas, buenas y verdaderas. Esta triada fungía como máxima para otorgarle un valor al arte. A lo largo de la historia del arte estos valores se fueron trastocando y se hizo posible concebir un “mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía” (Elizondo).

El simulacro se vuelve más asequible a ser comprendido a través de la literatura, ya que la literatura moderna tiene el poder de transgredir las fronteras de la realidad. En ella las normas miméticas de parámetros establecidos en el arte se transgreden. Estos parámetros modélicos, de representación dejan de imperar en la creación e interpretación de una obra, porque ahora la literatura se funda en su propia construcción. Lo cual no significa que deja de aludir a la realidad, significa que ya no pretende ser una imitación de lo real, por consecuencia, la frontera de lo que existe dentro y fuera de la obra se rompe.

Dentro de la literatura moderna, cada obra configura su propio referente. “La unidad de cada mundo estriba en que forman sistemas de signos emitidos por personas, objetos, materias; no se describe ninguna verdad, ni se aprende nada a no ser por el desciframiento o interpretación” (Deleuze 13). Lo que Deleuze da a entender es que la unidad dentro de las obras, toma sentido al momento de interpretarlas, no a través de un referente externo a la obra, sino a través de los signos que la constituyen.

Deleuze nos invita a desaprender la imagen dogmática del pensamiento de los signos, la cual da por sentado que el signo siempre tiene un referente y su función es representar. En lugar de ese planteamiento cuasi-dogmático la lógica deleuziana propone que el signo se va a volver una clave de lectura. En Proust y los signos plantea que “El lenguaje de los signos se

pone a hablar por sí mismo, [...] ya no se apoya sobre un logos subsistente, solo así, será capaz de descifrar el material fragmentario que utilizará sin referencia exterior, sin tamiz alegórico o analógico (Deleuze 118)”. Esta propuesta ya no remite a ningún referente previo, sino que los signos van a producir un lenguaje propio. Deleuze define al signo de la siguiente manera:

El signo que es el objeto de encuentro es el que ejerce en nosotros esta violencia. Es el azar del encuentro quien garantiza la necesidad, de lo que es pensado. Como dice Proust: fortuito e inevitable. ¿Qué quiere quién dice quiero la verdad? No la quiere más que coaccionado y obligado. No la quiere más que en el dominio de un encuentro en relación a determinado signo. Lo que quiere es interpretar, descifrar, traducir, encontrar el sentido del signo (Deleuze 118).

Lo que Deleuze nos deja entender del signo es una suerte fortuita e inevitable, el signo puede manifestarse en un lugar, una persona, una botina, una magdalena, etc., tal como lo extrajo de *En busca del tiempo perdido*.

En este sentido, la relación que guarda el simulacro con el signo es consecuente, los signos pueden llegar a tener un carácter fragmentario y estos se pueden experimentar de manera aislada, sin embargo, cuando se experimenta de manera consecutiva despliegan un todo orgánico que desemboca en el simulacro con todo su esplendor.

Estos sistemas, constituidos por la comunicación de elementos dispares o de series heterogéneas son, en un sentido, muy corrientes. Son sistemas de señal-signo. La señal es una estructura donde se reparten diferencias de potencial y que asegura la comunicación de elementos dispares; el signo es lo que fulgura entre los dos niveles fronterizos, entre dos series comunicantes. [...] todos los sistemas físicos son señales, todas las cualidades son signos. [...] Todos estos caracteres son del simulacro cuando rompe sus cadenas y asciende a la superficie: entonces, afirma su potencia (Deleuze 303-304).

Es bajo esta lógica que nos disponemos a abordar

las dos obras elizondianas que aquí nos ocupan. En primera instancia, la obra con la que Salvador Elizondo inicia en la dramaturgia, *Miscast* (1981). Esta obra teatral basa su argumento en el secuestro de Increíble, un personaje al cual una organización secreta le quiere lavar el cerebro y hacer que asuma una identidad inventada, la del Doctor Mariarty. Los personajes que estarán a cargo de dicha intervención son actores que se la pasan constantemente cuestionando su identidad. “Es decir, en el orden de la fascinación elizondiana por las metaestructuras, *Miscast* es la representación de la representación dramática” (Gutiérrez 287).

Dicha obra invierte el paradigma de la representación asumiéndose consciente de que la dramaturgia, en teoría, tendría que representar sobre el escenario un guion, sin embargo, la obra de Elizondo convierte esa representación en la simulación de la simulación:

[...] Ehem (Tose, carraspea para marcar su entrada) ...Buenas noches, señoras y señores... se me ha hecho un poco tarde: perdón. Llueve a cántaros... imposible conseguir un taxi a estas horas... Me llamo (Aquí el actor deberá decir el nombre real del director de escena.) y soy el director de escena de esta obra cuya representación se acaba de iniciar. Es fuerza convenir en que su autor no hace gala de una gran originalidad al hacerme aparecer en primer lugar, personaje situado en la zona franca, en la tierra de nadie entre el drama y los espectadores. Muchos otros lo han hecho antes que él y así han legitimado el procedimiento y a nosotros no nos queda más que seguir sus indicaciones. De hecho, yo soy el responsable de que la obra se realice siguiéndolas lo más fielmente que nos sea posible a todos... (Continúa hablando en tono más introspectivo.) ... Pienso que la originalidad de esta obra reside más bien en el carácter impreciso y difuso de la identidad de los personajes que en ella aparecen. Se comprende así que, aunque parezca a simple vista que yo soy el director de esta escena, soy en realidad un actor característico que “representa” ese papel. La índole de esta obra requiere que se simule el simulacro como si su acción tuviera una irrealidad de segunda... o tercera potencia, por así decir. Todos los personajes somos por el simulacro de la realidad,

dos... o tres veces más irreales de lo que nos imaginamos nosotros mismos realmente (Elizondo 15-16).

El fragmento citado corresponde a la primera intervención por parte del director de la obra para abrir el acto. Desde este primer momento teatral se está problematizando que la línea de la representación se difumina, no sólo es un obra para presentarse en escena, también es una obra que pone de manifiesto el andamiaje que sostiene al teatro que, por lo general, se oculta al espectador, en donde arriba del escenario cada actor/personaje hace conciencia de su propia simulación a tal grado que lo que pareciera extrateatral, como lo que queda en el teatro tras el ensayo, se vuelve parte también de la puesta en escena; por lo tanto, tenemos personajes simulando su propia simulación.

El simulacro instaurado en *Miscast* se construye de signos manifestados en forma de personajes/actores, los signos que los espectadores, espectadoras /lectores, lectoras podemos experimentar no se presentan como objetos, o momentos, se presentan ante nosotros como la transgresión de lo que es un personaje y un actor, en donde los cuerpos físicos adquieren sus cualidades a través de los signos. En dicha obra un actor deja de ser un profesional que se ha especializado en la interpretación frente al público y su identidad pasa a mezclarse con la de un personaje que es la personalidad social y simbólica que debe representar en la historia ficticia, ambas identidades se funden en una para la construcción de un simulacro del teatro.

En segunda instancia revisaremos a *Farabeuf* primera El simulacro instaurado en *Miscast* se construye de signos manifestados en forma de personajes/actores, los signos que los espectadores/lectores, podemos experimentar no se presentan como objetos o momentos, se presentan ante nosotros como la transgresión de lo que es un personaje y un actor, en donde los cuerpos físicos adquieren sus cualidades a través de los signos. En dicha obra, un actor deja de ser un profesional que se ha especializado en la interpretación frente al público y su identidad pasa a mezclarse con la de un personaje que es

la personalidad social y simbólica que debe representar en la historia ficticia. Ambas identidades se funden en una para la construcción de un simulacro del teatro. En segunda instancia revisaremos a Farabeuf primera novela publicada por Salvador Elizondo en 1965. La trama de esta novela describe un momento, sólo un instante en la vida del Dr. Farabeuf, un cirujano que llega en una tarde lluviosa a una casa, donde lo espera una monja enfermera que lo va a asistir en el acto quirúrgico que va a emprender. En la habitación donde se realizará el procedimiento hay un hombre que lo observa todo a detalle y una mujer desnuda que está tendida en la mesa quirúrgica dispuesta por su propia voluntad para ser intervenida. La cirugía que el Dr. Farabeuf se dispone a realizarle a la mujer, es llamada Lynch traducida como la muerte de los mil cortes, una práctica china que consiste en amarrar a la víctima dejándola inmovilizada y desprender cada uno de sus miembros. En dicho procedimiento un verdugo interviene para comenzar a cortar a la víctima desprendiendo su piel, después se le cortan las extremidades y la víctima tiene que ser mantenida con vida durante todo este procedimiento. Al final se le arranca un órgano vital para darle muerte. Esta trama pasa a segundo plano, pues la narración elizondiana se encarga de describir este instante una y otra vez, lo cual da el efecto de la repetición de una palabra o un vocablo tantas veces que éste deja de tener sentido y se descompone en sonidos ininteligibles. A través de los signos, Elizondo hace algo similar, ya que el mismo instante es narrado tantas veces que la trama se va descomponiendo en estos signos que se manifiestan a través de las gotas en la ventana, de un reloj, de las herramientas quirúrgicas, y vuelven a tomar sentido orgánico en la fotografía de un suplicado al cual se le practicó el mismo procedimiento que el doctor está por emprender.

La lectura de *Farabeuf* involucra recursos visuales que podríamos describir como la experiencia de observar un álbum fotográfico, en el cual se recopila un mismo instante con un enfoque diferente en cada una de las imágenes. El contenido de cada foto se presenta ante el lector desde distintas perspectivas y diferentes ángulos. La cámara, de manera simultánea, captura una serie de imágenes enfocando en

cada una de ellas un signo distinto; por consiguiente, esta serie de fotografías, aunque capturaron el mismo instante, no lucen iguales, pues se pondera un signo u otro de fotografía en fotografía.

Asistes a la dramatización de un ideograma: aquí se representa un signo, y la muerte no es sino un conjunto de líneas que tú en el olvido, trazaste sobre un vidrio empañado. Hubieras deseado descifrarlo lo sé. Pero el significado de esa palabra es una emoción incomprensible e indescifrable. Nada más que una emoción a la que las palabras le son insuficientes (Elizondo 173).

Farabeuf está condicionada por la realidad mental de la memoria, regresando a la metáfora del álbum fotográfico: la novela presenta los signos enfocados en las fotografías, remiten o apelan a la memoria como la dramatización de un ideograma que toma toda su potencia en un signo. Entendiendo signo desde la reformulación deleuziana del término, podemos reflexionar en cómo los signos dentro de *Farabeuf* construyen una estética que genera una violencia y un efecto en quien lo experimenta, por su carácter fortuito, inevitable y fragmentario.

La novela comienza interpelando al lector, pidiéndole que recuerde; es decir, se apela a una memoria ya existente a la cual tiene que regresar.

¿Recuerdas...? Es un hecho indudable que precisamente en el momento en que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella, sentada al fondo del pasillo, agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer sobre la mesa (Elizondo 11).

Con la anterior apelación es que da inicio la narrativa, es en estas primeras líneas que se establece un acercamiento del autor al lector, en el que constantemente el primero apelará al segundo para construir la novela. Aquí se va vislumbrando la construcción del simulacro, en donde el lector o la lectora toma parte activa de la obra.

La memoria a la cual se apela que el lector recuerde en toda la novela, no es una memoria que pueda en-

contrarse en la realidad fuera de la obra, no es una memoria real que pueda el lector recordar, sino que es un recurso del simulacro para indicar que dentro de la misma obra ya hay una memoria ficticia que se le dará a conocer al lector, sería inútil que el lector estuviera buscando en su propia memoria, lo que el libro pide que recuerde, porque de lo que se trata es de que el signo se vaya construyendo en la narración misma de la memoria de Farabeuf.

Así como la novela comienza a construirse con la pregunta “¿Recuerdas?”, también culmina en la misma pregunta.

En tu mente va surgiendo poco a poco las imágenes ansiadas. Un paseo a la orilla del mar. El rostro de un hombre que mira hacia la altura. Un niño que construye un castillo de arena. Tres monedas que caen. El roce de otra mano. Una estrella de mar... una estrella de mar... ¿recuerdas?... (Elizondo 183).

Este fragmento es el que da cierre a *Farabeuf*. La pregunta ¿Recuerdas?, enmarca el inicio y el final del simulacro, da cuenta de que, a lo largo de toda la lectura la obra construyó su propio mundo, hizo que recordáramos, que pudiéramos vivir ese instante descifrando e interpretando los signos mostrados en ese preciso instante, que instauran el simulacro perfecto e idóneo para conjugar una escritura que deforma y genera mundos propios.

El álbum crea una fragmentación perceptual, el lector percibe signo tras signo en objetos como el maletín, en los anteojos del doctor, en la ventana, en la enfermera, en las monedas al aire. La percepción es invadida de forma violenta por cada uno de éstos, en la última fotografía, la fotografía del suplido, esa percepción fragmentada reconstruye cada parte y cada signo a su imagen total.

En conclusión, experimentar este efecto estético es posible gracias a la potencia que tiene el simulacro de transgredir lo real de lo ficticio. La estética del simulacro se puede identificar como una estética fragmentaria, que rompe el régimen de la realidad en la que se instaura la literatura, derribando fronteras disciplinarias y fronteras del género literario. A su vez, la estética del simulacro también

se alza como una estética que es generada por una literatura crítica de sí misma, autoreflexiva y autoconsciente, que puede conmocionar los sentidos y el pensamiento tanto del receptor como de su creador.

Miscast manifiesta la fragmentariedad de los signos, que en la lógica deleuziana se conciben como un “fragmento sin totalización ni unificación.” Ya que cada acotación, diálogo y monólogo, se convierte en una reflexión propia de una escritura que se piensa a sí misma.

Por el contrario, *Farabeuf* se construye de signos que remiten el todo al que pertenecen. Ambas obras se manifiestan en un simulacro que, con efectos distintos y construcciones diferentes, generan una estética dual, fragmentaria, pero también total.

Estas claves de lectura deleuzianas presentadas como signos y simulacros, pueden también llegar a ser las herramientas epistemológicas para analizar los propios simulacros de los que somos partícipes hoy en día, el mundo del cine, la inmersión en las pantallas, la realidad virtual, eso que hace posible que todo ocurra en todas partes al mismo tiempo.

Referencias

- Salvador, Elizondo, *Farabeuf*, 7ª ed., 2009, México, Fondo de cultura económica, (Colección Popular, 685), 1965.
- Salvador, Elizondo, *Miscast. O ha llegado la señora marquesa...* 3ª Edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Salvador, Elizondo, *El grafógrafo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Gutierrez Piña, Claudia, Sanchez Rolón, Elva, *Salvador Elizondo: ida y vuelta estudios críticos*, Editorial UG, 2006.
- Deleuze, Giles *Proust y los signos*. 3ª Edición, Barcelona, Anagrama, 1964.
- Deleuze, Giles, *Lógica del sentido*, Miguel Moree (traductor), Barcelona, Paidós. 1969.

Lo inusual en la novela corta

El verano de la serpiente de Cecilia Eudave

Arianna Egües Cruz
Universidad de Guanajuato
arianna.eguescruz@gmail.com

El género fantástico ha sido estudiado por diversos autores, quienes no solo han desbrozado sus definiciones y características —entre ellos Tzvetan Todorov, quien en 1970 sentó las bases del acercamiento moderno a la literatura fantástica con su estudio *Introduction a la littérature fantastique*, obra inaugural donde distinguió entre lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico literario desde la perspectiva estructural (Alonso-Collada 140)—, sino que han percibido las transformaciones que ha sufrido el género por cambios ocurridos en el contexto histórico social —en la modernidad, emerge el término “neofantástico”, como parte de los efectos de acontecimientos como: la Primera Guerra mundial, los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros (Alazraki 31). Mientras que la postmodernidad, trae consigo que lo fantástico contemporáneo asuma que la realidad es fruto de una construcción en la que todos participan, que no impide que siga siendo necesario el conflicto entre lo narrado y la (idea de) realidad extratextual (Roas 115)—. En décadas recientes, se comienza a observar una nueva forma de narrar, gracias a las novelas de “escritoras mexicanas que, sin mostrar una identidad consciente de grupo, presentan una nueva modalidad discursiva colindante con lo fantástico, el realismo mágico, lo maravilloso...” (Núñez de la Fuente 84). Dicha forma, adquiere la clasificación de subgénero y es denominada narrativa de *lo inusual*, la cual se define como: “una literatura que se mueve en baremos no usuales, infrecuentes; pues no hay en sus discursos una intencionalidad explícitamente fantástica, aunque sí la necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en la franja que oscila entre lo real y lo insólito, pero que termina por detenerse en lo primero (Alemany 114).

Hasta el momento, *la narrativa de lo inusual* es practicada solo por mujeres, quienes muestra una novedad frente al fantástico tradicional desarrollado por hombres. Ello ha atraído la mirada de varios investigadores —entre los investigadores están: Carmen Alemany Bay, Nieves Ruiz Pérez y Benito García-Valero— que, en sus estudios, se han dirigido a teorizar metodologías, determinar características —algunas de las características de la narrativa de *lo inusual* son: el índole personal; el valor poético (mediante los tropos) que conduce a lo insólito, la mitología grecolatina, la intertextualidad, la metanarración, la indagación en el universo femenino y el reconocimiento de su identidad; los cuerpos femeninos (mutante o invadido), la denuncia de la situación de represión patriarcal, la narración en primera persona del singular con tono autobiográfico, el discurso fluido a modo de diálogo con alusiones directas al lector, los acontecimientos dentro del plano de la realidad, pero tendientes a lo onírico o lo delirante para conducir a la ambigüedad, la temática de la infancia, ligada a la inocencia y a la perversión o a la melancolía (Ruiz Pérez 23-28)— e identificar principales culturas, entre ellas, a Cecilia Eudave.

Esta investigadora, profesora y autora jalisciense, ha logrado posicionarse exitosamente en este subgénero. Su obra dividida en cuentos, ensayos y novelas —que se dividen en las dedicadas a jóvenes como: *La criatura del espejo* (2007), *El enigma de la esfera* (2008) y *Pesadillas al mediodía* (2010) y las de adultos, como: *Bestiaria vida* (2008), *Aislados* (2015) y *El verano de la serpiente* (2022)—, ha tenido una respuesta favorable por parte de la crítica especializada, ha rebasado el contexto nacional y ha alcanzado numerosos premios. Una búsqueda exhaustiva arrojó que, hasta el momento, no se han encontrado estudios académicos sobre su más reciente novela, elemento que resulta de interés para la siguiente investigación, que tiene como objetivo: Analizar *lo inusual* en la novela corta *El verano de la serpiente*.

Esta novela fue publicada por la editorial *Alfaguara* a inicios de 2022. En una entrevista para «El Reborujo Cultural,» Eudave cuenta que es la segunda novela de una trilogía pensada sobre el tema familiar. Sin embargo, apunta que se tarda catorce años después de la primera y se pospone su publicación, un año más debido a la situación pandémica.

La obra, está estructurada en nueve capítulos breves que están diseñados para provocar el suspenso, la curiosidad y la sorpresa, al transformar finalmente, la percepción inicial de la lectura. En los capítulos se evidencia la fragmentación del relato y el cambio de narradores personajes, que no se nombran. Con la progresión de la historia de un capítulo a otro, se van dando referencias a lo narrado anteriormente. Así, los personajes se configuran a partir de la perspectiva de múltiples narradores. Su asunto versa en cómo los eventos negativos del pasado, marcan la vida presente de ciertos individuos. Mientras que la línea argumental se traza a partir de que una fantasma (Maricarmen), escribe en un manuscrito los sucesos que le ocurren en un verano, a sujetos con los que tiene cercanía, pauta que le permite a cada uno, relatar sus experiencias traumáticas. El motivo que rodea a la novela es la crueldad.

Como resultado, la obra se centra en el análisis de la condición humana, a través del recuerdo, tanto de un período como de la vida de los diferentes perso-

najes, con el objetivo de introducirse en la psiquis de los mismos. No obstante, *lo inusual* se convierte en el eje vertebrador por excelencia.

Lo inusual, se distingue desde cinco elementos: las temáticas, la configuración de los personajes, el lenguaje, la intertextualidad y la crítica social.

Entre las temáticas comunes que se aprecian en la novela que remiten a lo inusual se encuentra la infancia, la cual es abordada desde la elección de los personajes (en su mayoría niños) y la inocencia (en cuanto a la manera de percibir y relacionarse con el mundo). No obstante, la infancia, se mezcla con: lo sexual, el morbo, la perversión y la crueldad, que serán los detonadores que marcarán la vida presente y futura de los protagonistas, generándoles traumas. Se alude a que: Maricarmen, presencia una violación, Uriel se convierte en cómplice de la crueldad, Benito sufre la ruptura de un ideal construido y Ana es una víctima de pedofilia. De esta forma, la temática de la infancia, conduce a la ruptura de la inocencia y se vincula con aspectos negativos que traslucen la esencia más terrible de la humanidad.

Otras temáticas presentes son lo sobrenatural, a través de una boa que posee cualidades humanas y una fantasma que convive en el mundo de los vivientes; los recuerdos, como únicos detonantes de la reflexión interior y la transmisión de la subjetividad de los personajes, en cuanto a deseos, frustraciones y angustias; la metanarración en el discurso del narrador personaje (la fantasma-Maricarmen), quien declara reiteradamente que lo leído por el lector es producto de su creación artística; la identidad, trabajada desde la indefinición, la búsqueda, la pérdida y lo biológico y por último, la temática del cuerpo.

El cuerpo, es representado con cierta complejidad. Por un lado, desde lo alegórico (cromático), que se ejemplifica con la caracterización corporal del personaje Esteban, el cual se encuentra «feneciendo.» Se recurre a la descripción, de una degradación de gamas de colores, para aludir a la pérdida de vita-

lidad y los cambios de humor durante el doloroso proceso que atraviesa un enfermo terminal. El cuerpo, también es abordado desde lo sobrenatural (inteligible y etéreo), con la descripción de la fantasma, como un ser efímero, un eco distorsionado o una luz itinerante, para señalar su falta de corporeidad. Contrariamente, el cuerpo es referenciado desde la materialidad y lo grotesco, a partir de la descripción del personaje El Capi, sobre el cual se enfatiza en su fealdad y sus costumbres antihigiénicas. Finalmente, el cuerpo se describe desde los topos de la animalidad, pero vinculado a lo sexual o asexual. Entre los ejemplos están: el hermafroditismo al que se refiere el personaje Carlos en su tesis de Biología Evolutiva, el sadismo que recuerda Uriel, con la tortura realizada por un dueño a su propio perro y la zoofilia, a través del vínculo afectivo que establece Matías con la boa.

Otro de los aspectos que denotan la narrativa de lo inusual es la configuración de personajes unida al elemento mitológico. Por un lado, desde las cualidades zoomorfas reptilianas atribuidas a la muchacha serpiente del espectáculo de la feria que danzaba, relataba sus infortunios y vendía presagios. Este personaje, sirve de puente para trasladar al referente a varios mitos reactualizados de raigambre grecolatina: *el mito de Echidna*, considerada como la madre de los monstruos con el torso de mujer y el cuerpo de serpiente, *el mito de Medusa*, monstruo femenino que poseía en su cabeza serpientes, en vez de cabellos y que era capaz de convertir en piedra a aquellos que la miraban a los ojos y *el mito de Pythia*, Sacerdotisa de Apolo, que profería oráculos en el templo de Delfos.

Por otro lado, está la boa. En las descripciones mitológicas, la serpiente constituyó un símbolo religioso y un vehículo de lo sagrado al cual se le atribuyó cualidades negativas desde la creación del mundo. Esto trajo como consecuencia que fuese considerada un símbolo del imaginario social y cultural con carga negativa. No obstante, en la novela, existe una reflexión crítica ante dicho estigma, que se invierte al caracterizar como víctimas a personajes como la muchacha serpiente y la boa, y como verdaderos depredadores a algunos de los personajes identificados como «humanos.» Estos últimos, son los que tienen

deseos sexuales anómalos y violentan a otros personajes para satisfacerlos.

El lenguaje, se inserta también dentro de los elementos de lo inusual. Este permite la ruptura de lo real con la presencia de las metáforas y alegorías, las cuales se manejan para afrontar sucesos traumáticos (que tienen concreción en la realidad) y para criticar comportamientos humanos. Se alegorizan actos relacionados con lo sexual como: violación, promiscuidad, relación disfuncional, homosexualidad y la pedofilia, así como otros actos como: la muerte y el luto.

En la narrativa de lo inusual es apreciable, además la intertextualidad. En la novela se representa desde: la relación texto-texto y la relación texto-género, en especial con el cine, la música y la televisión.

El último elemento, de lo inusual reconocido es la crítica social desde la percepción femenina. En la novela, la crítica se enfoca en la política, las guerras y las problemáticas sociales como: el racismo, la pérdida de la ecología, las desigualdades producidas por el sistema económico capitalista, la violencia de género, el narcotráfico, la sobrepoblación, los asesinatos masivos, el feminicidio, el crimen organizado, el silenciamiento, entre otros. Esa preocupación, de la narradora protagonista (la fantasma-Maricarmen) se repite tanto a inicio del primer capítulo como del último. En ambos, se realiza un resumen anual de los acontecimientos trágicos que ocurren en el mundo en 1977 y 2017, para reflejar que la situación mundial, lejos de ser alentadora se torna, infernal e insostenible. Expresa así, su inconformidad y alienación ante un contexto en crisis.

Conclusiones

A través de este trabajo se ha explorado la categoría de *lo inusual* como el elemento vertebrador de la novela corta de *El verano de la serpiente* de Cecilia Eudave. *Lo inusual*, se presenta para evocar situaciones terribles y traumáticas de la realidad extratextual, influenciadas por el contexto sociocultural de la posmodernidad que afectan tanto a la mujer como al hombre. En el texto, son aludidas por individuos que sienten una alienación subjetiva. Como respuesta a

esas situaciones, se recurre a la psiquis, por lo cual se experimentan vivencias inusuales ilusorias, se generan identidades sobrenaturales y se alegoriza el mal. Así, lo *inusual*, recibe una dimensión simbólica auxiliándose del uso de los tropos. No obstante, dicha categoría es abordada desde una perspectiva femenina, donde a pesar de percibirse múltiples narradores, es una protagonista la que narra gran parte de sus experiencias, lo que le permite ejercer, una crítica a ese mundo caótico en el que vive y en el que no se identifica como parte.

Referencias

- Alazraki, Jaime. «¿Qué es lo neofantástico?» *Mester*, 2.19. (1990): 21-35. Digital.
- Aleman Bay, Carmen. «Bestiaria vida, de Cecilia Eudave: novela corta, novela de laberintos, novela de lo inusual.» *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 23.68, (2016a): 103-118. Digital.
- «¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (coord.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, (2019): 307-324. Digital.
- Alonso-Collada, Inés Ordiz. «Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica.» *Badebec*, 3.5. (2014): 139-168. Digital.
- Eudave, Cecilia. *El verano de la serpiente*. España: Alfaguara, 2022. Digital.
- García-Valero, Benito. «Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos,» en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (coord.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, (2019): 325-338. Digital.
- García-Valero, Benito. «Los trazos en el cuerpo, el cuerpo a trazos. Imaginario, lirismo y alteridad interior en la narrativa de lo inusual escrita por mujeres», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, VIII. 1 (2020): 17-34. Digital.
- Núñez de la Fuente, Sara. «La narrativa de lo inusual en la literatura mexicana: un estudio sobre los ingravidos y desierto sonoro de Valeria Luiselli.» *Brumal*, IX. 2. (2021): 83-106. Digital.
- Roas, David. «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. *Ensayos sobre ciencia ficción «y literatura fantástica*, en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Morenos (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, Universidad Carlos III, Madrid, (2009): 94-120. Digital.
- Ruiz Pérez, Nieves. «Las madres enemigas en la narrativa de lo inusual. Análisis de la matrofobia en tres novelas mexicanas,» Diss, Universidad de Alicante. (2018). Digital. RUA. Repositorio de la Universidad de Alicante. Digital.

Lo metaficcional y lo fantástico en *Desierto Sonoro* de Valeria Luiselli

Sergio Alejandro González Cura
Universidad Autónoma de San Luis Potosí
sergio.cura.1195@gmail.com

Me interesan las metaficciones, aunque me interesa más la literatura que es metaficcional y que se entremezcla con literaturas no miméticas, como pueden ser la ciencia ficción, lo maravilloso o lo fantástico. Sin embargo, de todas éstas me enfoco en la relación entre lo metaficcional y lo fantástico, y para analizar un ejemplo de su simbiosis utilizo *Desierto Sonoro* de Valeria Luiselli.

Desierto Sonoro es una novela en la que una familia, compuesta por el padre, la madre, el hijo mayor de diez años y la hija menor de cinco años, cruza Estados Unidos desde Nueva York hasta Arizona, ya que el padre busca información en los lugares que habitaron los antiguos apaches y la madre busca información sobre el paradero de los niños que se extraviaban al ser deportados. Es un texto que está compuesto por varios relatos y perspectivas: una de ellas es la perspectiva contada por la madre, otra es la perspectiva contada por el hijo mayor, y finalmente el relato que corresponde a *Elegía para los niños perdidos*, ficción que se encuentra dentro de la novela.

En cuanto a la metaficción, en *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento* Lauro Zavala la define así: “La metaficción es una escritura paradójica, pues a la vez que narra una historia, pone en evidencia la naturaleza del acto de narrar, así como las limitaciones de toda construcción verbal” (14). Igualmente, en *Manual de análisis narrativo: literario, cinematografía, intertextual* Zavala menciona definiciones de términos como metaficción didáctica, metaficción tematizada y metalepsis.

De la metaficción didáctica, el autor dice: “Aquella en la que el mismo texto narrativo ofrece al lector las claves contextuales para que éste pueda reconocer la intención del autor. La metaficción hispanoamericana tiende a ser didáctica.” (62). De esta forma, la primera razón por la que podemos considerar *Desierto Sonoro* como una metaficción didáctica es porque Luiselli nos ofrece las claves para poder comprender el relato que se lee dentro de la novela, *Elegías para los niños perdidos*, desde antes de que el lector entre en contacto con este texto:

El prólogo explica que *Elegías para los niños perdidos* fue escrito originalmente en italiano por Ella Camposanto, y traducido luego al español por Sergio Pitol. Es la única obra de Camposanto (1928-2014), quien probablemente la escribió a lo largo de varias décadas, y está inspirada vagamente en la histórica Cruzada

de los Niños, en la que decenas de miles de menores viajaron solos a través de Europa, y tal vez incluso más allá, y que tuvo lugar en el año de 1212 (aunque los historiadores no se ponen de acuerdo respecto a ciertos detalles fundamentales). En la versión de Camposanto, la ‘cruzada’ sucede en lo que parece ser un futuro no tan lejano, y en una región que podría situarse en África del Norte, el Medio Oriente y el sur de Europa, o bien entre Centroamérica y Norteamérica (177-178).

Asimismo, retomo lo que Lauro Zavala expresa: las metaficciones hispanoamericanas tienden a ser didácticas (62). La segunda razón por la que considero *Desierto Sonoro* como una metaficción didáctica es debido a que cada que se lee *Elegías para los niños perdidos* hay una leyenda que indica con mayúsculas y entre paréntesis el número de elegía que estamos por leer; en otras palabras, es una metaficción amable con el lector que no exige una gran enciclopedia literaria o extraliteraria, no es un tipo de metaficción que, de acuerdo con Zavala, se corresponde con la europea (62). Así, la Primera elegía contiene lo siguiente:

Caras al rayo de luna, duermen. Niños, niñas: labios partidos, cachetes agrietados, y el viento que castiga día y noche. Ocupan el espacio completo, tiosos y tibios como cadáveres recientes, alineados en una sola hilera sobre el techo de la góndola del tren. Y el tren avanza lento sobre las vías, paralelo a un muro de acero. El hombre a cargo otea los cuerpos dormidos, los cuenta por debajo de la visera de su gorra. Cuenta: seis; siete menos uno. Sobre el techo de la góndola silba el viento, ulula, arrastra los sonidos de la noche hasta las cuencas blandas de los oídos de los niños, perturbándolos el sueño. Abajo, el suelo del desierto es pardo; arriba, el cielo azabache, inmóvil (181-182).

Posteriormente, de la segunda a la décima *Elegías* se dan los siguientes sucesos: los siete niños recorren a pie un territorio selvático que, aunque no se especifica, se puede identificar con México y Centroamérica. Después, los niños llegan a una zona más árida del territorio mexicano y es ahí cuando se preparan para abordar el tren que los lleva a través de

los desiertos del norte. Luego, a partir de la duodécima elegía, el grupo de siete niños padece los percances de cruzar el desierto y, además, el grupo se reduce a seis porque uno de ellos tiene un inconveniente con el hombre a cargo para que, finalmente, al llegar a la frontera suceda lo siguiente en la Decimoséptima elegía:

El hombre al mando les grita de nuevo: ¡Corran, corran!, y ahora deja que los niños lo rebasen, va espoleando a los seis desde atrás, como un perro pastor, corre detrás de ellos, les grita: ¡Vamos, sigan, no paren! Un niño, el quinto, se cae, no está muerto ni lastimado, sino demasiado exhausto, sus labios blandos contra la tierra seca. [...]

Una vez más, el hombre al mando grita: ¡Corran, corran!, mientras cae al suelo, y los niños siguen corriendo, a todo lo que dan sus piernas, durante un rato, luego más despacio, y más despacio aún, y finalmente empiezan a caminar cuando ya no los persiguen las balas ni los pasos. Siguen así un buen rato, los cinco niños. A la distancia ven unos nubarrones formándose y caminan en esa dirección. Hacia qué caminan, no lo saben. Sólo se alejan de la oscuridad que hay a sus espaldas. Rumbo al norte caminan, adentrándose en valles de pura luz y arena, adentrándose en el corazón de la luz (380-381).

Ahora bien, ya que condensé el contenido de *Elegías para los niños perdidos*, considero que se puede comprender lo que es una metaficción tematizada, la cual define Lauro Zavala como: “Ficción cuyo tema es la escritura o la lectura de la ficción (una ficción, esa misma ficción o cualquier ficción)” (63). Esta definición me sirve para comprender que las *Elegías* son una metaficción tematizada pues se van leyendo dentro de *Desierto sonoro* conforme éste avanza.

Por su parte, en el relato que es narrado desde diferentes perspectivas por la madre y el hijo mayor sucede lo siguiente: la familia cruza distintos estados y carreteras de EE. UU. y, en el trayecto, el padre y la madre se enfrascan en discusiones por el futuro de su relación y porque ambos están ensimismados en sus respectivos proyectos. Debido a estos conflictos y espoleado por la lectura de *Elegías* para los niños perdidos, el hijo convence a la hija menor, su

hermana, de que emprendan un viaje al igual que los niños perdidos para llamar la atención de sus padres. Por esta razón, los niños pierden el rumbo cuando emprenden la travesía y, a su vez, el hermano va en búsqueda de su hermana después de extraviarla:

A la distancia vimos algunas nubes. Me diste la mano y la apreté con fuerza. Nos metimos, caminando, en ese desierto medio irreal, humeante, que era como el desierto de los niños perdidos. Y bajo el sol ardiente, tú y yo, al otro lado de las vías, en el corazón de la luz, como los niños perdidos, empezamos a caminar solos y juntos, pero agarrados de la mano, porque esta vez no iba a soltarte, nunca más iba a soltarte (354).

Posteriormente, los dos hermanos continúan con su viaje sin rumbo por el desierto y les ocurre lo siguiente:

Cuatro caras redondas nos miraban directamente desde el otro lado del viejo vagón del tren, tan reales que no pensé que fueran reales, pensé será posible o me estoy imaginando cosas, porque el desierto te traiciona, a esas alturas lo sabíamos muy bien tú y yo, y todavía no podía creer que fueran reales, aunque los cuatro niños estaban allí de pie frente a nosotros, dos niñas con trenzas largas, la mayor con un bonito sombrero negro, y luego dos niños, uno de ellos con un sombrero rosa, ninguno parecía real hasta que tú abriste la boca, Memphis, dijiste Gerónimoooo desde sólo un paso atrás de mí, y entonces vimos esas cuatro caras decirnos también Gerónimoooo, Gerónimoooo dicen los dos niños a los otros cuatro desde el otro lado de la góndola abandonada, un niño y una niña, y a los cuatro les lleva unos segundos entender que son reales, ellos y nosotros, nosotros y ellos (399-400).

Este fragmento me sirve para observar el momento en que se da una metalepsis, la cual define Zavala como: “Yuxtaposición del universo diegético y del universo metadiegético en el interior de la ficción” (64). Así, podemos apreciar la yuxtaposición en la forma en la que se encuentran los dos universos de los niños: el del universo diegético, que pertenece a los dos hermanos, y el universo metadiegético, que

es la presencia del grupo de cuatro infantes (que originalmente eran siete) de *Elegías para los niños perdidos*.

Creo haber demostrado el carácter metaficcional de *Desierto sonoro*, el cual es bastante mayor que su carácter fantástico, por lo que ahora me centro en el análisis de éste. De acuerdo con Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, una condición muy importante para que se dé lo fantástico y que además encarna su esencia es la vacilación: “Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados” (23).

Entonces, para realizar el análisis fantástico retomo el pasaje en el que ocurre la metalepsis, y también utilizo el siguiente:

Yo lo sabía, y tú también lo sabías, porque tú y yo estuvimos con los niños perdidos, también, aunque sólo por un rato, y ellos nos lo contaron. Papá y mamá no nos creyeron, pero nosotros los conocimos, estuvimos allí con ellos, intentamos ser valientes como ellos, viajar solos en tren, atravesar el desierto, dormir en el suelo bajo un cielo gigantesco. Debes recordar siempre cómo fue que, durante un tiempo, yo te perdí y tú me perdiste, pero nos encontramos de nuevo y seguimos caminando por el desierto, hasta que encontramos a los niños perdidos en un vagón de tren abandonado (422-423).

En ambos pasajes podemos apreciar que existe la vacilación sobre el acontecimiento fantástico: en el primer caso la observamos cuando se da la metalepsis, es decir, cuando los dos hermanos se encuentran con los cuatro niños de *Elegías para los niños perdidos*, el hijo mayor duda de la veracidad de los hechos, ya que no sabe si es producto de su imaginación o si es una alucinación provocada por el desierto. En el segundo caso, la vacilación se traslada al lector: el hijo ya no duda de lo que sucedió, son sus padres los que dudan, por lo que la vacilación queda planteada para el lector.

Así pues, finalizo con esto: *Desierto Sonoro* es una novela metaficcional con algunos rasgos fantásticos que, sin embargo, no se debería considerar como literatura fantástica: la razón es que la mayor parte de la novela se desarrolla como literatura metaficcional y la presencia de lo fantástico es incidental, pues se produce cuando ocurre la metalepsis. No obstante, me quedo con lo siguiente: creo que en la metalepsis se encuentra la clave para comprender la relación entre lo metaficcional y lo fantástico, así como también me parece interesante estudiar si dicha relación podría ser más equilibrada o al menos distinta en otros textos.

Referencias

- Luiselli, Valeria. *Desierto sonoro*. Cd. de México: Sexto piso, 2019.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Cd. de México: Premia editora de libros, 1980.
- Zavala, Lauro. *Manual de análisis narrativo: literario, cinematografía, intertextual*. Cd. de México: Trillas, 2007.
- Zavala, Lauro. *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*. Cd. de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

La maternidad en la poesía de Alfonsina Storni

Fátima Andrea González Dena
Universidad de Guadalajara
fatima.gonzalez4773@alumnos.udg.mx

Culturalmente, la maternidad ha sido concebida como una cualidad inseparable de la feminidad y de la mujer. La historia de las sociedades se enmarca en las prácticas de crianza y en los roles de género que adopta cada uno de los individuos. En la Argentina de finales del siglo XIX y principios del siglo XX donde le tocó vivir a Alfonsina Storni, los debates sobre el espacio que debían ocupar las mujeres dentro de la sociedad y los derechos con los que debían gozar estaban latentes.

En esta ponencia analizo los versos de Storni desde una perspectiva de género con el objetivo de rastrear el tratamiento que hace de la maternidad como vivencia propia y colectiva. A su vez, pretendo demostrar cómo su poética que gira alrededor de dicha línea temática representó un cambio en el canon de la escritura femenina de su tiempo.

En el ámbito literario, como lo enuncia Ana Skledar, lo que se les tenía permitido escribir a las mujeres “fueron los géneros confesionales como el diario, la carta y las memorias; dedicados al público femenino, de contenido «femenino», que significa: tratando los temas permitidos: el mundo doméstico, la naturaleza, el amor romántico y maternal” (109).

Si bien podríamos ubicar los versos de Storni en alguna de las anteriormente mencionadas categorías, la propuesta que ella hace en torno al tema del amor de madre es singular y muy interesante de analizar. Socorro Guzmán menciona que “La imagen de la madre como ángel y centro del hogar fue consolidándose conforme transcurrió esa centuria gracias a la aceptación cada vez mayor de las ideas ilustradas que hicieron a la madre el eje de la familia decimonónica y la guía espiritual y moral de los hijos” (1) Esta idea aplicaba para todas las mujeres sin importar su nivel socioeconómico. Ser madre debía de ser la más noble e importante actividad de las mujeres, por lo que todo lo referente a ello se abordaba desde la belleza, la ternura y la entrega.

Alfonsina fue madre soltera. Esta condición, añadida a su particular quehacer literario, representó ser víctima del estigma de la sociedad machista y conservadora. A diferencia de otras autoras contemporáneas a ella, su posición económica era de clase media baja. Desde edad temprana tuvo muchos trabajos: de maestra, actriz, secretaria y obrera, y al quedar embarazada su situación se complicó aún más al tener que equilibrar su vida laboral, su escritura y el cuidado de su hijo Alejandro (Pellón).

Esta experiencia puede rastrearse en sus diferentes publicaciones, sin embargo, solo se tomarán en cuenta para el análisis sus obras poéticas. Habla desde lo reproductivo y corporal en “Fecundidad”, donde pone mucho énfasis en los órganos sexuales, especialmente el vientre como espacio estrechamente relacionado con la naturaleza, otro de sus temas recurrentes, y con Dios. En el verso “Y el óvulo una idea” (Storni 1), Alfonsina Storni hace una relación contenida en una imagen poética sobre la capacidad creadora de las mujeres en el ámbito intelectual y el biológico. Las equipara, pero ve en la primera una manera de liberarse y en otra una atadura, no por el hecho en sí mismo, sino por el tratamiento social de esta.

En dos de sus poemas más famosos, “Loba” y “El hijo de la loba”, la voz poética, que se reconoce a sí misma como *la loba*, habla sobre las circunstancias en las que se ha procreado al hijo; lo llama “hijo del amor y del pecado”. En su poesía se apropia los juicios que ha recibido por decidir ser libre sexualmente y vivir fuera de lo esperado para convertirlos en el germen de su producción artística:

Fatigada del llano.
Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,
Que no pude ser como las otras, casta de buey
Con yugo al cuello; ¡libre se eleve mi cabeza!
Yo quiero con mis manos apartar la maleza.
Mirad cómo se ríen y cómo me señalan
Porque lo digo así: (Las ovejitas balan
Porque ven que una loba ha entrado en el corral
Y saben que las lobas vienen del matorral) (Storni 50).

El hecho de que la voz poética se asuma como un animal salvaje y peligroso tiene una carga semántica importante si se considera la percepción que se tenía de la mujer monstruosa o fatal en contraposición con el ángel del hogar o la soltera virginal. En otro momento de su poesía se llama a sí misma una oveja que se ha descarrilado del rebaño. Rosa Amelia Pareda menciona que los adjetivos zoologizantes (perra, yegua, zorra, gata, loba) y peyorativos son empleados como una forma de violencia más a las mujeres que exigen justicia o simplemente se

salen del modelo esperado, y añade que, además, estas mujeres “innobles” tienen el poder de convertir dichos adjetivos despectivos en “diamantes” (1); en el caso de Storni, ella habita esa animalidad como rasgo identitario que la distingue de las ovejas, la sociedad conservadora.

En el mismo poema de “La loba”, Alfonsina enuncia sus prioridades y sus preocupaciones como madre, el peso de proveer y el miedo del porvenir: “El hijo y después yo y después... ¡lo que sea! / Aquello que me llame más pronto a la pelea. / A veces la ilusión de un capullo de amor/ Que yo sé malograr antes que se haga flor” (Storni 50) Aquí, aunque la idea de protección y amor incondicional asociada al instinto materno está presente como dicta el estereotipo de la poesía decimonónica, la perspectiva bajo la cual lo escribe difiere del modelo social y literario.

La madre protege al hijo de la sociedad que lo rechaza por las circunstancias de su nacimiento. En *Languidez* tiene un poema donde la voz poética hace una petición desesperada a Dios para que la criatura que tiene en su vientre sea un varón, pues está consciente que de ser mujer será fruto de estigmas aún mayores: “En los ojos la carga de una enorme tristeza, / en el seno la carga del hijo por nacer, / al pie del blanco Cristo que está sangrando reza:/ —¡Señor, el hijo mío que no nazca mujer!” (Storni 85).

El tono de los poemas de Storni oscila entre lo desafiante y lo melancólico. La voz poética reconoce su propia soledad. Esta temática es ampliamente reconocida en general en toda su obra, sobre todo en los versos más tardíos cercanos a su trágica muerte, sin embargo, con lo referente a la maternidad podemos encontrar una crítica transgresora al modelo de familia tradicional que esclaviza a la mujer, tenga marido o no, la minimiza y le exige moldearse conforme las expectativas de su rol.

Para ella la maternidad es un nuevo tipo de dolor y de muerte de la mujer. Al hacer tantas alusiones a lo natural como motivo independientemente de la temática, ella consagra un espacio selecto en el que la madre/mujer florece como primavera y se marchita en poesías que no hablan explícitamente de hijos.

Alfonsina abogó por los derechos reproductivos de las mujeres fuera del ámbito poético, en sus artículos de periódicos. A principios del siglo XX, en la Argentina comenzaron a surgir distintas organizaciones y partidos políticos de mujeres que abrieron paso a la lucha por el derecho al voto, la emancipación de la mujer trabajadora y la libertad reproductiva. Barracos menciona que en el tiempo convivían dos acepciones de la palabra “feminismo”. La primera se ajustaba al estereotipo del género femenino como tal y la segunda al movimiento por la lucha de la mujer en el ámbito civil, político y económico (51). Esta militancia, que ha sido fuertemente buscada y analizada en su producción como poeta, era otra razón por la cual era señalada.

Los versos donde habla de su experiencia como madre no dejan de ser agrídulces. Ama a su hijo y defiende la maternidad como decisión, incluso toca en uno de sus poemas dentro de *Poemas de amor* la cuestión de la crianza de hijos de otra sangre con el mismo amor que los propios:

No; no eras hijo mío. No me habías nacido del árbol intrincado y blanco de las venas, ni de los ríos liliputienses y rojos que las habitan, ni del tronco pálido y febril de la médula, ni del polvo color de luna que, comprimido, duerme en los huesos. Naciste de seres cuyos rostros y nombres ignoro. Sin embargo, te anudaba en mis brazos para protegerte de todo ruido, y meciate con un compás de péndulo, largo, grave, solemne... Rehuía, entonces, tu boca y buscando tu frente dejaba correr a lo largo de tu cuerpo abandonado el caudal temblante y profundo de mi vida. (Storni 14)

Otra particularidad a señalar en su poesía es cuando la voz habla de su papel como hija y de la conexión que tiene con su madre o sus antepasadas:

No las grandes verdades yo te pregunto, que
No las contestarías; solamente investigo
Si, cuando me gestaste, fue la luna testigo,
Por los oscuros patios en flor, paseándose.
Y si, cuando en tu seno de fervores latinos,
Yo escuchando dormía, un ronco mar sonoro.
(Storni 70)

El estilo con que aborda este tipo de poemas a la madre son más místicos, los presenta como un recuerdo o un ensueño. Son escenas de una visita al hogar por la tarde, un diálogo en el que le inquiere a la madre sobre tempranas manifestaciones de su carácter sensible. No obstante, también habla en contra de la opresión sistemática que permea en la experiencia de la maternidad y del matrimonio en otras mujeres, como en el poema “El león” donde llama a la leona esclava de su descendencia, o en “Pudiera ser”, poema que toca temas sobre el instinto de rebelión que existe en el corazón de cada mujer pero que es reprimido: “Dicen que silenciosas las mujeres han sido/ de mi casa materna... Ah, bien pudiera ser.../ A veces en mi madre apuntaron antojos/ de liberarse, pero, se le subió a los ojos/ una honda amargura, y en la sombra lloró” (Storni 32).

Mucho se ha hablado de la postura contradictoria respecto al feminismo en la escritura de Storni. En un artículo para la *Revista del Mundo* llegó a escribir “Creo que el feminismo merece mucho más que una bondadosa galantería, porque es tan importante como toda una transformación colectiva” (Storni 18), mostrándose claramente a favor del movimiento como lo reiteraría en muchos de sus versos. Cabe mencionar que, en su poesía, incluso dentro del mismo volumen publicado, parece tener imágenes o situaciones que hacen apología a la sumisión, al amor como prisión y a las relaciones turbulentas.

La literatura escrita por mujeres no era valorada con el mismo nivel de prestigio que la masculina, estaba condenada a ser una literatura menor, marginal. Alfonsina Storni estaba consciente de ello y en sus tópicos se atreve a transgredir estos espacios que habían sido delimitados por la tradición social, política y religiosa brindando una mirada real, con sus debidas contradicciones naturales, sobre procesos que atravesaron su vida y la afectaron de primera mano: la pobreza, su trabajo como obrera y maestra, la ausencia de su padre alcohólico, su misteriosa relación con el padre de su hijo quien se rumoraba era casado y mucho mayor que ella, su embarazo, la soledad de su maternidad y el juicio de la crítica literaria que no comprendió del todo su propuesta estética.

Para concluir, rescato la importancia de su poesía como precursora en la desmitificación de los tópicos permitidos para las mujeres, mismos que reconfiguró desde una óptica más realista que se rigió por sus propias normas, lo que la hace, junto con otras autoras, la fundadora de un nuevo canon de literatura femenina latinoamericana.

Referencias

- Barrancos, D. Primera recepción del término “feminismo” en la Argentina. *Labrys. Revista de estudios feministas/études féministes*. 3 (8), 5-9. 2005.
- Barrantes, K., Cubero, M. La maternidad como constructo social determinante en el rol de la femineidad. *Revista Wimblu*. 9 (1), 29-42. 2017.
- Gramajo, N. La maternidad: observaciones de Alfonsina Storni. *Páramos Hispanoamericanos*. (29 de noviembre del 2022) <https://seminariodeliteraturavg.wordpress.com/2020/11/02/la-maternidad-observaciones-de-alfonsina-storni/>
- Guzmán, S. La representación de la madre en la poesía y la pintura decimonónicas. *Sincronía*. 17 (63), 1-11. 2013.
- Skledar, A. Feminismo y transgresión en las obras de Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou. *Cuadernos de Aleph*. 8 (1), 108-127. 2016.
- Storni, A. *Antología poética*. Austral, 2019.

Aforismos taumatúrgicos y semitrazos místicos en “La sinagoga portuguesa” de Angelina Muñiz-Huberman

Maxine Irazú Hernández Páramo
Universidad de Guanajuato
maxineparamo@gmail.com

Me gustaría comenzar agradeciendo al Programa de Licenciatura en Letras Españolas de la Universidad de Guanajuato la oportunidad de participar en el iii Congreso Regional de Literatura (COREL), organizado en conjunto por la Unidad Académica de Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas, el Departamento de Letras de la Universidad Autónoma de Aguascalientes y el Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara. Especialmente, agradezco a mi casa de estudios por su hospitalidad y por hacerme sentir, una vez más, en casa. Es para mí un gozo compartir este espacio con ponentes tan preparados y entusiastas de las letras hispánicas, al igual que yo.

Prometo que me esforcé por hilvanar un diálogo que trazara con la mejor cadencia posible el fenómeno místico del exilio en “La sinagoga portuguesa” de Angelina Muñiz-Huberman. A mis primeras reflexiones se fueron sumando las ataduras del lenguaje y la imaginación poética de la escritora; esa que aparece florida y desnuda ante los caminos de la mística sefardí y sus desvelamientos mágicos. Por eso, mi intervención reside en la «experiencia mística espontánea» descrita por Michel Hulin; allí donde se difuminan las fronteras que separan el mundo exterior del interior, el Yo del no Yo, pues dicha ruptura permite identificar un propósito taumatúrgico en el lenguaje aforístico del cuento.

En la escritura peregrina de Angelina Muñiz-Huberman han confluído narrativas que poco tienen de religiosas, pero mucho de místicas. Mujer criada en salvaje, según sus memorias, y que desde el 18 de noviembre de 2021 ocupa la silla número siete de la Academia Mexicana de la Lengua; es también, una de las figuras cruciales para los estudios sefardíes en México y el reconocimiento de los hispanomexicanos con origen criptojudío. A propósito de eso, su obra publicada es un extenso rescate de la diáspora sefardí en México, la tradición mística que la acompaña a través de su historia y las diversas generaciones literarias que han florecido en esta tierra huésped. Por lo tanto, la mejor manera de prologar mis ideas preparadas para esta ponencia es citando el lenguaje aforístico de la propia autora, cuando afirma que: “El exilio necesita una tipografía especial” (Muñiz-Huberman 349).

Aludir a la mística espontánea o «salvaje», como la denomina Michel Hulin, es hablar de las experiencias extáticas, poner en duda el fenómeno místico y discutir el poder de revelación que éste acarrea. Al respecto, el filósofo francés menciona que:

El Yo se convierte en una especie de burbuja de luz en cuyo interior se despliega el paisaje del mundo con la diversidad infinita de las escenas que allí se representan. [...] A veces, por el contrario, el interior parece disolverse en el exterior. El Yo se siente dispersado hasta el infinito en las cosas exteriores, manteniendo, paradójicamente una conciencia indivisa de sí mismo. [...], la experiencia está marcada por un perpetuo flujo y reflujo en el que las fronteras del Yo y del no Yo se desplazan sin cesar, avanzando la una mientras retrocede la otra, y a la inversa (Hulin 34).

En este sentido, propongo que el personaje narrativo de “La sinagoga portuguesa” manifiesta una experiencia mística espontánea por medio de un lenguaje aforístico y taumatúrgico, mismo que le permite sobrepasar las fronteras del Yo y desarticular el tiempo, tal como transcurre ordinariamente: “No puede postergarse lo que se sabe que ha de ocurrir. ¿Qué hago yo en la sinagoga sino esperar el encuentro” (Muñiz-Huberman 77).

No pretendo profundizar en las distintas formas de la experiencia mística, así que sólo me permitiré mencionar, de manera muy general, algunas de sus causas con la ayuda de un pasaje de Muñiz-Huberman:

La experiencia puede provenir de una iluminación súbita (revelación) o puede ser resultado de preparativos largos y elaborados. En cualquiera de los dos casos, el problema que se le plantea al místico es cómo transmitir dicha experiencia o revelación. De las distintas posibilidades lingüísticas que seleccione y combine para su expresión, surgirá el segundo problema, el de la hermenéutica o interpretación de la revelación (Muñiz-Huberman 156). En efecto, la experiencia mística varía según el tiempo y las religiones, pero su proceso hermenéutico se mantiene y

logra unificar la vivencia por medio de formas lingüísticas específicas. Bien apunta Isabel Cabrera que: “La mística pretende conducirnos por un camino espinoso y devolvernos transfigurados al mundo, tras una experiencia profunda de iluminación y reconciliación” (Cabrera 11). Por tanto, al ser un encuentro de carácter introspectivo, el proceso místico puede transformar la perspectiva de la divinidad hasta la propia concepción del sujeto que se ha distanciado del mundo físico y lo meramente aparente.

Y, aunque la experiencia salvaje no tiene continuidad o preparación gradual; aun así, permite la unión con el absoluto sin la aproximación de códigos ajenos que pretendan categorizarla como parte de las llamadas experiencias religiosas, pues su búsqueda no pretende la unión con el concepto de la divinidad. Con esta idea en mente, propongo que la experiencia mística de “La sinagoga portuguesa” se califique de «espontánea», en tanto que su lenguaje evoca las características primordiales que desarrolla Hulin en La mística salvaje: en los antípodas del espíritu (2007).

En relación con lo anterior, me gustaría rescatar que, en el judaísmo, se da mayor importancia al sonido, o a una voz mística, que a una visión luminosa o a una imagen revelada (Muñiz-Huberman 171). Esto, en cuanto a la tradición judía se refiere, permitiría ampliar la dimensión mística del cuento al considerar el ruido y las voces descritas por la voz narrativa también, como elementos místicos, aunque no necesariamente espontáneos: “Deslizo mis dedos por la madera suave. Descanso. Oigo los ruidos de la sinagoga llena. Atestada con los recién llegados de España y Portugal. Luego del edicto de expulsión” (Muñiz-Huberman 77). Aun cuando exista dificultad para articular en una forma determinada la experiencia mística, conviene recordar que el sujeto místico parte igualmente de una visión vaga, donde suelen concurrir algunas ataduras del lenguaje a las que se enfrenta para traducir su proceso hermenéutico, taumatúrgico y unitivo: “Ya que el lenguaje no sirve para explicar. Que la palabra se ha quebrado. Que los sistemas y los organismos son huecos espartapájaros. Que no se hallan los diez hombres justos. Hacia qué cielo elevarme” (Muñiz-Huberman 84).

Desde reinterpretaciones sobre el Mercucio de Shakespeare, hasta la ficcionalización de Giordano Bruno o el beato mallorquín iluminado, Raimundo Lulio, el libro de Muñiz-Huberman *De magias y prodigios: transmutaciones* (1987) nos hace parte de un proceso unitivo que atraviesa los umbrales exotéricos del lenguaje. Considero que el cuento de “La sinagoga portuguesa” se construye por semitrazos místicos que dotan de unidad y forma al discurso del exilio y los disturbios antijudíos ocurridos durante la Segunda Guerra Mundial. Así, tan brillantemente desarticulado y breve, este cuento de Muñiz-Huberman sigue su interés por el fenómeno místico y el exilio, pues como ella misma ha mencionado antes al hablar sobre sus influencias literarias y su novela *Morada interior* (1972): “la presencia del exilio resulta otro modo de ser mística también” (Horno-Delgado 147). De tal suerte que su estructura nos revela un proceso particular del lenguaje: la elección de la forma; es decir, cómo se comunica la experiencia de algo, ya sea el exilio, la violencia o la búsqueda mística.

En “La sinagoga portuguesa” se relata un despertar indeterminado en la ciudad de Ámsterdam con una frase que dicta: “La violencia tiene cierta unidad de forma” (Muñiz-Huberman 77). Lo cierto es que la violencia es parte de un proceso memorativo que realiza la narradora sin nombre, una y otra vez, durante la estructura fragmentaria, mas no indivisa del cuento. La remembranza se difumina entonces con la experiencia salvaje, esa que esboza una violencia del no Yo, o de los sujetos históricos del exilio como Ana Frank y Etty Hillesum, y que permite a la narradora reflexionar sobre el silencio, la represión religiosa y la censura de la palabra. Esta violencia articulada no es otra cosa que la representación ofrecida por la autora para nombrar al exilio como forma literaria. De ahí que el recurso que descubre la narración en el cuento sea el aforismo; poseedor de la tradición helénica y máxima expresión de lo absoluto.

El aforismo nos revela una experiencia estética inmediata, tan breve y exegética como la sentencia de sus ocho letras. De acuerdo con José Luis Trullo, el aforismo es una realidad múltiple que, además: “desarrolla en el tiempo de la conciencia [...] la unificación

de la percepción del mundo (Trullo 5)”. Maurice Blanchot, define el aforismo como:

Alianza de un lenguaje durable con una suma extrema de cosas oídas, vividas, poseídas instantáneamente; lentitud de un ritmo plano y de una sintaxis estable que transmite los momentos más específicos, los contactos más variados, el mayor número de presencias y una infinitud simultánea de impresiones sucesivas, emblema de la totalidad de las metamorfosis (Trullo 5). En esta cita queda en evidencia la relación sumativa del aforismo con la forma literaria del lenguaje. Pero sus características no nos revelan el fenómeno místico hasta que estos aforismos adquieren una terminología simbólica con raíces que brotan desde el cabalismo, o hasta que, de acuerdo con Hulin, el Yo narrativo fluctúa de manera paradójica por una conciencia indivisa de sí mismo. Para intentar explicar lo anterior, recupero un fragmento enunciado por la voz narrativa del cuento: “A pesar de que la memoria se me confunde con la de los demás. ¿Te pasó a ti o me pasó a mí? ¿Es tu recuerdo o el mío?” (Muñiz-Huberman 81). Me gustaría cerrar esta idea sobre el lenguaje aforístico y la conciencia indivisa del sujeto místico con la siguiente cita de Muñiz-Huberman:

El gran aporte del misticismo, así como su actitud diferencial frente a la teología en boga, se refleja en la forma de invalidar el significado literal de las palabras. Si este último se declara no existente o con una validez temporal, lo que se pone de relieve es la nueva interpretación y su capacidad infinita de crear significados (Muñiz-Huberman 171). En *La lengua florida* (1989), Muñiz-Huberman retoma las ideas de Gershom Scholem sobre los orígenes de la Cábala y las diversas etapas de la mística judía, al mismo tiempo que rescata textos dramáticos, poéticos y populares de los expulsados de España, o Sefarad, como solía llamar a esa tierra el pueblo judío. En esta ocasión, me gustaría destacar solamente algunos puntos clave que me permiten establecer una relación de la tradición mística sefardí con la *experiencia salvaje* de la que habla Hulin.

En primer lugar, para Scholem, la Cábala significa, literalmente, tradición de las cosas divinas y la en-

tiende como la suma del misticismo judío (Scholem 1). De ahí que reflexione sobre el misticismo del lenguaje, concretamente en el Séfer Ietzirá de la Cábala, para reconocer los caminos que conducen a la concepción mágica del poder creativo, milagroso y hasta taumatúrgico de las letras (Scholem 23). Éste último uso, el de la taumaturgia, entendida como la facultad para realizar prodigios por parte de un agente extraordinario, lo encuentro representado en el cuento de Muñiz-Huberman por medio de los aforismos que definen al exilio y la experiencia mística de la narradora. Ahora bien, para Scholem existe una estrecha relación entre la magia y el misticismo, sobre todo en el movimiento hasídico (Scholem 282). Por ello, no es de extrañar que la mística trazada en los cuentos de Muñiz-Huberman se relacione directamente con la magia y sus prodigios; tal como se puede observar en el título del libro que los contiene.

Volviendo al cuento y la mística espontánea de Hulin, me atrevo a decir que existe una transgresión del espacio sagrado en tanto que el exilio histórico de 1492 evoca el sometimiento del pueblo judío en Ámsterdam bajo las órdenes militares del gobierno alemán durante la Segunda Guerra Mundial. El proceso memorativo del personaje narrativo, o uno de los tres procesos mentales del exilio histórico según la propia Muñiz-Huberman (Vid. *supra* “Conferencia Literatura y poesía del exilio”), revela un imaginario de la experiencia consciente sobre el exilio español y la memoria: “Donde estoy sentada pudo haber estado sentada otra yo. De las que emigraron y asistieron a la inauguración de la esnoga en 1614” (Muñiz-Huberman 78). No en vano la sinagoga se convierte en un espacio de transmutación y suspensión del sujeto místico que supera sus funciones de culto y objeto histórico.

Podría pensarse que, el exilio como condición determinada de un sujeto, radica primordialmente en la dimensión transitiva del mundo físico; pero la verdad es que existen exilios divinos, lingüísticos, históricos, poéticos, interiores, voluntarios y hasta místicos. En palabras de Muñiz-Huberman, expresadas en la Conferencia *Literatura y poesía del exilio* (2022): “Toda palabra es exilio” (Muñiz-Huberman 6:36-6:39). Y, si bien opuesto a la posibilidad her-

menéutica de la mística, el exilio es una identidad que adolece, recuerda y arrastra consigo las palabras pronunciadas por la tradición en una tierra lejana. La realidad del exilio sobrepasa su aspecto mítico, que contrario a sus hijos de memorias parciales, logra recuperar algunos elementos primordiales de la tradición judaica, sus letras y las bases de su misticismo. En concreto, el exilio traza realidades místicas y sentencia la violencia por medio de aforismos en el cuento: “Los que profanaron la medida humana se profanaron primero a sí mismos” (Muñiz-Huberman 84).

Abierta a múltiples memorias históricas sobre el exilio español, la voz narrativa del cuento recuerda a Ana Frank y Etty Hillesum, mujeres exiliadas que trascienden hacia ella en la experiencia mística, pues fluctúan entre las barreras del Yo y el no Yo y de la superación del espacio exterior y contemporáneo. Así, califica a la primera como verdadera y a la segunda como ilusa; además de reflexionar sobre sus diarios, y comentar vagamente sobre la relación mística que mantenían en el exilio: “Etty aspiraba a la vida mística. No puedo creer en ella” (Muñiz-Huberman 81). Cabe subrayar que, aunque la narradora parezca rechazar la experiencia mística en primera instancia, ésta se refiere específicamente a la búsqueda de una experiencia religiosa. Propongo el siguiente fragmento del cuento como referencia: “Es verdad que me aparté de los demás. De los que venían conmigo. De los que aún balbucean. Y me senté aquí, en la sinagoga portuguesa. Tanto tiempo. Tan doloroso tiempo. A pensar que un día volvería a pensar que un día entendería. Que la luz volvería a hacerse en mi oscuridad. Que, como a los místicos, me sería otorgada la revelación” (Muñiz-Huberman 80). La voz narrativa se aleja de los otros y encuentra la experiencia mística en la soledad; rechaza la experiencia religiosa y encuentra vacíos divinos en la sinagoga: “A pesar de la presencia del entorno sagrado: ese monumento a la ausencia divina” (Muñiz-Huberman 80).

Para dar cierre a esta idea y relacionar los fragmentos citados del cuento con la mística espontánea, me gustaría puntualizar nuevamente la idea sobre las fronteras del Yo y el no Yo, pues encuentro que la su-

peración del tiempo y el espacio es vital en el cuento de Muñiz-Huberman. En palabras de Hulin: “En muchos casos, [...] esa superación no se indica más que de pasada, en medio de otros temas místicos que llaman más la atención. O no se expresa por sí misma, sino que debe ser deducida por el lector de ese efecto «ruptura», experimentado siempre por el sujeto tanto al principio como al final de la experiencia” (Hulin 40). A mí parecer, en “La sinagoga portuguesa” es posible identificar la superación espacio-temporal y de las fronteras del Yo, al mismo tiempo que la existencia de la voz narrativa fluctúa entre la memoria histórica transgresora y la experiencia mística. De ahí que sean semitrazos místicos los que dotan de espontaneidad a la experiencia, tanto como esbozan en ella un fin taumatúrgico de sus aforismos:

Ya no tengo tiempo en el cual habitar. La historia se me ha resquebrajado. No creo. No pienso. No siento. [...] Empiezo a sentir un aflojamiento de los músculos, una dejadez, un olvido. Como si mi cuerpo se fundiera con la madera. Como si no fuera yo. Como si hubiera dejado de existir. Floto y me elevo (Muñiz-Huberman 79). En términos prácticos, no es fortuito que Muñiz-Huberman utilice en más de una ocasión el lenguaje aforístico para hablar sobre el exilio. Quizá sea así por su infinidad de impresiones sobre la realidad, o por el contrario, debido a su uso taumatúrgico en el lenguaje literario: “La destrucción está presente. El fin del mundo cuelga” (Muñiz-Huberman 83). Lo que parece claro para la experiencia es, que además de ser mística por su condición de espontánea, es también consciente y unificadora. Una vez más, refiero a Hulin para afirmar que la estructura narrativa del cuento se simplifica por medio de aforismos que logran disolver en esta experiencia:

[...] todos los pensamientos, todos los recuerdos, todas las percepciones, hasta el punto de aprehenderse a sí misma no ya como la impotencia o desvalimiento de una mirada ávida de imágenes procedentes del exterior, sino como una plenitud indiferenciada que, gratuitamente, soberanamente, deja que las formas emanen de sus profundidades para cogerlas de nuevo libremente (Hulin 41).

Digo que es así porque su forma literaria propicia una búsqueda de lo inexplicable por parte de la voz narrativa, además de convertirla en una especie de lenguaje esbozado, ambiguo y semitrazado. Como mencioné antes, el aforismo consigue evocar una realidad múltiple que, sin embargo, parece transmutar las imágenes conocidas hasta otorgarles una libertad mágica con fenómenos que sobrepasan las cualidades humanas, como la superación de la realidad espacio-temporal o la ruptura de las fronteras de lo interior y lo exterior, así como del Yo y del no Yo. En fin, el uso taumatúrgico del aforismo como configuración literaria en “La sinagoga portuguesa”, implica una construcción que rompe con la memoria del exilio, su historia y la realidad inmediata, hasta que todas éstas pierdan su forma original: “El cuerpo descendido. El alma degollada” (Muñiz-Huberman 82).

Resulta difícil agotar todas las posibilidades interpretativas del tema místico en la obra de Angelina Muñiz-Huberman, pero es posible aproximarse desde la espontaneidad perceptiva de su forma. Sólo entonces los aforismos concederán un uso taumatúrgico al lenguaje y la experiencia mística proclamará su capacidad infinita de crear significados semitrazados, que esculpan al exilio histórico su forma propia para enunciar la dimensión mística de la palabra.

Referencias

- Aforistas españoles vivos*, ed. José Luis Trullo, Libros Al Albur, Sevilla, 2015.
- Cabrera, Isabel y Silva Carmen, *Umbrales de la mística*, UNAM, México, 2006 (*Cuadernos*, 66)
- Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, tr. Juan José Domenchina, FCE, México, 1984 (*Sociología*).
- Camacho-Quiroz, Rosa María, «Entrevista con Angelina Muñiz-Huberman. Palabra transmutada y transgresora», *Contribuciones desde Coatepec*, 2015, núm. 28, 157-167.
- Carrillo, María y E. Helena Houvenaghel, “Contrapunto. Entrevista a Angelina Muñiz-Huberman. Abril 2018, Ciudad de México”, *INTI*,

- 2021, núm. 93, 140-146.
- Castilleja, Diana, “Angelina Muñiz-Huberman: construcción de un ‘yo’ fragmentado”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44 (2015), 21-33.
- Hatzfeld, Helmut, *Estudios literarios sobre mística española*, Gredos, Madrid, 1955 (*Estudios y ensayos*, 16).
- Horno-Delgado, Asunción, “Un desnudamiento total: entrevista a Angelina Muñiz-Huberman”, *Confluencia*, 14 (1998), 145-154.
- Hulin, Michel, *La mística salvaje: en los antípodas del espíritu*, trs. María Tabuyo y Agustín López, Siruela, España, 2007.
- La lengua florida: antología sefardí*, ed. Angelina Muñiz-Huberman, Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica, México, 2016 (Lengua y estudios literarios).
- Leeuw, Gerardus van der, *Fenomenología de la religión*, tr. Ernesto de la Peña, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.
- Melloni, Javier, “La mística silenciosa”, *Revista Iberoamericana de Teología*, 9 (2013), 7-24.
- Muñiz-Huberman, Angelina, “Aforismos y un poco más sobre el exilio”, *Laberintos*, 15 (2015), 347-350.
- , *De magias y prodigios: transmutaciones*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987 (Letras mexicanas).
- , *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*, Asociación de Ideas-GEXEL / Universidad Nacional Autónoma de México, Barcelona, 1999.
- , *Las raíces y las ramas: fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015 (Lengua y estudios literarios).
- Rangel, Dolores, “Entre el vacío y la plenitud: la poética de Angelina Muñiz-Huberman”, *INTI*, 2021, núm. 93, 53-74.
- Scholem, Gershom, *La Cábala y su simbolismo*, 12a. ed. Siglo xxi, México, 2001.
- , *Las grandes tendencias de la mística judía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993 (Filosofía).
- , *Los orígenes de la Cábala*, trs. Radamés Molina y César Mora, Paidós, España, 2001.
- Vainfas, Ronaldo, “La diáspora judía entre Amsterdam y el Brasil holandés”, *Revista Historia y Sociedad*, 2006, núm. 12, 11-27.



MARMÓREA
 REVISTA ACADEMICA DE LENGUA Y LITERATURA