

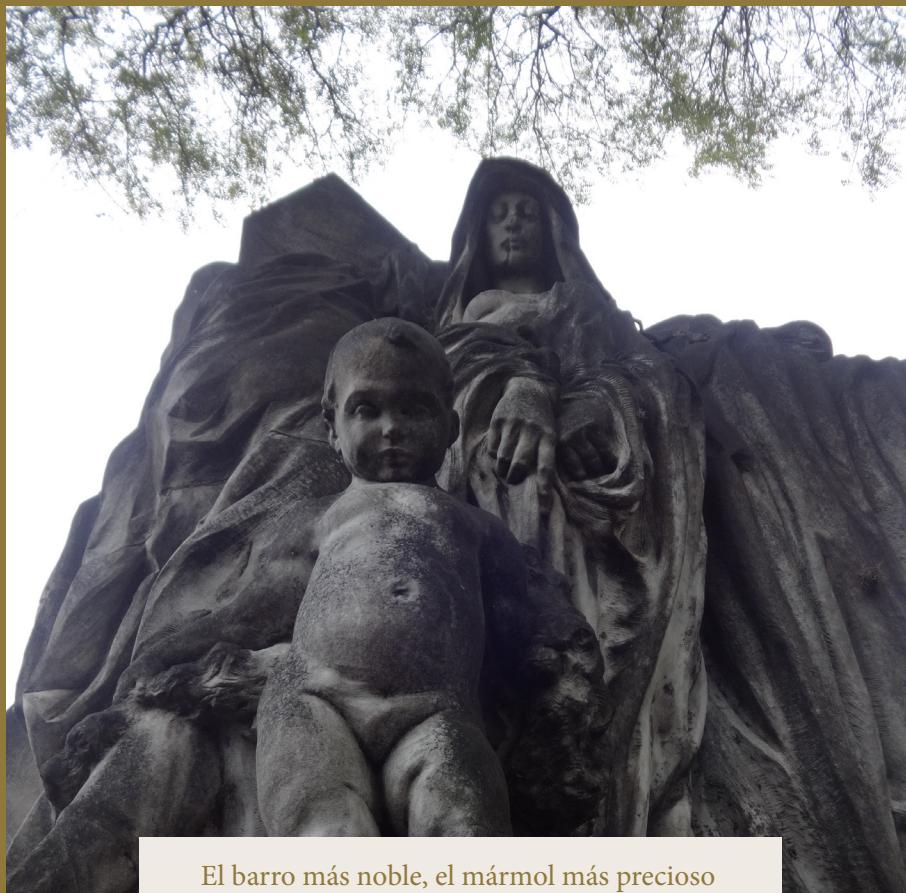


MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA

SEPTIEMBRE 2024 -
FEBRERO 2025

NÚMERO 14



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

Dr. José Manuel López Libreros
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
Jacqueline Gómez Durón
Camila Hurtado

CONSEJO EDITORIAL
Aurora Regina Muñoz Meza
Frida Julisa Cortés Muñoz
Frida Sofía Meléndrez Cruz
Javier Saucedo Retes
Hannia Morga Díaz
Ximena Rocha Pinot

DISEÑO EDITORIAL
Mtra. María Estela González Acevedo

MAQUETACIÓN

Tristan Daniel López Gorel

AUXILIAR EDITORIAL EXTERNA

María Fernanda Sánchez Márquez

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

David Rodríguez Sánchez

FOTOGRAFÍA DE CONTRAPORTADA

Roberto Amézquita

MARMÓREA. Año 8, número 14, Septiembre 2024-Febrero 2025, 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: 04-2024-071113165900-102; e-ISSN: 3061-7456, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Jacqueline Gómez Durón, Avenida Universidad 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Aguascalientes, Ags. Fecha de última modificación: 19 de septiembre de 2024.

Presentación

Marmórea 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 el número catorce que otorga 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 este número se mantiene nuestra nueva sección de entrevista, esperando que sea parteaguas para seguir afianzando esta revista como un espacio de conocimiento, divulgación y difusión; pero, sobre todo, donde las y los lectores encuentren formas diversas de interactuar con el conocimiento y quienes lo generan. Así, la Dra. Ximena Gómez Gozyueta, docente e investigadora del Centro de las Artes y la Cultura, habla de su investigación literaria sobre tres obras de teatro iberoamericanas, de dónde surge el proyecto, aspectos novedosos y relevantes en su metodología, la pertinencia del diálogo en relación con la literatura y algunas reflexiones en torno a su investigación que ayudan a comprender mejor su trabajo y a aproximarnos a los procesos que, tanto la Dra. Ximena, como otros investigadores, generan en estos proyectos.

En seguida, los trabajos recibidos plantean una cosmovisión interesante y diversa, temas de gran calidad, equiparable en cada uno de ellos. En primer lugar, un análisis sobre surrealismo, paisaje y decepción en la obra de Jorge Cuesta, donde se analizan los puntos de encuentro con lo “Real maravilloso americano” de Alejo Carpentier; en seguida nos encontramos con un análisis que explora la experiencia personal de la autora a través de la lectura del poemario *Ya no tengo fuerza para ser civilizada* de Iveth Luna Flores; a continuación se hace un análisis crí-

tico de *Las Edades de Lulú* de Almudena Grandes, tomando en cuenta las intrincadas dinámicas del amor y la dependencia; para continuar, se nos presenta un análisis literario de la novela *La Señorita Etcétera* escrita por Arqueles Vela, donde la autora reflexiona sobre la importancia de la subjetividad y la imaginación en la narrativa de Vela, invitando al lector a replantearse su propia vida a través de la lectura. En seguida tenemos un estudio que se centra en cómo la censura y la parresía se manifiestan en la obra de teatro *Yerma*, utilizando como marco teórico el Análisis Crítico del Discurso (ACD); finalmente, encontramos un análisis que se centra en la aplicación de la teoría de la polifonía de Mijaíl Bajtín para desglosar un monólogo de un episodio de la serie animada *Bojack Horseman*.

El Comité Editorial de Marmórea agradece la cordialidad de quienes se atreven a enviar sus trabajos de investigación, a quienes no quieren dejar sus ideas en el olvido y que se acercan a nosotras como medio de desarrollo en 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.

Agradecimientos

AGRADECIMIENTOS

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; a la Dra. Ximena Gómez Goyzueta por regalarnos su tiempo y aceptar formar parte de la continuación de la sección de entrevista, que esperamos sea de gran interés para las y los lectores; y a todas y todos las y los estudiantes e investigadores 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 para crear este número de la revista. De igual modo, agradecemos a la Lic. Lucero del Rocío Solís Ruiz Esparza por su constante asesoramiento.

Índice

1. Juntas podemos reflexionar: Un acercamiento a la investigación, la crítica literaria y el diálogo. Entrevista con Ximena Gómez Goyzueta	8
2. Surrealismo, paisaje y decepción en la obra de Jorge Cuesta: puntos de encuentro con lo “Real maravilloso americano” de Alejo Carpentier	16
3. <i>Ya no tengo fuerza para ser civilizada</i>	30
4. Del amor a la dependencia: Una crítica a <i>Las Edades de Lulú</i>	33
5. Una vida agujereada de pensamientos de puntos suspensivos	36
6. Censura y parresía en <i>Yerma</i> : el lenguaje fecundo ante el silencio estéril. Un acercamiento a la obra literaria a través del Análisis del Discurso (AD)	40
7. La polifonía de Bajtín en Churro gratis de <i>Bojack Horseman</i>	56

Entrevista con Ximena Gómez Goyzueta

Juntas podemos reflexionar: Un acercamiento a la investigación, la crítica literaria y el diálogo

Comité Editorial
Universidad Autónoma de Aguascalientes
revistamarmorea@correo.uaa.mx

Ximena Gómez Goyzueta es licenciada en Letras Hispánicas, maestra en Filología Hispánica del Medievo al Siglo XVIII Hispánico y Novohispánico, ambos grados otorgados por la Universidad Autónoma Metropolitana, con un doctorado en Letras Españolas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesora investigadora de tiempo completo de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, adscrita al departamento de Letras del Centro de las Artes y la Cultura, en el área de Literatura. Sus materias de especialidad son la Literatura de la Edad Media, Literatura de los Siglos de Oro, al igual que Teatro y Artes Escénicas desde un enfoque literario.

Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores dentro de la categoría de investigadores de Nivel 1, además de poseer perfil deseable PRODEP. Forma parte del Cuerpo Académico de Estudios Lingüísticos y Literarios, el Cuerpo Académico de Estudios y Producción de Arte, Imagen y Sonido, así como al Grupo Colegiado de este último, Arte, Memoria y Feminismo. Como docente, ha asesorado estudiantes de los tres niveles de educación superior en su elaboración de tesinas y tesis. En su trayectoria como investigadora cuenta con más de 25 publicaciones académicas

en revistas nacionales e internacionales, y en la actualidad continúa desarrollando conocimiento con diversos proyectos de investigación.

Entrevistadora: Buenas tardes, doctora. Muchas gracias por aceptar la entrevista con nuestra revista, estamos muy agradecidas de tenerla como entrevistada en este número sobre su proyecto “Diálogos: Teatro y vida de mujeres en situaciones de violencia en tres momentos de Iberoamérica: *Yerma* de Federico García Lorca, *Andarse por las ramas* de Elena Garro y *El Despojamiento* de Griselda Gambaro”.

Dra. Ximena Gómez Goyzueta: Muchas gracias a ustedes. Buenas tardes. Me honra que hayan pensado en mí para hacer la entrevista.

¿Cómo es que nace este proyecto? ¿Cuál fue la inspiración y el objetivo?

Bueno, el proyecto tiene como dos vertientes de nacimiento: Una, pues desde muy joven, incluso antes de entrar a la universidad, yo estudié teatro. El teatro me gustaba mucho. No pude entrar a la carrera de teatro en la UNAM y por eso me metí a letras, pero el teatro es algo que siempre me ha gustado; y que en mi trayectoria académica he estudiado desde el ámbito de los estudios literarios, no tanto desde los estudios teatrales, es decir, he estudiado teatro como literatura, entonces un primer origen es ese. Y el otro tiene que ver con que fui tutora de una tesis doctoral de la dra. Ana Margarita Castillo Rodríguez, quien egresó del doctorado interinstitucional en Arte y Cultura el año pasado. Ella, además de que es profesora de acá de artes escénicas, es practicante de *teatros comunitarios*, un tipo de teatro que le llaman *teatros de participación*, o unas formas teatrales que les llaman así, y dentro de estos teatros de participación ella trabaja con el *teatro de las personas oprimidas*. Entonces el contacto con su trabajo, con su tesis... Yo ya conocía el teatro de las personas oprimidas, pero no a profundidad y lo conocí a través de su tesis doctoral. Y, bueno, la tercera razón, que no la mencioné, pues es por mi condición de ser mujer en una sociedad en la que las mujeres todavía vivimos muchas formas de desigualdad, producto de lo que llaman el patriarcado y de nuestras ubicaciones

geográficas, unas más, unas menos, pero todas somos atravesadas por esta cultura del patriarcado que pues, en occidente se remonta hasta los griegos, al menos. ¿No? Entonces, por esas tres razones: por mi gusto por el teatro, porque ya llevó un tiempo trabajando desde la crítica literaria con el teatro; porque dirigí recientemente este proyecto y me fascinó, me gustó muchísimo; y, por una reflexión propia, que puede ser personal, pero cuando la pones en contacto con lo que les pasa a otras mujeres, te das cuenta de que ya no es tan personal, fue que tuve la inquietud de desarrollar este proyecto.

¿Cómo fue el proceso de selección de las obras de teatro que revisa en su estudio?

Sí, bueno, pensé en obras que pusieran de relieve situaciones en las que las mujeres, por el hecho de ser mujeres en relación con la cultura patriarcal, que no es igual en todos lados, fueran afectadas en lo que llamo sus *universos socio-dramáticos*, en relación a sus destinos o a sus condiciones de vida. El universo socio-dramático, que no es un concepto que yo haya acuñado, más bien es un concepto propio de los estudios de crítica literaria, crítica teatral, es eso que en la obra de teatro construye sus propias reglas sociales: qué papel ocupa un personaje femenino, qué papel ocupa un personaje masculino, cuáles son las reglas sociales y políticas que determinan las relaciones entre los personajes y cómo ello en un momento dado genera un conflicto dramático que se resuelve de una manera trágica; por ejemplo, en el caso de *Yerma*, o, pues, desafortunada, en el caso de Titina en *Andarse por las Ramas*, o en el caso del personaje de La Negra en este monólogo de Griselda Gambaro que se llama *El Despojamiento*. Entonces, pues pensando un poco en encontrar esas circunstancias fue que elegí estas obras. En el caso de *Yerma*, hablamos de que la tragedia de *Yerma* ocurre porque ella quiere ser madre, no puede ser madre, parece que la razón la deposita en su esposo y ante este deseo irracional que tiene asesina a su esposo. En el caso de Titina, ella es parte de una familia convencional, ella es la esposa de Don Fernando de las Siete y Cinco y la mamá de Polito, y, pues ella tiene un comportamiento no convencional con el que contagia también a Polito y el padre de familia, Don Fernando de las Siete y Cinco, no la

tolera, no lo tolera, y la echa de la casa. Y en el caso de La Negra, que es una mujer que mientras está esperando una audición para una obra de teatro, tiene un monólogo; pues lo que nos enteramos a través del monólogo es que es una mujer ya de edad madura, no sé, tal vez una mujer de cincuenta, cincuenta y cinco años, que mientras está esperando habla de su situación actual como actriz vieja, que ya no puede representar los papeles de mujer bella e inocente que representaba cuando era joven, y cómo ello afecta su autoestima; y de repente salen las relaciones con su esposo, y nos enteramos de que su esposo la golpea, la maltrata, la violenta en términos generales. Entonces, pensé en obras que pusieran a mujeres en situaciones desafortunadas o trágicas por el hecho de ser mujer en un sistema patriarcal. Y también pensé en obras donde esas representaciones, esos universos socio-dramáticos, fueran cercanos a nuestras vidas. O sea, no pensé en grandes héroes trágicos. En la dama de las camelias, en los personajes femeninos de la tragedia griega. Sino en mujeres con las que más o menos nos pudieramos identificar en nuestras vidas cotidianas, con historias sencillas, con situaciones de dificultad, de violencia, pues bien, cotidianas; para que, en un momento dado, pudieramos hacer una comparación implícita, no explícita, entre sus universos socio-dramáticos, sus destinos de sus universos socio-dramáticos y los destinos que las mujeres de la vida real tenemos en situaciones de este tipo.

¿Cómo se relacionan las tres obras con las estéticas de los teatros de las personas oprimidas?

Sí, bueno, algo que quiero añadir para terminar, y un poco tal vez para ayudar con esta pregunta, es que también situé las obras en el siglo XX, para que estuvieran más cercanas a nosotras, un poco porque, pues la mayor parte de mi vida la he vivido en el siglo XX (risas). Soy una mujer más del siglo XX que del siglo XXI, aunque sea a finales del siglo XX. Y además, en el contexto latinoamericano, que es un contexto afín a la cultura mexicana, a nuestra propia cultura, y eso me permite escoger obras de personajes de la vida cotidiana y no de grandes héroes. Y, bueno, las obras en realidad no se relacionan con el teatro de las personas oprimidas. El teatro de las personas oprimidas

es un sistema teatral que se define en teoría y en la praxis por una dramaturgia propia. En el teatro de las personas oprimidas la obra de teatro se hace en el aquí y el ahora de la representación escénica con las personas de la comunidad a la que se llega. Son las historias de las personas de la comunidad a la que llegan, digamos, los actores, las que proporcionan sus historias para que estas se lleven a la acción dramática y, en todo caso, para que esas mismas personas de la comunidad las representen. En ese sentido, no hay una relación, porque estas tres obras son dramaturgias totalmente ficcionales, y cuyas intenciones tampoco se relacionan deliberadamente, por parte de sus autores, con las intenciones del teatro de las personas oprimidas; porque el teatro de las personas oprimidas es un tipo de arte que tiene un posicionamiento político y un posicionamiento social abierto, por eso se hace a partir de las historias de las personas que lo espectan, pero que, en todo caso, pueden representarla. Por eso en el teatro de las personas oprimidas al espectador se le llama *spectator*, porque la intención es que, en esta miradasocial y política, pase de ser un espectador “pasivo” que llega al teatro, se sienta y contempla el universo ficticio socio-dramático que se le presenta, con el que se identifica, si pensamos en los términos aristotélicos, a través de la compasión y el temor, siente empatía por las relaciones ficticias dramáticas que se presentan ahí y a través de la catarsis sale liberado de sus propias acciones. En ese sentido, el creador, o el que conforma este sistema, que es Augusto Boal, se da cuenta en su trayectoria como hombre de teatro de que hacer un teatro de corte político-social que no le sirve a las personas no sirve para nada, porque las personas tienen problemas. Él va a ciertas comunidades a hacer representaciones de obras con contenido social, con contenido político, en un momento en el que todavía no propone la idea del *spectator*, y por ejemplo, los campesinos le dicen: “bueno, sí está bonito, pero ¿y nos vas a ayudar con los problemas que tenemos con el patrón?”; y ahí es cuando decía, “pues sí, no les sirve para nada”. Entonces, más bien, lo que tenemos que hacer, es utilizar el teatro como un medio para que a través de que las personas representen sus propios conflictos y en esa representación traten de darles una solución comunitaria, el teatro sirva como una especie de ensayo, dice Boal,

de la revolución, es decir, de la transformación, en el contexto de las situaciones de opresor-oprimido. ¿No? En este sentido, pues, las obras que escogí no tienen nada que ver con esta modalidad, esta intención abierta y deliberadamente de corte social, político y transformador. Pero ese no es un problema. Bueno, sí y no (risas). El problema es de carácter metodológico. A mí se me ocurrió poner en relación estas dramaturgias con las técnicas del teatro de las personas oprimidas a partir del reconocimiento de que el papel que ocupan los personajes femeninos en estas obras, en estos universos socio-dramáticos, es el papel de las oprimidas, en relación a la opresión que viene del patriarcado, que en todo caso viene de personajes masculinos. Pero no nada más de personajes masculinos, porque, pues sabemos que el patriarcado es un sistema cultural que no nada más encarnan los hombres para oprimir a las mujeres, también las mujeres lo encarnamos, ocupamos los roles que el patriarcado nos designa. Entonces, a partir de identificar a estos personajes femeninos como personajes oprimidos con un sistema opresor, en este caso patriarcal, pensé en la posibilidad de acercarme con mujeres que han sido víctimas de violencia por el hecho de ser mujer y hacer con ellas un ejercicio de reflexión crítica sobre estos universos dramáticos que son tan cercanos a nuestras vidas cotidianas; reflexionar sobre los porqués de que Yerma lleve a un extremo su deseo de ser madre de modo que asesine a su marido, y eso a su vez la condene a ella a la muerte, a una muerte simbólica y en todo caso a una muerte física; cuáles son las razones que llevan a Titina a que sea echada de su casa; o que La Negra se sienta tan insegura entre que su esposo la golpea y que ya no es una mujer joven esperando conseguir un trabajo. Pensé que podíamos reflexionar en un diálogo con mujeres que han sido víctimas de violencia y que por esa razón están en una situación complicada. Por ejemplo, bueno, la población en la que pensé es en mujeres que están albergadas, anónimamente, por estas razones. No es que ellas sean el sujeto idóneo, pero si algo hay en común entre ellas y nosotras, es que más o menos, todas hemos sido atravesadas por la violencia; y por tipos de violencia que se representan en estas obras. Pensé en que juntas podíamos reflexionar sobre los porqués de estas situaciones y, utilizando las técnicas

del teatro del oprimido para identificar las opresiones y para buscar caminos para revertirlas, transformar las realidades de los personajes ficticios e imaginar otros finales. Por eso digo que no compararemos nuestras violencias con las violencias de los personajes ficticios abiertamente. Sin embargo, el proceso de reflexión nos puede llevar a reflexionar íntimamente sobre nuestras propias violencias, y, en todo caso, si alguien lo quiere verbalizar, pues verbalizarlo. O sea, no están relacionadas, porque vienen de contextos de producción artística distintos, pero temáticamente sí que lo están y el engarce para relacionarlas es esta propuesta de praxis.

¿Cómo considera que la representación de la mujer en el arte y la literatura ha cambiado desde la publicación de la última obra de su investigación?

A lo mejor no puedo responder con precisión la pregunta porque yo más bien leo literatura antigua (risas), o en todo caso literatura del siglo XX para atrás. No estoy al tanto de la última literatura. Bueno, si he leído poetas mujeres que están vivas, algunas colegas de aquí de la universidad que escriben, como la dra. Ilse Díaz Márquez o la mtra. Paloma Mora, también he leído en las redes, por internet, por ejemplo, en blogs o cosas así, poesía de mujeres más maduras, pero también de mujeres jóvenes que están entre los treinta y los treinta y cinco. Yo creo que es lo que he leído sobre todo de la literatura a partir del siglo XXI. En cuanto a narrativa y a teatro no estoy al tanto. Pero un poco los he leído a través de la crítica literaria, tal vez, ¿no? Y de la teoría, también. Y, bueno, al menos en poesía, en la poesía femenina del siglo XX, yo conozco sobre todo la poesía femenina latinoamericana. Hablando del problema de ser mujer, el posicionamiento de las poetas es de reclamo hacia los hombres por no considerarlas más que a través de eso que en un momento dado piensan los hombres que somos las mujeres, un universo de sentimientos y emociones al cual ellos no pueden acceder. Entonces creo que las voces de la poesía, estoy generalizando, por supuesto, las voces de la poesía en el siglo XX tienen un reclamo un poco en ese sentido, en la poesía latinoamericana, y una postura de distanciamiento respecto de esa mirada. Y lo que veo en la poesía del siglo XXI, en la poesía femeni-

na, es que a veces se habla de eso y el reclamo sigue, y el distanciamiento ya plantea una postura más libre por parte de las voces femeninas. Una libertad que implica que la mujer puede hacer, decir y pensar lo que ella quiera, cómo ella quiere y con quién ella quiera. Puede ser hombre o puede ser mujer, o puede ser alguien que podríamos identificar con el pronombre *elle*. Puede haber reclamo, puede haber distancia, pero lo que sin duda hay es una posición de plena libertad respecto de la sumisión de su condición de género, independientemente de si es una poeta heterosexual, o asumida, pues, más bien, si es una poeta heterosexual o es más bien una poeta de género no binario, la asunción es de plena libertad, eso sí lo puedo identificar. En ese sentido, algo que hay en el proyecto y que hace que en su primera parte sea un proyecto de investigación y crítica literaria para llegar a la segunda parte que es la de la implementación es que la metodología que estoy planteando la planteé desde analizar a las obras, a cada una de estas obras, desde su contexto histórico, pero no desde la historia general, sino desde la historia de las mujeres, justamente para ver cómo en qué medida esos universos socio-dramáticos se relacionan con los sucesos que estaban ocurriendo en torno a la historia de las mujeres. Y la intención, en primer lugar, para ver si hay una posición crítica por parte del dramaturgo, independientemente de que ya dijimos que son dramaturgias que no se relacionan con el teatro de las personas oprimidas, y en todos los casos la hay. Leí, por ejemplo, una entrevista que le hacen a Lorca y le preguntan: “¿Por qué en su teatro está como lugar común o motivo recurrente la figura femenina en conflicto con su sexualidad, con las reglas sociales que inhiben, reprimen, silencian, castigan su sexualidad, por el hecho de ser mujer?”. Y Lorca no responde, tal vez, lo que el entrevistador hubiera querido que le respondiera: que tiene, por ejemplo, una posición de denuncia y de apoyo a las mujeres en su condición de oprimidas, entonces, que está haciendo un teatro de denuncia. No, no. No responde eso, cosa que me parece natural, porque Lorca era un poeta. Él dice: “Bueno, es que la mujer es una fuerza de la naturaleza, y como tal, tiene un sinfín de posibilidades para ser encarnada o poetizada en estos universos dramáticos, que a mí me interesan, me gustan”, esa es la propuesta que da.

Y, bueno, como fuerza de la naturaleza, por ejemplo, Yerma, si bien su comportamiento ante la necesidad de tener un hijo está en consonancia con el mandato patriarcal de que la realización de la mujer está en tener hijos, al mismo tiempo se rebela cuando se opone, por otro lado, al mandato patriarcal de que tiene que hacer y decir absolutamente todo lo que su marido le diga, porque termina asesinándolo. Ahí tenemos un personaje en conflicto, entre la sujeción y la rebeldía. Y cuando lo contrastamos con la historia vemos que Yerma se estrena en el contexto de la segunda república española, que está permeada por todas las ideologías que se oponen a este conservadurismo religioso y monárquico español que lleva instalado desde la Edad Media; entonces tenemos mujeres comunistas, mujeres socialistas, mujeres anarquistas que están reclamando los derechos de la mujer. Hay una correspondencia entre esa situación crítica que pone en ese lugar a Yerma y un contexto social que, desde la historia de las mujeres, reclama la liberación de la mujer. Y un poco pasa lo mismo con *Andarse por las ramas* y con *El Despojamiento*: en el México de medio siglo, que es cuando estrena *Andarse por las ramas*, creo que es el 1943, y *El Despojamiento* se estrena hasta los años 80 en Francia, pero la obra es compuesta en los años 70, un poco antes de la dictadura más feroz que padece Argentina y en un contexto igual de derechos de las mujeres, de feminismos, de los derechos sexuales de la mujer, del derecho al voto. Todas están en relación con una historia de las mujeres en la que las mujeres están exigiendo la transformación de sus condiciones de vida y una posición horizontal equitativa. Entonces, si en unos contextos en los que el patriarcado estaba tan fuerte, en un contexto como el de nosotros en donde ya muchos derechos han sido adquiridos y hay muchas mejores posibilidades de vida, ¿cómo podríamos imaginar que eso que no se resolvía en esas obras se pudiera resolver a la luz de nuestra propia historia, de nuestro contexto? La primera parte es una parte de investigación, análisis y crítica de las obras en relación con la historia de las mujeres para ver la relación entre la representación y la historia; y eso va a servir para simplemente confirmar que los contextos nos dan las posibilidades para transformar las situaciones, y que la literatura es una forma, un vehículo, que nos puede dar las posibilidades de

imaginar que podemos transformar una realidad hostil desde el punto de vista de la violencia de género en un sistema patriarcal.

¿Por qué considera pertinente llevar los temas de su investigación fuera del papel e insertarlo en la sociedad para establecer un diálogo?

Pues porque si no lo hacemos así, lo que hacemos no tiene sentido. El ámbito de la academia es un ámbito cerrado. La socialización o los resultados de lo que hacemos normalmente se hace en congresos, en coloquios, organizados por los académicos y para los académicos. Pero, ¿qué sentido tiene poner en evidencia esto en un contexto en el que las mujeres que estamos aquí ciertamente tenemos privilegios, que las mujeres con las que yo voy a establecer este diálogo, si ellas me lo permiten, son las que lo están padeciendo? Recuerdo, por ejemplo, sobre el anarquismo, hay un teórico de la anarquía que se apellida Proudhon, y, pues, él mismo dice: "Bueno, yo no soy un anarquista. Yo hablo del anarquismo, pero el anarquista es el que se está dejando la piel combatiendo un sistema opresor, un sistema destructor, un sistema que todo el tiempo le está chupando la sangre, que no tiene otra forma de combatirlo más que a través de su propia piel". Entonces, ¿qué sentido tiene que haya un constructo teórico cuando ese constructo teórico solo lo planteamos para discutir entre nosotros, a nivel de puras especulaciones? ¿No? Que un poco, ese es uno de los, no sé si llamarlo problema, a los que nos enfrentamos en la crítica literaria. Porque yo estoy haciendo un proyecto inusual para la crítica literaria, y eso de algún modo me lo permite el teatro, la naturaleza del teatro, que es una praxis. Pero en la crítica literaria, por ejemplo, cuando la hacemos de la forma de una obra de teatro, o el análisis de un personaje, o de un poema, o de una novela, ¿cómo le damos a eso, lo que llaman ahora, que son los indicadores de que lo que estamos haciendo desde los estudios literarios es útil, un impacto social? Desde la crítica literaria, es decir, desde la investigación, el análisis y la crítica de los textos literarios el asunto es más bien cualitativo y se resuelve sobre todo en pláticas de divulgación. Y con eso no quiero decir necesariamente que la literatura se queda corta, o que en todo caso la crítica literaria

se queda corta. ¿Por qué? Pues porque la literatura tiene una naturaleza, la literatura está escrita, y se lee, y se escribe sobre ella; y ciertamente vivimos en un sistema social, político y económico que no privilegia un modo de relacionarse como realidad, y que, en todo caso, no parece útil. No es necesariamente así. Hay que hacer un esfuerzo más que nunca por llevar lo que estamos haciendo en la crítica literaria a la socialización con las personas, para que las personas discutan con nosotros, para que expresen sus acuerdos, sus desacuerdos, y para que les permitan reflexionar. En todo caso, ver en la literatura una posibilidad para reflexionar sobre nuestras condiciones de vida, ¿no? Entonces, por esa razón, la perspectiva que elegí, pues, es idónea porque tiene que ver con la propia naturaleza del teatro. La encausé desde la naturaleza del teatro que es la de la praxis, porque el diálogo con las mujeres, o sea, no, no vamos a leer las obras y luego vamos a discutir sobre las obras: la idea es que juntas intervengamos los textos en un proceso a medio camino entre una lectura dramatizada, que hagamos entre todas, y una dramaturgia. Vamos a intervenir los textos para cambiar los destinos de los personajes. No vamos a hacer crítica literaria sobre las obras. Por eso estoy hablando de praxis teatral, no vamos a representar las obras, pero sí vamos a hacer una co-creación de manera que intervengamos los textos y modifiquemos el destino final de los personajes femeninos, y, en todo caso, de los personajes masculinos. El proyecto, en ese sentido, desde el punto de vista del impacto social, se sostiene por sí mismo. Pero que yo lo esté ideando así no garantiza nada, porque algo que no he hecho es entrar en contacto con el albergue, proponerles el proyecto, y luego tengo que entrar en un proceso de confianza con las mujeres, para empezar, a ver si les interesa. Y todo eso depende de mí, depende de cómo me positione, si les gusta, si les mueve. Y nunca, en ningún sentido llegar y decirles: "Esto es lo que yo les voy a enseñar"; más bien, vamos a hablar de nosotras a través de los textos. Porque si no, lo que estamos haciendo se queda entre mujeres privilegiadas; lo que no significa que en el contexto del privilegio no nos veamos atravesadas por situaciones de violencia, pero la diferencia entre esas mujeres que están allí y nosotras es que nosotras tenemos muchas más he-

rramientas, por nuestra situación de privilegio, que ellas, por eso están ahí confinadas.

¿Qué papel cree que deban jugar la literatura y las personas inmersas en el mundo literario en la actualidad en la lucha de los feminismos de Iberoamérica?

Bueno, yo no me autoproclamo como feminista, así como una militante, como alguien que todo el trabajo que hace, por ejemplo, en este ámbito académico y en mi vida cotidiana, no me posiciono como una feminista. Pero estoy haciendo un proyecto que definitivamente tiene que ver con la violencia de género, en este caso, con la violencia hacia la mujer por ser mujer, y que necesariamente me lleva a tener una implicación desde el feminismo, eso es innegable, no podría ser de otra manera. En ese sentido, pues la propia literatura me dio las claves para poder entender que lo tenía que hacer desde allí. En el caso de Lorca, pues no podemos decir que era feminista, incluso por lo que él mismo dice; aunque, bueno, pues un escritor siempre es un escritor, entonces sus respuestas no necesariamente significan la verdad, pero sí su verdad. No es un feminista, pero definitivamente es un escritor que entiende muy bien el mundo femenino, y el movimiento interior de las mujeres, la motivación de las mujeres, y los puede poner en crisis. Eso nos lleva a otro problema, anterior a Lorca, que es que hasta, bueno no hasta el siglo XVI-II, desde antes las mujeres escribían, en Occidente tenemos a Safo. Pero, ciertamente la historia de la literatura occidental es una historia de literatura escrita por hombres. También hay mujeres, conforme pasan los siglos cada vez más mujeres, pero al ser la mayor parte de la literatura escrita por los hombres, cuando hay personajes femeninos en literatura escrita por hombres, ellos están imitando la voz de las mujeres, están hablando por nosotras; también Lorca habla por nosotras. Entonces esto es un problema. ¿Por qué es un problema? Porque no hay nadie mejor que nosotras para hablar de nuestra propia experiencia, en este caso, desde la literatura. En el caso de Helena Garro, ella nunca se autoproclamó feminista, pero hay una serie de marcas en su obra que nos permiten observar a la mujer restringida, coaccionada por un sistema patriarcal. Entonces la propia

literatura da las marcas para poder desde ella ver la representación de la violencia hacia la mujer. Desde el arte, pero también hay unos contextos históricos muy específicos y unas representaciones que todavía nos mueven. En ese sentido, sin duda, el arte y la literatura son un medio y un fin por excelencia para, a través de ellos, reconocer cómo las mujeres nos hemos movido, nos hemos modificado, nos hemos transformado a lo largo de la historia para ser plenamente dueñas de nuestra propia vida. En ese sentido, pues, la literatura juega un papel fundamental en la liberación de la mujer, en el hecho de que la mujer pueda hacer y decir por sí misma qué quiere, cómo lo quiere, cuándo, dónde, y hacerlo; no solo pedirlo, sino hacerlo. Por otro lado, bueno, yo trabajo también estudios antiguos, y en algún momento en el contexto de mi tesis doctoral, hice una investigación sobre el desarrollo de los personajes femeninos en el teatro, desde la tradición hispánica, remontándome al teatro romano, al teatro antiguo en la llamada *comedia palliata*, que es la comedia humana, la comedia de Plauto y Terencio; entonces, tomé a los personajes femeninos, que son llamados personajes tipos, o sea que tienen características, digamos, fijas: la prostituta, la madre, la criada, la doncella. Traté de hacer un recorrido en el que observé cómo desde el teatro romano hasta el teatro español del Siglo de Oro los personajes se fueron modificando, de manera que adquirieron características más complejas. De modo que, incluso en el Teatro Romano, incluso tenemos una obra de Plauto que se llama *Casina*: Casina es una mujer que se va a casar, pero Casina nunca sale en la obra, ni siquiera habla; y en el teatro del Siglo de Oro ya tenemos a las damas haciéndose cargo de sus propios destinos, dentro del contexto del sistema patriarcal. Lo que pasa en el teatro del Siglo de Oro es que las damas van en busca de la pérdida de su honra, significa haber perdido la virginidad por tener relaciones sexuales, a veces en un contexto trágico y a veces en un contexto de placer, y lo que hacen es mover las reglas del juego, de manera que al final, su honra mancillada se vea recuperada o se casen con ellas, pero no dejan de estar en un sistema patriarcal. ¿Por qué? Pues, porque históricamente así era la vida en aquel entonces, hay que ubicarlas en su contexto; pero, además son obras escritas por hombres y eso también tiene un papel importante

allí. Todas esas coordenadas históricas nos permiten ver cómo, si bien, las características de los personajes femeninos cambian de peor a mejor, no dejan de ser imitadas por las voces masculinas. Hasta un cierto momento en el que eso deja de suceder, y entonces las connotaciones de la literatura cambian, y la importancia de la literatura en relación con la vida es fundamental para poder comprender estos procesos, asumir una posición crítica y, en todo caso, pensar en otras posibilidades de vida que la literatura idea.

Entrevistadora: Muchas gracias, doctora. Sin duda es un proyecto muy interesante. Le agradecemos que lo comparta con nosotras.

Dra. Ximena Gómez Goyzueta: Interesante, pero complicado. La verdad tengo muchas expectativas sobre cómo va a desarrollarse la implementación, no tengo la menor idea de lo que va a pasar. Pero bueno, ya les contaré, después de que haya pasado, qué tal me fue.

Entrevistadora: Muchísimas gracias, le deseamos mucho éxito y estaremos al pendiente de los avances.

Surrealismo, paisaje y decepción en la obra de Jorge Cuesta: puntos de encuentro con lo “Real maravilloso americano” de Alejo Carpentier

Diego C. Ceballos Ramírez
Universidad Autónoma Metropolitana
ceballoshipnos@gmail.com

Cuando el aire es homogéneo y casi rígido
y las cosas que envuelve no están entremezcladas
el paisaje no es un estado de alma
sino un sistema de coordenadas.

Jorge Cuesta, “Retrato de Gilberto Owen”

Resumen

Jorge Cuesta y Alejo Carpentier se conocieron en París en 1928 cuando el surrealismo se erigía como la más dominante vanguardia del momento. De la relación de Cuesta con el surrealismo surgieron textos con los que el autor pone en tela de juicio la estética surrealista. En ese sentido, este trabajo explora la relación entre estos dos autores a partir de su viaje a París y la distancia que posteriormente Carpentier contrajo con el surrealismo. Asimismo, estudiamos afinidades intelectuales entre los dos autores por medio de conceptos como la decepción del paisaje y la vuelta a las raíces.

Palabras clave: vanguardia; arte; surrealismo; paisaje; decepción.

En junio de 1928 el joven escritor mexicano Jorge Cuesta llegó a París tras dos breves estancias en La Habana y en Londres. Las razones de su viaje no son del todo claras: por un lado, Cuesta admiraba fervientemente la cultura y literatura francesas, admiración que vemos reflejada en sus lecturas de la *Nouvelle Revue Française* y en su defensa de la existencia de una influencia francesa en la poesía mexicana desde el siglo XIX (*Obras reunidas ii* 220-224); por otro lado, el motivo real del viaje a París, según Louis Panabièvre, fue idea de sus padres, quienes se oponían a la relación de su hijo con Guadalupe Marín (Panabièvre 52) y, para alejarlo de ella, probaron enviarlo a Europa en un viaje asaz precario, pues en esa época la familia Cuesta sufría de problemas financieros que hicieron difícil costear un viaje para su hijo a otro continente, como así lo evidencia una carta de esa época (Cuesta 201-202).

No obstante, pese a la corta estancia de Cuesta en Europa y a las vicisitudes económicas padecidas, el autor veracruzano tendió redes intelectuales con importantes personalidades del ambiente cultural del París de los años veinte. Conoció de cerca el movimiento surrealista francés y convivió con algunos de sus exponentes, como André Breton, Paul Éluard, Robert Desnos y el joven escritor cubano Alejo Carpentier, quien había llegado a Francia en marzo de ese año gracias a que Robert Desnos le prestó su pasaporte para embarcar en el buque *Espagne*. A diferencia de Cuesta, Carpentier permaneció un largo periodo en París, hasta 1939, año de su regreso a La Habana, Cuba (Vázquez 101-115).

Hay paralelismos en las biografías de Cuesta y Carpentier que vale la pena resaltar antes de estudiar las posturas enfrentadas de cada uno de ellos; los dos nacieron en el primer lustro del siglo XX: Cuesta en septiembre de 1903, Carpentier en diciembre de 1904. Ambos tenían ascendencia europea: Cuesta fue hijo de Natalia Porte-petit Troubel, hija de franceses nacida en Veracruz, y Néstor Cuesta Ruiz, un mestizo cordobés de origen español con raíces inglesas y negras; Carpentier fue hijo del arquitecto francés Georges Álvarez Carpentier, y su madre, Lina Valmont, profesora de idiomas de origen ruso. Cuesta creció en la ciudad de Córdoba, y Carpentier en La

Habana; aunque geográficamente separadas por el Golfo de México, sendas regiones tienen similitudes culturales y demográficas que datan del siglo XVI (García Díaz) y que no podemos pasar por alto a la hora de entender la idiosincrasia de ambos autores.

Los dos tuvieron un acercamiento importante con la música: Cuesta, antes de decidirse a estudiar ciencias químicas en la Universidad Nacional, estuvo a punto de estudiar violín en el Conservatorio Nacional de Música, según Luis Mario Schneider (Cuesta, *Poemas y ensayos* 10), y después escribió algunos textos de crítica musical; Carpentier, durante toda su vida, ejerció la profesión de musicólogo a la par de la literatura (Rae 373-395; Garí Barceló). Aunque estos datos parecen baladíes, dan muestra de un temple común que unió a ambos escritores allende su encuentro personal en 1928 en París.

A primera vista, dos personalidades tan afines apuntaban a no tener desacuerdos entre sí. Pese a ello, el acercamiento que cada uno tuvo con el surrealismo los separó intelectualmente. Carpentier cayó rendido frente a la poética plasmada en *El primer manifiesto del surrealismo* de Breton de 1924; Cuesta, por otra parte, fue precavido a la hora de postularse a favor o en contra del movimiento. Pese a la total inexistencia de textos críticos que se dediquen a explorar las semejanzas y desavenencias en el pensamiento de ambos autores, hay en ellos importantes vínculos que es necesario subrayar.

Recordemos que después de su viaje a París, en la edición de noviembre de 1928 de la *Revista de Avance*, dirigida por el grupo minorista cubano, al cual perteneció Carpentier, Cuesta publicó dos poemas: “Réplica a Ifigenia Cruel” y “Delgada”. Aunque Cuesta nunca volvió a vincularse con ninguna otra vanguardia y criticó duramente los postulados de muchas de ellas, se mantuvo activo publicando poemas en revistas de índole vanguardista, como *Revista de Avance* (también publicó “Elegía” en el número de julio de 1929), *Contemporáneos*, *Escala*, etc. Tampoco debemos olvidar la entrevista que realizó a Cuesta el escritor cubano José Antonio Fernández de Castro cuando aquél hizo una breve escala de tres días en La Habana de regreso de París a México. Dicha en-

trevista, publicada en el *Diario de la Marina* el 7 de septiembre de 1928, es poco conocida por aquellos que se dicen conocedores de la obra del cordobés, y ni siquiera aparece en la “Bibliografía y hemerografía sobre Jorge Cuesta” hecha por un tal Martínez Malo.

En 1942, a los 38 años, Jorge Cuesta se suicidó en el Sanatorio del Dr. Lafona en Tlalpan, Ciudad de México. Pocos meses después, Carpentier, en 1943, viajó con su esposa Lilia Esteban a Haití, en donde quedó deslumbrado por los paisajes de aquella nación. Mientras la figura intelectual de Cuesta iba poco a poco desvaneciéndose en el mito del “único poeta maldito de México” (Cardoza y Aragón 391-392), Carpentier encontraba la inspiración para la redacción de su primera novela de madurez: *El reino de este mundo*. Sin embargo, el escritor cubano terminó la novela y la publicó hasta el año de 1948, cinco años después de su viaje a Haití, en cuya primera edición incluyó el prólogo “Lo real maravilloso en América”, una especie de anti-manifiesto en el cual plasmó sus ideas estéticas y se distanció de su pasado surrealista y europeizante.

Por obvias razones, la estética surrealista penetró con mayor hondura en la poética de Carpentier, pues este convivió mucho más tiempo con aquel movimiento. A pesar de esto, también en los textos de Cuesta podemos rastrear la influencia que tuvo su contacto con el surrealismo. De la relación entre Cuesta y el “sobrerrealismo”, como él –muy atinadamente– llamaba en español al surrealismo francés, surgieron cuatro textos críticos: “La poesía de Paul Éluard”, “Robert Desnos y el sobrerrealismo”, “El compromiso de un poeta comunista” y “Apuntes sobre André Breton”.

El primero de dichos textos es una exploración a la poesía de Paul Éluard, que el escritor mexicano entendió como una poesía nacida de una pugna: Éluard fue para Cuesta un hombre avergonzado de su raciocinio, el cual escondió o maquilló para sumarse tímidamente a los ideales propios de Breton y el surrealismo, que tenían entre sus herramientas creativas la escritura automática, la libre asociación

de ideas, el cadáver exquisito y otros procedimientos más cercanos a la pseudociencia del psicoanálisis y más alejados del arte de la poesía.

En resumen, para él, Paul Éluard supeditó su carácter racional para que emergiera directamente del subconsciente la verdadera poesía surrealista, venida de la naturaleza misma de la sinrazón, no abstraída por la lucidez y el raciocinio. No obstante, se encontró con un racionalismo tal que Éluard fue incapaz de ocultar, pese a su cercanía con la “libre oscuridad del alma” y a pesar de la vergüenza provocada frente a esa otra libertad, más explícita y auténtica: la libertad de la razón, propia, según Cuesta, de la verdadera poesía (*Obras reunidas ii* 109).

Pese a que no lo explicitó, Cuesta supo que Paul Éluard fue un baluarte atípico dentro de la ideología impuesta en el surrealismo. La simpatía de Cuesta por la poesía de Éluard lo llevó a publicar en *Contemporáneos* tres traducciones de sus poemas: “La invención”, “Tu cabellera de naranjas en el vacío del mundo” y “Aquella de siempre, toda”. Las tres traducciones aparecieron en el número 12 de la revista *Contemporáneos*, en mayo de 1929.

El Contemporáneo hizo más notorio el fracaso de la estética surrealista en su siguiente texto, “Robert Desnos y el sobrerrealismo”, donde escribió:

Igual que como [Breton] convence y entusiasma y adquiere prosélitos, se hace entre los mismos sospechosos y se murmura de él. Yo imagino que es ardua su labor para conservar su influencia, cuando su fisonomía está desmintiendo públicamente la sinceridad de su conducta. Su culto, en efecto, y el culto del grupo que encabeza, es el misterio, pero frente a un espíritu tan ávido y tan violento como el suyo, se vuelve dudoso aquel que no se revela (*Obras reunidas ii* 109).

Tales son las palabras con las cuales Cuesta caracterizó tanto a Breton como lo que de él pensaban los surrealistas que lo rodeaban, a quienes llamó despectivamente ‘prosélitos’ de un ‘culto’ encabezado por el autor de *Nadja*, cual líder dictatorial. Anke Birkenmaier parafraseó a Karsten Grascha (511-

519), y escribió: “Bretón representaba siempre para Carpentier el cartesianismo y eurocentrismo francés que tanto parodiaría en *El recurso del método*” (Birkenmaier 34).

En “El compromiso de un poeta comunista” Cuesta reafirmará los mismos caracteres respecto al recuerdo que tuvo de Breton:

Uno de los más vivos recuerdos que guardo de mi paso por París es el de la persona de André Breton. Un encuentro con André Breton es uno de esos sucesos que no se pueden olvidar. La leyenda que flota en torno de la escuela literaria gobernada por él no es sino el reflejo del misterioso brillo que emana de su personalidad extraordinaria (*Obras reunidas ii* 361).

Así como lo hizo notar en “La poesía de Paul Éluard”, en “Robert Desnos y el sobrerrealismo” vemos la libertad artística supeditada a las creaciones surrealistas en favor de una irracionalidad característica del movimiento bretoniano. Desnos confundió la libertad de Breton con la libertad de los misterios que aparecen en su novela *Nadja*, a los cuales enumeró sin imponerles una razón creativa necesaria para el poeta o el novelista. Es decir, Breton padeció, sin saberlo, lo mismo que señaló Cuesta en la poesía de Éluard: sometió su libertad creadora –sinónimo del acto creador razonado– en virtud de una creación limitada, que se abstuvo de tener dentro de sí algún atisbo de raciocinio, propio del género humano, con tal de no contradecir los preceptos del *Manifiesto surrealista*, entre los cuales se encuentra el pasaje que definió, de una vez por todas, al surrealismo:

Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, *con exclusión de todo control ejercido por la razón* y al margen de cualquier preocupación estética o moral (Breton 44, cursivas propias).

Según Cuesta, en una reseña a *Reflejos* (1926) de Xavier Villaurrutia, el arte no es “estado de gracia [...], ni excepcional inspiración, ni sueño extraviado, ni alambicada alquimia” (*Obras reunidas ii* 84); vemos, pues, cómo ya desde antes de llegar a París y tener contacto con el surrealismo, tenía su propia definición de lo que para él era el arte: una negación de las cualidades oníricas o alquímicas del artista. En ese sentido, es razonable entender por qué a Cuesta le causaba rechazo el surrealismo gobernado por Breton.

Según Germán Rueda Vázquez, Cuesta discrepó del surrealismo y su estética en dos puntos fundamentales:

En primer lugar, la imposibilidad de plantear un arte colectivo, basado en un manifiesto, y al servicio de un objeto externo, estético o revolucionario, que intentaría vagamente modificar la realidad, o cambiar la vida. En segundo término, el rechazo a la idea de una creación espontánea, ejemplificado por la técnica de la escritura automática [...] (42).

No fue la primera vez que Cuesta se negó a aceptar estos dos principios, propios de un movimiento vanguardista. En la “Carta al señor Guillermo de Torre” (Texto aparecido en *Revista de Revistas*, abril 17, 1927 es una respuesta a “Nuevos poetas mexicanos”, de Guillermo de Torre, publicado en *La Gaceta literaria*, 6, marzo 15, 1927. Asimismo, el artículo de Torre alude a la conferencia de Xavier Villaurrutia “La poesía de los jóvenes de México” de 1924) Cuesta, sin antes haber viajado a Europa, definió su postura con respecto a los movimientos de vanguardia surgidos en el viejo continente y en América.

Cuesta reclamó a Guillermo de Torre el no conocer a los poetas jóvenes mexicanos –que hoy conocemos como los Contemporáneos– y, no obstante, hablar de ellos bajo sus propios parámetros, cercanos a las vanguardias europeas. Cuando Cuesta dijo que “El trato de una cosa no reduce la distancia que le separa de uno; pero a veces acaba de alejarla” (*Obras reunidas ii* 76) introdujo un elemento espacial en la discusión, clave para entender su desconfianza del surrealismo y de Breton. Para que quede claro el componente espacial en la crítica de Cuesta, y cómo la distancia (o la cercanía) hacia un objeto cambia

nuestra perspectiva de este, recurrimos a otro texto de Cuesta: el “Prólogo a la *Antología de la poesía mexicana moderna*”, en el cual, leemos lo siguiente:

Al fotógrafo, tanto como al pintor, importan los valores plásticos del objeto que mira, pero su instrumento le impone una rígida limitación. Lo más que puede es retirar o aproximar su cámara, haciendo depender de la cantidad de paisaje que abarca la calidad de los valores que pretende mostrar; para cada amplitud, una diferente perspectiva se le ofrece; su problema consiste en encontrar la más económica, aquella que en un cómodo espacio le rinda menos repeticiones ociosas, menos huecos y más diferencias necesarias. No debe reducir la individualidad de cada objeto; no puede reducir, sin mutilarlo, el paisaje que los contiene todos, y con el fin de lograr un equilibrio en el que cada cosa adquiera naturalmente el lugar que le basta para dibujarse y en el que todo se distribuya y se ordene sin violencia, habrá de ensayar varios sitios donde enfocar su lente y escoger, por último, aquel que le exija los más ligeros sacrificios (*Obra reunida ii* 101).

Bajo esos parámetros y con esa alegoría fotográfica explicó la composición de la *Antología mexicana moderna* de 1928. De esa manera, entendió cómo un objeto (en este caso la poesía de un autor) puede entrar o salir del foco de la lente del crítico o el antologador; en ese sentido, la visión que tenía Guillermo de Torre de los Contemporáneos, según Cuesta, era una visión extranjera, lejana, que los abarcó en cuanto a grupo, pero perdió las identidades particulares de cada uno de ellos en cuanto a individuos. Es por ello que a Guillermo de Torre le resultó cómodo identificar en Salvador Novo, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Villaúrrutia y Enrique González Rojo una deuda con el *imagism* de Ezra Pound et al., y una cercanía con el estridentismo de Maples Arce y compañía, influencias de las cuales el único que salió exento fue José Gorostiza (“Nuevos poetas mexicanos” 2).

Sin embargo, Cuesta reaccionó ante las comparaciones de Guillermo de Torre y le escribió: “La distancia ampara su juicio de los nuevos poetas mexicanos;

pero a los mismos poetas mexicanos no los ampara de su juicio” (*Obras reunidas ii* 76). Inmediatamente después, Cuesta volvió a utilizar la alegoría fotográfica: “[...] tal parece que los mira usted al revés, como si se hubiera servido de una lente o de un espejo sin corrección personal” (*Obras reunidas ii* 76).

Cuesta, al estar cerca del “grupo sin grupo”, trató de rectificar la crítica panorámica que hizo de ellos Guillermo de Torre, valiéndose, como él dice, de esa discutible ventaja que confiere la cercanía de un objeto. El escritor mexicano trabajó con la relación cercanía-lejanía para entender aquellos movimientos a los que pretendió estudiar desde la posición del crítico literario. Algo similar pasó con su relación con el surrealismo; Cuesta ya conocía, desde una posición extranjera, la poética del subconsciente inherente a la estética surrealista gracias a su lectura del libro de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), en el cual aparece un breve apéndice dedicado al surrealismo, donde leemos:

El superrealismo debía significar para él [Breton] un predominio absoluto de la fantasía, de las razones de la imaginación, que «la razón —pura— no conoce», capaces de desplazar totalmente la vida real; una afirmación renovada del poderío transmutador del arte, modelando libérrimamente la arcilla de la realidad (228).

Sin duda, Cuesta tenía una idea de lo que entendían por arte Breton y Guillermo de Torre, contraria a su propia definición del arte en general y de la poesía en particular; por tal razón, es fácil entender su escepticismo con respecto a cualquier movimiento vanguardista, en especial el surrealismo. En este singular caso, su distancia con el surrealismo dejó de ser geográfica, pues se acercó al movimiento de Breton apenas desembarcó en Europa; ahora bien, como lo dijo en una cita antes señalada, “el trato de una cosa no reduce la distancia que le separa de uno; pero a veces acaba de alejarla” (*Obras reunidas ii* 76). Cuesta dejó de leer como un foráneo al surrealismo para convivir con él desde el epicentro del movimiento, en la capital de Francia, no como un prosélito, sino como un agente externo, crítico y desconfiado.

Cuando Jorge Cuesta llegó a París, supo por la voz de otros poetas jóvenes que Robert Desnos era considerado el “más grande de los poetas nuevos de Francia” (*Obras reunidas ii* 110). El cordobés prefirió ignorar las palabras de aquellos poetas; en cambio, acudió a las palabras de Breton:

Preguntadle también a Robert Desnos, que de todos nosotros es el que está, quizá, más próximo a la verdad surrealista, y quien en obras aún inéditas y a lo largo de múltiples experiencias a las que se ha prestado, justifica plenamente la esperanza que yo cifraba en el surrealismo y me obliga a esperar todavía mucho más. Hoy en día, Desnos habla el idioma surrealista a voluntad. La prodigiosa agilidad con que sigue oralmente su pensamiento nos da, cuantas veces querramos [sic], espléndidos discursos que se pierden, pues a Desnos le ocupan cosas más importantes que el retenerlos (47-48).

Cuesta permaneció más atento a esas palabras, independientemente de lo que se haya dicho de Desnos por otros poetas: “Yo prefiero apoyarme en la irresponsable exactitud del juicio de Breton” (*Obras reunidas ii* 110), y más adelante, añadió: “Cuando habla Breton de Desnos, [...] me sorprende que su idea coincida con mi experiencia” (*Obras reunidas ii* 110). Lo que le resulta sorprendente es coincidir con lo que Breton dijo de Desnos.

Sin embargo, según considera Cuesta, Desnos fue un poeta sometido a los preceptos vertidos en el *Manifiesto surrealista*, a diferencia de Éluard, que dejaba escapar visos de raciocinio en una poesía que intentaba ser surrealista –es decir onírica e irracional–, y se acercaba tímidamente a lo que dictó Breton en su manifiesto. La desconfianza de Cuesta no se debió, en primera instancia, a la lectura previa que tuvo del surrealismo (por medio de Guillermo de Torre), sino, en específico, al acontecimiento en el cual una tarde escuchó a Breton relatar su experiencia con el hachís, exactamente igual a la que horas antes el veracruzano había leído en *Los paraísos artificiales* de Charles Baudelaire (*Obras reunidas ii* 110). A partir de entonces, las reservas que tenía del surrealismo de manera global y de Breton de modo concreto aumentaron.

Hasta este punto poseemos una idea clara de la postura tomada por Cuesta respecto al surrealismo, que podemos resumir en una palabra: desconfianza. En 1935 volvió a escribir sobre el surrealismo y Bretón en “El compromiso de un poeta comunista”, a partir de una distancia temporal –siete años después de su viaje a Francia, y aún con ese recelo–. Gracias a ese texto nos es posible entender algunos aspectos de su contacto con el surrealismo, de la mano de su relación con Alejo Carpentier:

Cuando llegué a París, sólo reservas tenía para el sobrerrealismo; mi conocimiento de sus intimidades se hizo a través de Alejo Carpentier, quien conoció a Robert Desnos en La Habana; pero el entusiasmo del escritor cubano, que era casi un entusiasmo de prosélito, no disminuyó mis reservas, con todo y que era causa de mi curiosidad; por el contrario, el entusiasmo tiene la virtud de despertar en mí la desconfianza y el recelo: al contacto de su calor, el alma se me hiela (*Obras reunidas ii* 361).

No es casualidad que Carpentier sintiera atracción por el surrealismo. Antes de partir a París, el autor cubano militó en el grupo minorista de La Habana. El minorismo cubano fue también un movimiento artístico de vanguardia. En ese sentido, ya tenía tras de sí un historial que hace fácil entender su pronta adhesión al grupo de Breton y compañía. Así definió en *La música de Cuba* (1946) el carácter vanguardista y el germen político del minorismo:

Al calor de la abortada revolución de *Veteranos y Patriotas* (1923), [...] pronunciamiento [...] sin cohesión, ni dirección, ni ideología concreta, algunos escritores y artistas jóvenes que se habían visto envueltos en el movimiento [...] adquirieron el hábito de reunirse con frecuencia, para conservar una camaradería nacida en días agitados. Así se formó el *Grupo Minorista*, sin manifiestos ni capillas, como una reunión de hombres que se interesaban por las mismas cosas. Sin que pretendiera crear un movimiento, el *minorismo* fue muy pronto un estado de espíritu. Gracias a él, se organizaron exposiciones, conciertos, ciclos de conferencias; se publicaron revistas; se establecieron contactos personales con intelectuales de Europa y de América,

que representaban una nueva manera de pensar y de ver. Inútil es decir que en esa época se hicieron los “descubrimientos” de Picasso, de Joyce, de Stravinsky, de *Los seis*, del *Esprit Nouveau*, y de todos los *ismos*. Los libros impresos sin capitulares andaban de mano en mano. Fue el tiempo de la “vanguardia”, de las metáforas traídas por los cabelllos, de las revistas tituladas, obligatoriamente, *Espiral*, *Proa*, *Vértice*, *Hélice*, etc. Además, toda la juventud del continente padecía, en aquellos años, de la misma fiebre (citado por Müller-Bergh 13).

Además del minorismo, Carpentier cosechó una relación importante con otro grupo vanguardista en la isla: el movimiento afrocubano. Este movimiento también es conocido por la crítica especializada como “negrismo cubano”, en nuestro caso, utilizaremos ambas denominaciones de manera indistinta. (Para conocer más a detalle la relación de Carpentier con el afrocubanismo remitimos al lector a los siguientes textos: Carpentier, *Obras completas* 11-20; Birkenmaier 25-48; Pagni 1-10; Silva 53-70)

Ésta no fue explícitamente una avanzada artística y política, sino cultural: Carpentier, Ramón Guirao, Alejandro García Caturla, Nicolás Guillén, Emilio Ballagás, entre otros, aportaron al movimiento poemas, ensayos y libretos para música, los cuales se publicaron en antologías, revistas y gacetas culturales tanto en La Habana como en Europa, con la finalidad de reivindicar el papel de la raza negra dentro la idiosincrasia cubana. Emilio Ballagás, en su *Antología de la poesía negra hispanoamericana* (1935), denunció dos corrientes distintas de negrismo visto desde Europa; una como moda turística propia de las vanguardias europeas, y otra que de verdad buscaba ver de frente al hombre negro y su cultura (Silva 56):

Los pintores, los escultores y los intelectuales —los del meridiano parisíense sobre todo—, sobresaturados de civilización onerosa, y en círculo vicioso, han querido huir de sus propios fantasmas sociales por la tangente de la ingenuidad. [...] Así, Guillaume, Blaise Cendrars, Paul Morand, Gómez de la Serna y otros buscan en el ‘baedebaker’ y en el *kodak* lo que solo es posible hallar mirando al hombre frente a frente: un nuevo sentido en la vida

y en el arte. Y nace el arte africano turístico en el tiempo y en el espacio, sin dimensión histórica (citado por Silva 56).

La queja de Ballagás es equiparable a lo que apuntamos acerca de la relación entre Cuesta y las vanguardias; este primero percibió en los artistas europeos una tendencia en ver al hombre negro a través de cámaras fotográficas y guías de viaje ilustradas, es decir desde la distancia, en lugar de acercarse al fenómeno de su interés y analizarlo sin intermediarios, así como apuntó Cuesta cuando refutó la lectura que hizo Guillermo de Torre de sus compañeros de los Contemporáneos. La cámara fotográfica, pues, sirve como un instrumento —metafóricamente hablando— para que el lector y el crítico se aproximen (o se alejen) del objeto de su interés. Debe enfocarse la lente de tal manera que la imagen que abarca no se distorsione ni se mutile, de esta forma, la crítica que hizo Ballagás de Apollinaire y compañía fue paralela a la que Cuesta hizo en la carta dirigida a Guillermo de Torre.

En gran medida, el negrismo de Carpentier fungió como un eslabón entre su militancia en el minorismo y su incorporación al surrealismo francés. Así lo hizo notar Anke Birkenmaier en su estudio titulado *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*: “[...] al llegar a París [Carpentier] se da cuenta de que la misma vanguardia francesa está ávida por saber de Cuba —pero de la Cuba negra de la santería, de los bongóes y las maracas” (25). Según Birkenmaier, Carpentier, al mismo tiempo, se desempeñó como mediador entre la cultura cubana y la cultura francesa; además, acercó la cultura negra para los franceses tanto como para los cubanos blancos (id.).

Como nos lo cuenta Hilario González en el prólogo a *¡Écue-Yamba-Ó!*, Carpentier llevó consigo a Francia manuscritos de dicha novela y de otros textos, como *Poemas de las Antillas*, con un perfil vindicativo de la cultura afrocubana (en Carpentier, *Obras completas* 11-12), con el fin de publicarlos en Europa y encontrar músicos que interpretaran sus libretos. Birkenmaier discrepó de lo dicho por Hilario González:

Me parece más probable que Carpentier haya escrito el conjunto [de poemas] ya en Francia, porque el último poema de la serie menciona al compositor Gaillard, a quien Carpentier sólo pudo haber conocido en París. Al enfatizar la temprana fecha de creación de *Poèmes des Antilles* —en español— [Hilario] González quiere asentar a Carpentier como precursor del movimiento afrocubano en Cuba (38).

Las palabras de Birkenmaier corresponden con lo que hemos dicho respecto al negrismo en Carpentier: se acercó al movimiento una vez en Europa, gracias al carácter extranjero que el autor adquirió una vez llegado a París.

Es interesante el análisis de las posturas que tuvo Carpentier respecto a estas tres manifestaciones vanguardistas. Como notamos en la cita de *La música de Cuba*, el minorismo trajo a sus integrantes la preocupación de sentirse cosmopolitas por los descubrimientos en La Habana de Picasso, Joyce y Stravinski, máximos exponentes de la pintura, la narrativa y la música vanguardistas europeas.

Vemos, pues, una lectura ‘a distancia’ de lo que en Europa acontecía en materia artística. Carpentier en los años previos a su exilio estaba ávido de arte europeo; al llegar a Francia, su templo cambió: reivindicó la negritud propia de su origen cubano. En París verá el arte y cultura negras también desde la distancia, a partir de una extranjería a la que siempre perteneció, pues, como hemos apuntado al inicio, fue hijo de europeos, quienes al llegar a Cuba lo educaron a la francesa, ya que Carpentier aprendió a hablar francés, para sorpresa de los niños cubanos con los que jugaba en su infancia (Millares 13; Müller-Bergh 9-10). Müller-Bergh escribió respecto a Carpentier: “Cubano por nacimiento, especialmente europeo por educación y profundamente hispano-americano por convicción, figura entre los escritores más cultivados de lengua española en nuestro tiempo” (9).

No obstante, al desembarcar del buque *Espagne*, gracias a su amistad con Desnos, Carpentier entró en contacto con el surrealismo, movimiento que lo

cautivó en primera instancia; ya no era, pues, un extranjero en contacto con el surrealismo, sino que se convirtió, casi de forma instantánea, en un militante más del movimiento encabezado por Breton. Esta militancia será la primera de una serie de experiencias que harán más lejano su pasado cubano a lo largo de sus más de diez años de exilio.

Ahora bien, ¿cuál fue realmente el papel que jugó para Carpentier la estética surrealista? En un texto laudatorio, llamado “En la extrema avanzada. Algunas actitudes del ‘surrealismo’”, publicado en *La Habana* en diciembre de 1928, leemos el siguiente elogio:

Ninguna actitud hubiera podido definir mejor el espíritu eminentemente idealista de las nuevas generaciones, como la actitud adoptada de los surrealistas. Esta actitud, reciamente afirmada por manifestaciones y protestas violentas llevadas a cabo por los surrealistas militantes, resume las tendencias de la mejor juventud intelectual francesa contemporánea. Aún ciertos grupos que no han seguido los caminos indicados en el *Manifiesto*, proclaman idénticos polos de atracción o repulsión. Así como el espíritu romántico define para las siguientes generaciones venideras, por la actitud surrealista: actitud de fe en realidades superiores (*Obras completas* 166).

Notemos, en primera instancia, los aspectos en los cuales el texto de Carpentier discrepa de lo que aquí hemos glosado acerca de la visión que Cuesta tenía del surrealismo: para Carpentier, este movimiento de vanguardia definió como ningún otro el espíritu *idealista* de los jóvenes franceses; a Cuesta le habría resultado problemática esta afirmación, pues para él, cualquier tipo de idealismo –nacionalismo, marxismo, comunismo, fascismo, etcétera (los textos en los que combatió estos idealismos son, respectivamente “La literatura y el nacionalismo”, “Marx no era inteligente, ni científico, ni revolucionario; tampoco socialista, sino contrarrevolucionario y místico”, “El compromiso de un poeta comunista”, “Nietzsche y el nazismo”)– resultaba incómodo para el arte, al que degradaba al nivel de recurso panfletario en detrimento de su libertad creadora.

El segundo aspecto por resaltar es la adhesión del surrealismo al “espíritu romántico” que, sin duda, hubiese causado una reacción en el escritor mexicano, pues él siempre fue un ferviente defensor del clasicismo –entendido bajo sus propios parámetros– en contra del romanticismo como fuente de donde los artistas bebían para ejercer sus libertades creativas. Mas, habría que preguntarnos: ¿Qué significó para Cuesta el romanticismo? Sergio Ugalde, en “De la crítica a la crisis: la poética de Jorge Cuesta”, escribió que “El arte de espíritu romántico, que es objeto de escarnio por parte del Cuesta polemista, se relaciona con el tiempo real, la naturaleza, los sentimientos, la nación, la época, el pueblo” (46). En otras palabras, el romanticismo, como en gran medida el surrealismo, estriba en la creación artística surgida de la materia prima del sentimentalismo, las ideologías, la añoranza nacionalista, etc. No es importante para el romanticismo, mucho menos para el surrealismo, hacer un arte razonado, como quería Cuesta.

Por ejemplo, Carpentier en el artículo antes citado, escribió sobre el arte surrealista lo siguiente: “[...] nuestro esfuerzo creador debe tender a liberar la imaginación de sus trabas, a hurgar en la subconsciencia, a hacer manifestarse el yo más auténtico del modo más directo posible” (*Selección de ensayos* 169); es decir, manifestar el arte sin intermediarios, como sugería el ejercicio de la escritura automática, muy acorde a los preceptos del romanticismo contra el cual se opuso Cuesta. En contraposición al arte romántico, Cuesta planteó la defensa de un arte clásico, que así lo resumió Ugalde en la siguiente cita:

El clasicismo [...] se define por el carácter puro de la obra artística, por ser el resultado de una destilación crítica de lo real, por su universalismo, por su esencia reflexiva, su predilección por la forma, la ausencia de finalidades externas, su aspiración a la eternidad (46).

Para regresar al texto de Carpentier apuntemos aquello en lo que acertó: la afirmación tanto de la atracción como de la repulsión del surrealismo entre los jóvenes que, directa o indirectamente, se relacionaron con él. Tal fue el caso de Cuesta, quien convivió –primero a la distancia, después en París, de la

mano de este– con el surrealismo, y terminó por negarse a abrazar la credulidad con que la mayoría de los jóvenes artistas occidentales se entregaron a los presupuestos del primer *Manifiesto*. En el texto aparece la desconfianza de Cuesta de la que hablamos páginas atrás cuando Carpentier mencionó que “una de las características primeras del espíritu surrealista está en su aversión por el escepticismo” (*Selección de ensayos* 166); más adelante, añadió: “La aversión por el escepticismo hace que los surrealistas condenen todo lo representativo de lo que ha convenido en llamarse «el claro genio francés» —encarnación, de la sonrisa irónica, la ligereza y el tacto” (*Selección de ensayos* 167).

Observamos, pues, ideas irreconciliables de lo que Cuesta y Carpentier entendían por arte en 1928. El primero, desconfiado, incrédulo, escéptico de un arte espontáneo e independiente de la razón; el segundo, un apasionado y entregado militante vanguardista del surrealismo, quien detestó en todo momento la incredulidad de los opositores del movimiento de Breton.

¿En qué punto de la relación de Carpentier con el surrealismo ocurrió el quiebre que dio paso a una nueva manera de pensar del escritor cubano que desembocaría en su concepción de lo “real maravilloso americano”? Habría que rastrear la respuesta de esta pregunta hasta el año de 1930, a propósito de la publicación del *Segundo manifiesto del surrealismo*, en el cual Breton señaló a George Bataille por fraguar un ataque contra el movimiento, de la mano de otros surrealistas, como Michel Leiris, Georges Limbour, André Masson, Roger Vitrac y, particularmente, Robert Desnos (Breton 148). Este ataque fue por medio del panfleto *Un cadavre*, en el cual Desnos y compañía –Carpentier incluido– se opusieron a la adhesión del surrealismo a la revolución comunista, como lo afirmó Breton en el *Segundo manifiesto*:

Nuestra adhesión al principio del materialismo histórico [...] no puede haber equívoco en esto [sic]. Si no dependiera más que de nosotros —quiero decir, con tal que el comunismo no nos tratase como bichos curiosos destinados a poner en práctica en sus filas la necesidad y la

desconfianza— nos mostrariamos capaces de cumplir, desde el punto revolucionario, todos nuestros deberes” (104).

Jorge Cuesta, en 1935, cuando el debate aún estaba abierto, publicó “El compromiso de un poeta comunista”. En dicho texto, observó que “el sobrerealismo es un movimiento poético que no ha soportado el aislamiento y la distancia a la que la realidad condena a la poesía, y que se ha planteado el problema de hacer vivir a la poesía en el seno de la realidad, es decir, con el mayor grado de responsabilidad posible” (*Obras reunidas ii* 362). Más adelante añadió:

La posición comunista de Breton se expresa como sigue: el sueño y la poesía son por excelencia —y fisiológicamente— las actividades revolucionarias de la vida. Para que el comunismo revolucione la sociedad, tiene que proceder de acuerdo con la misma fisiología. ¿Cómo dar al comunismo la capacidad y la eficacia revolucionaria de soñar?

Una tesis de esta naturaleza no podrá sino desconcertar a los comunistas, las limitaciones de cuya doctrina no les permiten considerar en toda su amplitud el problema revolucionario. El pensamiento de Breton habrá de parecerles demasiado *poético*, demasiado en desacuerdo con la realidad *material*, para que tenga un significado dentro de ella. Será el premio que tendrá Breton por haber tomado los propósitos revolucionarios del comunismo al pie de la letra, y por haber querido ponérse, sin mengua de sí mismo, “al servicio de la revolución” (*Obras reunidas ii* 363).

En el pensamiento de Cuesta encontramos resumidas las contradicciones que los surrealistas disidentes acusaron en Breton y en su *Segundo manifiesto*. Pese a que el escritor mexicano nunca estuvo interesado en formar parte del surrealismo anterior a 1930, entendió su poética como un arte propio de la ensueño, lejano al materialismo (idealista) de la defensa del comunismo. De alguna forma, esta discrepancia hace surgir en la obra de Cuesta un interés externo por el surrealismo; lo cual significa que se interesó por dicho movimiento en la medida que encontró distancias entre este y el comunismo,

el cual, para Cuesta, resultaba incómodo a tal punto que lo combatía, y combatía su enseñanza en la Universidad Nacional (cf. Cuesta, *Obras reunidas ii* 341-345). Esta simpatía de Cuesta por el autor de *Nadja* se tradujo en el texto “Apuntes sobre André Bretón”, de 1938. En resumen, el texto reivindicó la figura de Breton con respecto al fracaso del surrealismo en materia artística.

En cuanto a la ruptura de Carpentier con el surrealismo, él nunca la hizo explícita hasta la redacción del prólogo de *El reino de este mundo*. No obstante, como apuntó Birkenmaier:

En ‘La agonía de Montparnasse’ Carpentier habla de la decadencia del barrio desde el año 1930, y critica la autosuficiencia de los artistas que quedan y el culto alrededor de sus maestros. Aunque esto puede implicar una crítica al grupo de Breton, Carpentier en aquellos años nunca la hizo explícita (37).

Tanto la “Agonía de Montparnasse” como la firma del manifiesto *Un cadavre* marcaron en la obra de Carpentier un distanciamiento con la figura de Breton, pero no con la estética surrealista. El escritor cubano siguió cultivando su amistad con Desnos hasta su regreso a Cuba en 1939 (Potelet 507). El tiempo que Carpentier convivió con el surrealismo dejó una huella imborrable en él que se traduciría en la redacción de sus siguientes obras.

La influencia puramente estética del surrealismo sobre la definición de lo real maravilloso americano puede ser expuesta al extraer una cita del primer *Manifiesto del surrealismo*, comúnmente referida para encontrar el componente genético del cual abreva la teoría de Carpentier: “lo maravilloso es siempre bello, cualquier especie de maravilloso es siempre bello, y no hay nada fuera de lo maravilloso que sea bello” (Breton 31). El Carpentier de 1928, autor de “En la extrema avanzada. Algunas actitudes del ‘surrealismo’”, se preguntó “¿Y dónde buscar lo maravilloso, sino en nosotros mismos, en el fondo de esa imaginación, capaz de *crear* en el más complejo sentido de la palabra?” (*Selección de ensayos* 168).

La respuesta estaría en la redacción tanto del prólogo de *El reino de este mundo* como en su viaje a Haití, que fue el germen causante de la novela. No obstante, resulta conflictivo determinar que un texto como *El reino de este mundo* sea el resultado de la búsqueda de lo maravilloso, ya que, para Breton, la novela le parecía un género inferior, como lo reveló en el *Manifiesto* de 1924 (31-32). Esto importó poco posteriormente, pues se alejó del surrealismo en términos prácticos, y sobrevivió en su escritura lo puramente teórico. En otras palabras, en Carpentier no sobrevivieron los recursos prácticos del surrealismo, tales como la escritura automática, la asociación de ideas, etc, sobrevivió la pura estética surrealista aplicada a la literatura por otros medios. En ese sentido, el medio propicio para generar sus propios textos fue la escritura de novelas, género poco atractivo para los surrealistas del primer manifiesto. Tomando en cuenta lo dicho hasta aquí, nos encontramos con un Carpentier que, al desembarcar de nueva cuenta en Cuba, trajo consigo más de diez años de experiencias en Europa; además, desembarcó con los ojos de un extranjero deslumbrado por el mundo barroco americano.

El pretendido maravilloso buscado por el surrealismo encontrará su caducidad en el momento en que Carpentier escribió:

Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Radá, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años (*El reino de este mundo* 159).

Para Carpentier lo maravilloso no estaba, como él mismo lo pensaba en 1928, en el artificio de los surrealistas, sino en su más auténtica expresión tanto en la música como en la arquitectura de Haití (y de América). Ante lo maravilloso hallado en los paisajes del continente, opuso lo maravilloso usado una y mil veces por el arte europeo que llegaba ya masticado y digerido hasta los surrealistas: “Pero, a fuerza de que-

rer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas” (*El reino de este mundo* 159), explicó el escritor cubano líneas más adelante.

Ante el arte decadente de un Yves Tanguy, (es de notar que Carpentier tomó de ejemplo la pintura de uno de los surrealistas que permanecieron con Breton después de la polémica suscitada a raíz de la publicación del *Segundo manifiesto del surrealismo*, en cuyo final aparece como firmante Tanguy al lado de otros surrealistas: Maxime Alexandre, Louis Aragon, Joe Bousquet, Luis Buñuel, René Char, René Crevel, Salvador Dalí, Paul Éluard, Max Ernst, Marcel Fourrier, Camille Goemans, Paul Nougé, Benjamin Péret, Francis Ponge, Marco Ristitch, Georges Sadoul, André Thirion, Tristan Tzara y Albert Valentin (Breton 158)), Carpentier opuso el arte vivo de un Wifredo Lam, quien para el autor de *El reino de este mundo* plasmó con mayor verosimilitud los paisajes maravillosos de América. Por último, ante la “actitud de fe en realidades superiores” del primer *Manifiesto*, Carpentier opuso la siguiente frase: “la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*” (*El reino de este mundo* 161).

La manera como Carpentier resumió todas estas oposiciones entre lo hallado en América y lo experimentado en el surrealismo francés llegó a su punto culminante cuando opuso al concepto de lo maravilloso un concepto que trajo consigo esa fe real que halló en Haití: lo real maravilloso. Para deslindar por completo al concepto de lo maravilloso en Europa, agregó a su fórmula la idiosincrasia americana; es decir, no sólo se trata de lo real maravilloso, sino de lo real maravilloso americano, para tomar así distancia de la decadencia europea que había arrastrado a los pueblos de Europa a la Segunda Guerra Mundial. Carpentier escribió: “Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías” (*El reino de este mundo* 162).

¿Cómo podemos interpretar el prólogo de *El reino de este mundo* en los parámetros de la obra crítica de Jorge Cuesta? En primera instancia, debemos recurrir a lo que hemos expuesto respecto a la relación *cercanía-lejanía* en el pensamiento cuestiano: Carpentier llegó a Haití y convivió directamente con las expresiones artísticas que allí encontró. No obstante, a diferencia de Cuesta cuando se acercó al surrealismo, el cubano no redujo la distancia en vano: se incorporó a la realidad de América. Lo que en Cuesta fue desconfianza por el surrealismo y la vanguardia, en Carpentier fue fe real (no fe postiza, propia de Breton y compañía). A diferencia de Guillermo de Torre, quien escribió sobre los poetas de México sin conocerlos en persona, Carpentier –más afrancesado que nunca– escribió sobre América una vez llegado de Europa. Habría que comparar esta visión del paisaje americano de Carpentier con la visión general que tuvo el mexicano respecto al paisaje, tomando como ejemplo el paisajismo mexicano:

El mexicanismo en nuestra poesía contemporánea no es sino un “modernismo” aplicado al paisaje de México. Todos los mexicanismos en nuestra literatura no han sido sino aplicaciones al paisaje, es decir, no han tenido sino un puro carácter ornamental. Además, han podido existir sólo cuando una poesía extranjera, por su inclinación a lo particular, se ha prestado a recibir lo “mexicano” como objeto. En otras palabras, la literatura mexicanista no ha sido una literatura mexicana, sino el exotismo de una literatura extranjera (*Obras reunidas ii* 268).

En este caso, el Contemporáneo apuntó su crítica hacia la poesía mexicanista, pero en términos exactos se corresponde con la poética de lo real maravilloso americano de Carpentier: El americanismo sería un “modernismo” aplicado al paisaje de América. Todos los nacionalismos en nuestra literatura no serán sino aplicaciones al paisaje, es decir, no tendrían sino un puro carácter ornamental. Sólo podrán existir cuando una poesía extranjera, por su inclinación a lo particular, se prestará a recibir

lo “americano” como objeto. En otras palabras, la literatura americanista no será literatura americana, sino exotismo de una literatura extranjera.

¿Cómo es posible que un casi extranjero Carpentier pudiera haber escrito un texto como *El reino de este mundo*, que en muchos aspectos desafía el paisaje visto a la manera europea y lo entrega tal cual, como si fuera visto por un nativo de Haití? ¿No es acaso *El reino de este mundo* una expresión más de ese exotismo denunciado por Cuesta en “El clasicismo mexicano”? Sin duda el escritor cubano fue una excepción, pues no mimetizó al paisaje americano hasta convertirlo en un producto estético, sino que lo expresó de tal manera que fuera el mismo paisaje el que hablara por sí mismo. Algo comparable a lo que Ramón López Velarde hizo del paisaje mexicano en *La suave patria*, como lo notó Cuesta: “Dentro de su propio paisajismo no logra ocultarse un sentimiento clásico, semejante al de Othón, pero mucho más significativo. López Velarde es también un decepcionado del paisaje” (*Obras reunidas ii* 268). Ugalde entendió la decepción de la que habló Cuesta en los siguientes parámetros:

[...] a estos dos movimientos reflexivos [clasicismo y romanticismo] debemos agregar uno más, oculto y semienterrado en las ideas de Cuesta: la decepción. Creo que el momento crítico y el momento polémico tienen como telón de fondo un profundo cariz nihilista. La destrucción y la idealización parecen presentarse como facetas de una razón desesperada. Después de destruir la realidad romántica, Cuesta se recoge en la razón clásica y ahí, en el monólogo de la inteligencia, lo único que aparece es el vacío (46).

Otro autor que estudió el concepto de decepción en Cuesta fue Pedro Ángel Palou, quien planteó lo siguiente: “[...] se trata de una renuncia, de un alejarse consciente del ornamento, de la vana satisfacción. Hay que decepcionar la belleza, verla con desconfianza, ‘prefiriendo su mentira en la imaginación que su falsa presencia’” (144). Hubo en Carpentier una decepción: una negación de los recursos propios del surrealismo, más parecidos a los recursos de un burócrata (o un psicoanalista) que a los de un artista;

siendo así, se negó a plasmar la realidad americana en *El reino de este mundo* bajo los parámetros del surrealismo. Por medio de la decepción Carpentier llegó a encontrar su propia voz como novelista, pues *El reino de este mundo* significó el verdadero comienzo de su carrera narrativa.

En su primera novela, *¡Écue-Yamba-Ó!*, ofreció una visión extranjera del afrocubanismo ante la cual la crítica especializada señaló sus errores, entre los que se encuentra una artificialidad propia del uso de recursos vanguardistas para plasmar una realidad distinta a la europea (cf. Silva 60-63). Juan Marinello, uno de los primeros críticos de *¡Écue-Yamba-Ó!*, escribió:

Si *¡Écue-Yamba-Ó!* no mira a lo profundo de la naturaleza y el hombre en Cuba, si no saludamos en ella la aparición de nuestra novela es porque lo estorba un conflicto quizá indefectible: la pugna entre el impulso humano y la ambición literaria, la pelea entre el deseo de tocar la entraña negra y el de ofrecer a los ojos europeos, y a los del propio autor, un caso lejano atrapado por las últimas sabidurías literarias (citado por Silva 61).

En conclusión, podemos decir que la relación de Cuesta y de Carpentier con el surrealismo y vanguardias fue opuesta: el primero los rechazaba mientras el segundo se sumó al surrealismo sin problemas. Con todo, el escritor cubano, al entrar en una edad madura a la que Cuesta nunca llegó, encontró una voz auténtica más allá de los preceptos de Breton en su manifiesto, y rescató de su poética los aspectos teóricos más relevantes, en especial la búsqueda de lo real maravilloso. Muchos años después, la influencia surrealista seguiría presente en sus siguientes obras, como *Los pasos perdidos* –nombre tomado del título de un libro de ensayos de Breton, de 1924–, *El recurso del método* y *La consagración de la primavera*. Creemos que el peso que el surrealismo tuvo en la cultura de occidente desde su aparición hasta el fin del siglo pasado encuentra en la obra de Carpentier uno de los más notables ejemplos de su influencia y de la superación de sus preceptos en favor de una nueva expresión: lo “real maravilloso americano”.

Referencias

- Birkenmaier, Anke. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Iberoamericana, Vervuert, 2006.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Argonauta, 2001.
- Breton, André y Paul Éluard. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Siruela, 2015.
- Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novelas de caballería*. Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Carpentier, Alejo. *Obras completas*, t. 1. Siglo xxi, 1983.
- Carpentier, Alejo. *Selección de ensayos*. Panamericana, 1996.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Akal, 2014.
- Cuesta, Jorge. *Poemas y ensayos*, t. 1. UNAM, 1964.
- Cuesta, Jorge. *Obras Reunidas ii. Ensayos y prosas variadas*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Cuesta, Jorge. *Obras Reunidas iii. Primeros escritos. Miscelánea. Iconografía. Epistolario*. Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
- Fernández de Castro, José A. “Jorge Cuesta, el nuevo literato mexicano, nos habla sobre las nuevas corrientes artísticas”. *Diario de la Marina*, no. 250, año 96, septiembre 7 de 1928, pág. 3.
- García Díaz, Bernardo. “El Caribe en el Golfo: Cuba y Veracruz a finales del siglo XIX y principios del XX”. *Anuario de la Universidad Veracruiana*, año 10, 1995, págs. 47-66.
- Garí Barceló, Bernat. *La ensayística musicológica de Alejo Carpentier: Eufónica via a una poética de la novela*, tesis, Universitat de Barcelona, 2015. https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/297564/BGB_TESIS.pdf?sequence=1
- Garscha, Karsten. “Alejo Carpentiers Verhältnis zur europäischen, besonders zur französischen Avantgarde”. Harald Wentzlaff-Eggebert (coord.). *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext. Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989*. Vervuert Verlag, 1991, págs. 511-519.
- Millares, Selena. *Alejo Carpentier*, Síntesis, 2004.
- Müller-Bergh, Klaus. “Alejo Carpentier: autor y obra en su época”. *Revista Iberoamericana*, vol. 33, no. 63, 1967, págs. 9-43.
- Palou, Pedro Ángel. “Un pesimista socrático. Decep-

- ción y tradición en Jorge Cuesta”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, no. 65, año 33, 2007, págs. 139-160.
- Panabière, Louis. *Itinerario de una disidencia*. Jorge Cuesta (1903-1942), Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Pagni, Andrea. “Negrofilia y negritud en perspectiva cubana. Una lectura de “Lettre des Antilles”, de Alejo Carpentier”. *Tusaaji. A Translation Review*, vol. 1, no. 1, 2010, págs. 1-10. <https://doi.org/10.25071/1925-5624.35234>
- Potelet, Jeanine. “Surrealismo y afrocubanismo. *Historia de lunas* de Alejo Carpentier”. Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.). *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext: Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989*. Vervuert, 1991, págs. 493-509.
- Rae, Caroline. “In Havana and Paris: the musical activities of Alejo Carpentier”. *Music & Letters*, vol. 89, no. 3, agosto 2008, págs. 373-395.
- Rueda Vázquez, Germán. “Crítica y poesía. Jorge Cuesta lector del surrealismo”. Celene García Ávila (coord.). *La mirada propia y ajena en las reseñas de la revista Contemporáneos*, Universidad Autónoma del Estado de México, 2009, págs. 37-52.
- Silva, Guadalupe. “Del negrismo a lo real maravilloso”. *Anclajes*, vol. 19, no. 1, 2015, págs. 53-70.
- Torre, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Rafael Caro Raggio, 1925.
- Torre, Guillermo de. “Nuevos poetas mexicanos”. *La Gaceta Literaria*, no. 6, pág. 2 1927.
- Ugalde, Sergio. “De la crítica a la crisis: la poética de Jorge Cuesta”. *Iberoamericana*, vol. 4, no. 15, 2004, págs. 43-59.
- Vázquez, Carmen. “Alejo Carpentier en París (1928-1939)”. Milagros palma (coord.). *Escritores de América Latina en París*. Indigo, 2006, págs. 101-115.

Ya no tengo fuerza para ser civilizada

Laura Gisela Herrera Mendoza
Universidad Autónoma de Aguascalientes
lghmptm@gmail.com

Para Mariana y Frida, por prestarme con ternura sus manos cuando las mías no alcanzan a sostenerme.

En manos ajenas

Mariana y yo nos conocimos en secundaria. Desde entonces, y a pesar de la intermitencia que implica la distancia, nos hemos acompañado al atravesar diversos dolores. En septiembre del 2022 subió una historia a Instagram, donde aparecía un libro color lila con flores en su portada y, lo que más llamó mi atención, fue su título: *Ya no tengo fuerza para ser civilizada*. Inmediatamente surgió en mí la necesidad de leerlo, pues llevaba meses acompañada de una sensación parecida, sentía que no albergaba ya más fuerza, ni siquiera para cumplir con las tareas básicas del hogar. Tenía catorce meses con el malestar instalado en el cuerpo, por lo que cualquier forma de apaciguarlo, aunque fuera por un instante, me era necesaria. El libro color lila se me había presentado como una posibilidad de encontrarme en palabras ajenas, usualmente, cuando esto pasa la soledad disminuye, siento que el dolor que me habita, pese a no ser uniforme, es universal. Me siento comprendida.

Al día siguiente me visitó Frida. Ella tiene apenas dos años instaurada en mi vida; durante este periodo de tiempo nos hemos dado a la tarea de compartirnos, por lo que estamos familiarizadas con nuestras heridas y cicatrices. Le conté con entusiasmo inusual sobre el libro que había visto en historias de Instagram un día antes y, en un intento por prolongar el ánimo, me prometió que en mi próximo cumpleaños me lo regalaría.

Por fin en mis manos

Llegó septiembre del 2023; afortunadamente ya no estaba deprimida, hacía siete meses que el dolor me había abandonado y, a pesar de ello, seguía latente el deseo por leer ese libro. Frida me comentó que ya había realizado el pedido por Amazon, ahora quedaba esperar al día veintitrés para recibir mi regalo. Me la pasé especulando sobre su contenido hasta que por fin estuvo entre mis manos. Cuando recibo, descargo, compro, hurto un poemario suelo ir primero al índice, me gusta ver las posibilidades que contiene enlistadas, dejar que alguna de ellas resuene conmigo y solo entonces comienzo a hojear, scrollear.

A pesar de que el índice es el primer elemento para-textual que atrae mi atención, sé que los demás elementos también contienen hallazgos interesantes. Al revisarlos me di cuenta de que sabía muy poco sobre la autora, por lo que me dispuse a buscar información al respecto en internet: Iveth Luna Flores, nació en 1988, en Ciudad Apodaca, Nuevo León. Es licenciada en Letras Mexicanas por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Cuenta con tres poemarios: *Comunidad terapéutica* (Premio Nacional de Poesía Francisco Cervantes Vidal, 2016), *Ya no tengo fuerza para ser civilizada* (Universidad Autónoma de Nuevo León, 2022) y *Mis amigas están cansadas* (Dharma Books, 2024). Su segunda publicación se divide en siete secciones: “Imaginé una vida contigo en Fantasías Miguel”; “Hallazgos”; “Bolsita de Ziploc”; “Crisis para Principiantes”; “Abuela, tú siempre estás hablando dentro de mí”; “Yo cargo mis flores” y “Un poema con tierra en las uñas”.

Tenía en mis manos la primera reimpresión del poemario, lo que me reafirmó el sentir de no ser la única en una lucha constante por mantenerse de pie ante el mundo de la cotidianeidad, los deberes y labores. Éramos muchas las que nos sentimos identificadas, ya sea con el título, un poema, o algo en particular que motivaba su adquisición. Imaginé una multitud cansada, sin fuerza para seguir fingiendo ser civilizada.

Manos compartidas

Después de leer el poemario un par de veces me di cuenta de que cada sección tenía una agrupación de poéticas afines; si bien no abordaban un tema en particular sus temáticas podían ser alambradas fácilmente. Por ejemplo, en la sección “Crisis para principiantes” convergen cuatro poemas que considero aluden a una de las muchas epifanías que una puede alcanzar durante el proceso psicoterapéutico, ese momento en el que una se da cuenta que también abona a los dolores. Del gusto por jugar con la costra a punto de sanar, hasta arrancarla y adolecer de nuevo. Algo muy común entre las que venimos de familias o infancias caóticas, donde el desorden pareciera ser la única forma de vida. En “El problema con la terapia”, poema que forma parte de la sección “Crisis para principiantes”, las experiencias de vida son trastocadas por la sensibilidad estética de la autora,

transformándose en versos y evidenciando la vigencia de las formas aprendidas en el hogar primigenio pese al inevitable paso del tiempo:

El problema con la terapia
es que a veces abres cosas
que antes te negabas a abrir.
Al salir de la sesiónquieres huir,
dejarlo ahí. Pero no.
Lo que abriste se convierte
en el pedazo de cebolla
que dejaste olvidado
en el refrigerador:
Empieza a apestar todo.
Así que esto es la familia,
comida echándose a perder
y, sin embargo, fresca (Flores 46).

No solo me parece relevante este ejercicio en cuanto a fondo, sino que también destaco la agilidad de ponernse al nivel de la emoción, sin ser superada por esta, para configurar la forma. Sus versos van más allá de una verborrea acicalada por sentimentalismos, son un poema que trasmina lo que motivó su escritura sin la intención de ocultarlo en la solemnidad.

Esto no quiere decir que la escritura solemne sea indistinta a lo emotivo, a lo que me refiero es a la cualidad de llevar los saberes poéticos, y de vida, a un lenguaje híbrido entre lo coloquial y el linaje occidental literario. La fusión de su formación académica con la sencillez en la obra de Luna Flores no surge de forma espontánea, su génesis se puede mapear dentro del poemario mismo; en “De aquellos años sólo recuerdo”, poema que forma parte de la sección “Bolsita de Ziploc”, evoca el pasado incrustando imágenes en las que aparece la novela *Robinson Crusoe*, escrita por el inglés Daniel Defoe, a principios del siglo XVIII, y que se adscribe a la literatura universal siendo una de las novelas de aventuras más reconocidas. Este sutil gesto, sumado a su formación en Letras, que mayoritariamente suele hacer énfasis en la historia de la literatura hegemónica, revela la travesía de la autora por las veredas del lenguaje más apegadas a los academicismos. Sin embargo, el poemario también ofrece indicios que develan el arraigo a las

expresiones orales, aprendidas fuera del aula; por ejemplo, al utilizar la expresión camisas “nejas”, para referirse a la suciedad en la ropa:

De aquellos años sólo recuerdo
un libro viejo de Robinson Crusoe
y una botella de agua de colonia
Flor de naranja
en su buró;
sus chanclas, las camisas nejas
y el olor a sudor que despedía su cama
individual,
que no era suya,
sino de mi hermano mayor.

De los recientes daños sólo
se cayó, se calló
y como bolsita de Ziploc
jamás abierta
todo lo de adentro se pudrió (Flores 41).

En la generalidad, considero destacable la escritura de poesía, o cualquier otro formato literario, que tenga la capacidad de dar cuenta de los fenómenos psicosociales que padece un grupo generacional al que le atraviesan condiciones similares, en este caso, el proceder de una familia disfuncional, ser mujer, ser precarizada y ser periférica; aquella donde podemos espejear los malestares, ya que la literatura, además de la belleza formal que puede ofrecer, también acompaña.

Pienso en mis amigas Mariana y Frida, en su compañía, y en cómo sin ellas no hubiese podido escapar de aquel agujero negro que estaba a punto de tragarme viva. *Ya no tengo fuerza para ser civilizada* utiliza la vulnerabilidad como elemento creador para abordar las complejidades intrínsecas a la existencia. Es humanamente necesario vulnerarse, tanto en la vida cotidiana, así como en el quehacer artístico. Si una no filtra el dolor cada vez que tiene la oportunidad, corre el riesgo de implosionar, de no poder contenerse más emocionalmente hablando. Sobre todo, en nuestra contemporaneidad capitalista, que nos exige día a día portar la máscara del bienestar para ser productivas. qué importan las piedras que una no ha logrado sacar de la mochila emocional que carga. Qué importa si tu madre murió y no hay día que no la añores. Qué importa si

terminaste una relación y no cesa el duelo. Nada de eso importa en un mundo que exige soluciones cada vez más rápidas y trabajadoras más eficientes.

Es importante detenerse a organizar las heridas, para que los pies presurosos no alcancen la indiferencia. Darse pausas para sentir. La lentitud, así como el detenerse a acompañar y ser acompañada, es *descivilizatoria* y no ser civilizada no anula el hambre de poesía; dicen que esta está en todos lados y el trabajo de Iveth Luna Flores nos deja ver que no proviene solo de los entornos más favorables. Cuando una no tiene fuerza para dar la cara en las aulas o el trabajo y encontrar ahí lo poético, habrá que buscarlo en otro lado, en el entorno más inmediato. Aunque este sea tu habitación tras semanas en ausencia de limpieza porque la depresión te tiene agotada. O en tu refrigerador, con la comida de hace semanas llena de moho.

Quiero ponerle cabestrillos a mis versos
para que se sostengan.
Quiero darle aseo a mi lenguaje
porque el lenguaje es un riñón que se limpia
con la saliva que bebemos.
Hay costras de suciedad
enamoradas de mi sillón.
Quiero unirme al carnaval,
quiero unirme a la Fuerza Civil,
pero ya no tengo fuerza para ser civilizada.
Mi padre se cayó borracho de las escaleras,
mi madre tiene un derrame en el ojo.
Esta camisa de fuerza
va a reventar si me pongo tierna (Flores 77).

Referencias

Luna Flores, Iveth. *Ya no tengo fuerza para ser civilizada*. 2^a ed., Universidad Autónoma de Nuevo León, 2022.

Del amor a la dependencia: Una crítica a Las Edades de Lulú

Paola Romero Romero
Universidad Autónoma de Aguascalientes
romrompao@gmail.com

• Qué es el amor si no aquel sentimiento de pertenencia que le adjudica tu alma a otra persona? ¿Qué es el amor si no aquello que rebasa a tu cuerpo? ¿Es acaso aquello donde te olvidas de ti misma y haces al otro velador de tus anhelos? Las novelas de amor de los últimos años nos han presentado a las relaciones como un proceso de dos en el que hay que vencer diferentes obstáculos para alcanzar la felicidad, pero ¿qué pasa cuando esa felicidad existe al inicio, y luego, con el pasar de los años, se va perdiendo? ¿Cómo saber qué es lo que quiero cuando no me reconozco a mí misma y sólo me conozco a través de otra persona? Quizá la felicidad se encuentre en lugares donde yo misma desee estar sin importar cómo lo vean las demás personas, o quizás se encuentra en lugares donde la soledad no es una opción para mí.

Nacida en Madrid en los años sesenta, Almudena Grandes es una de las mayores exponentes femeninas de la literatura española de la última mitad del siglo XX, cuya obra sigue siendo de gran importancia en lo que concierne hasta nuestra actualidad. De familia aficionada a las letras y como mujer que siempre contó con el apoyo de sus padres, logró su sueño de convertirse en escritora, con la también esperada remuneración económica que conlleva, tras la publicación y el galardón que obtuvo su primer libro, al que concierne esta crítica. Escrito en 1989, *Las edades de Lulú* sería acreedor al premio de *La sonrisa vertical*, desde donde se catapultaría a la fama adjudicándose nuevos lectores y donde una autora, todavía muy joven, encontraría una sólida base de lectores. Debido al éxito que obtuvo fue traducida a diversos idiomas y reeditada en diversas ocasiones durante los años posteriores a su publicación, incluso, fue adaptada a la pantalla grande bajo la dirección del reconocido Bigas Luna, en una película que no sólo tendría éxito, sino que, al igual que el libro, sería aclamada por el público y acreedora al premio Goya por mejor actriz de reparto.

La novela nos conduce por la vida de María Luisa Aurora Eugenia Ruiz-Poveda y García de la Casa, mejor conocida como Lulú, hija de padres relativamente pobres, pero que se adjudican un pasado aristocrata a través de sus apellidos, es también la hermana de en medio de un sin fin de hermanos por quienes se ve relegada casi todo el tiempo. Carente de afecto materno, Lulú se engancha en una relación con su amor platónico de toda la infancia: Pablo, único hijo varón y mucho mejor acomodado que la familia de la protagonista. Con-

forme avanza la trama, nos damos cuenta de que él se convierte en el pilar de la felicidad de Lulú, el hilo que guía su vida, el protector emocional y físico que siempre necesitó y, por supuesto, el maestro que le proporciona toda su sabiduría sobre la vida y sobre la sexualidad.

Los *flashbacks*, o regresiones, ayudan a crear un hilo conductor en el que Lulú va haciendo su vida y conociendo su sexualidad, todo el descubrimiento abarca aproximadamente quince años: desde la adolescencia hasta los treinta y un años de Lulú. Pablo, el personaje masculino principal, de ideas revolucionarias y amigo de la familia, será el pilar de dicho descubrimiento. Él es, por lo menos, once años mayor que Lulú, amigo íntimo de Marcelo; hermano mayor de la protagonista. Pablo se inmiscuye en una relación de poder con Lulú que lo lleva a iniciarla sexualmente cuando ella tiene apenas quince años. Con el pasar de los años, y tras una larga separación, la relación se fortalece y fragmenta al mismo tiempo.

Todo el tiempo la narración se da a través de una focalización interna donde Lulú narra lo que ve, lo que vive y lo que siente, siempre a través de sus ojos y de su propia perspectiva de vida; si bien no hay un orden concreto en la forma en que narra todo lo que le sucede, sí se encuentra bajo un orden conceptual que guía la misma narrativa; es decir, no está escrito de forma cronológica, sino que la narradora cuenta lo que va siendo pertinente para el relato. De esta forma, momentos de la infancia se vuelven parte de lo que está contando en su adultez, y ocurren saltos temporales, sobre lo que pasa en el futuro de su vida, se vuelven parte importante de lo que está narrando cuando todavía es una adolescente. Es importante destacar que los espacios narrativos de la obra siempre son cerrados y pocas veces son privados. Si prestamos atención en el manejo de lugares, podremos apreciar que Lulú jamás está sola, no está acostumbrada a la soledad porque nunca tuvo nada para ella misma, está acostumbrada a compartir todo con sus hermanos y los únicos momentos íntimos los tiene con Pablo, pero incluso en esos momentos, dos personas siguen sin ser una sola.

En esta misma línea, es importante mencionar que Pablo y Lulú no son los únicos personajes importantes, si bien Lulú es el personaje principal, muchas de las decisiones que toma vienen arraigadas de un sentimiento de abandono por parte de sus padres; la autocomparación que la protagonista hace con su madre es algo sumamente importante en su vida adulta. Por otro lado, Marcelo, su hermano mayor, se vuelve crucial para el desarrollo y la madurez de Lulú, ya que él da la entrada a que Pablo la conquiste y en un arrebato morboso es también quien la domina sexualmente.

La dependencia y lo complaciente que Lulú se vuelve cuando se trata de Pablo es una crítica a cómo experimentan entornos tan abandonados como el suyo las jóvenes durante su adolescencia; a familias que, al tener demasiados hijos, desatienden sus necesidades emocionales por ocuparse de las demás. Así se construye en la figura del hombre una clara idealización de lo que, a ella, como persona, le hace falta: la carencia de afecto, de figuras de autoridad y de dinero terminan por “llenarse” en la vida de Lulú por Pablo, volviéndose el punto clave para que ella decida entregarse en cuerpo, alma y pensamiento a él.

El amor incondicional que Lulú le presenta a Pablo es el pago que puede ofrecer por escogerla, aunque en la obra no se emitan como tal juicios de valor hacia lo que es bueno o malo en sus acciones, la forma en que se presenta el libro nos hace ver que Lulú es feliz, simple y llanamente, disfruta de todo lo que Pablo le ofrece y nos muestra que al final del día estar sola no es parte de ella. Sólo tiene confianza cuando está con él y sólo rompe sus límites cuando se trata de él, no más, no menos. La forma en que Almudena nos presenta esta novela es revolucionaria, ya no se trata de una simple historia de amor, sino de una crítica en donde hay todo un despertar emocional que se da a través del despertar sexual. El autoconocimiento se vuelve tan importante en la obra que la protagonista termina conociéndose sólo por estar con alguien más, punto cúspide para entender la novela y su valor. Hay que reconocer que novelas de este tipo en los años ochenta, principio de los noventa, no eran algo que se veía todos los días y el hecho de que se volviera tan popular era algo de esperarse, más allá

de todo el morbo que se presenta, la narrativa posee más que simples escenas de índole sexual, nos dan un reflejo de la mujer de aquella época: sin un lugar aparente, incluso dentro del propio esquema familiar, y carente de una educación adecuada debido a su posición social.

Hay que ser profundamente objetivos para leerla y, por supuesto, que no la recomendaría para todo público. En mi opinión, es una obra que está dirigida al sexo femenino que se encuentra en una adultez temprana y con un nivel estable de madurez emocional; no digo que cualquier otra persona no podría leerla, pero, según mi punto de vista, se torna un poco más interesante cuando puedes adentrarte en la lectura con una mirada empática y libre de prejuicios para la protagonista. En cuanto al valor literario de la obra, creo que se trata de un parteaguas, un antes y un después de la literatura erótica contemporánea; el hecho de que sea una obra escrita por una mujer y que, además, está narrada por una mujer, es una buena razón para acercarse a su lectura.

Referencias

Grandes, Almudena. *Las Edades de Lulú*. 2^a ed., Editorial Planeta Mexicana S.A. de C.V., 2015.

Una vida agujereada de pensamientos de puntos suspensivos

Camila Hurtado
Universidad Autónoma de Aguascalientes
camilahurtadolh@gmail.com

Arqueles Vela Salvatierra fue un escritor, académico y periodista mexicano-guatemalteco, nació el 2 de diciembre de 1899 y murió el 25 de octubre de 1977. Fue uno de los principales promotores del estridentismo. El movimiento cultural de vanguardia surgido en México en la década de 1920 se auto-definió en el *Manifiesto Estridentista* de 1923 como “el almacén de donde se surte todo el mundo” y aboga por “un arte nuevo, juvenil, entusiasta y palpitante”, enfatizando la ciudad y el industrialismo que revolucionaban la nación, y desdeñando “la ranciolatría ideológica de algunos valores funcionales” de la cultura tradicional.

Arqueles Vela escribió *La Señorita Etcétera*, la primera obra narrativa estridentista, en 1922 y fue publicada en el suplemento cultural de la novela semanal de *El Universal Ilustrado*. Esta novela corta se compone de ocho segmentos a lo largo de los cuales presenta la historia de un joven que viaja desde la provincia hasta la gran ciudad buscando convertirse en escritor; allí, muy a su pesar, deberá realizar un trabajo rutinario que terminará por hundirlo en la fácil monotonía del hábito: “La vida casi mecánica de las ciudades modernas me iba transformando. Mi voluntad ductilizada giraba en cualquier sentido” (Vela 25).

A pesar de conocer el presente del protagonista innominado, es casi nula la información sabida acerca de su pasado y, debido a la forma en la que está dispuesta la obra, los criterios para dilucidar si estamos ante el relato de la realidad, un producto de la imaginación del protagonista o plenamente ante sueños que se vuelven borrosos. Sin importar la naturaleza de la veracidad de esta historia, en ella conocemos que el protagonista se ve inmerso en encuentros con varias mujeres, varias “ellas” que dan pie a un ligero rompimiento de su rutina. Estas mujeres, si bien cada una es un individuo que ha coincidido y tenido diversas interacciones con el personaje principal en diferentes ocasiones y escenarios, son consideradas por él como una misma, como *Ella*: “En mi imaginación ya no existía solamente ella, no era solamente ella; se fundía, se confundía con esta otra ella que me encontraba [...]” (Vela 14).

La concepción que él tiene de la figura de *Ella* se presenta de una manera muy interesante, pues a pesar de construirla a partir de palabras, eventualmente adquiere la complejión de un retrato cubista: heterogénea, compuesta de múltiples planos superpuestos (las ellas que la conforman), con figura humana que adquiere forma con el avance paulatino de la trama. Ella es una figura fragmentada, inasible, que oscila entre ser un ente real y una evocación onírica: “Se quedaba allí, eternizada. Se esfumaba... No me quedaría de ella sino la sensación de un retrato cubista” (Vela 20).

Es solo hasta el cierre de la novela, tras las distintas interacciones con Ella, que conocemos el nombre otorgado a esta mujer que revolotea en su mente y se manifiesta en distintas personas con las que tropieza: “Presentía sus miradas etc... sus sonrisas etc... sus caricias etc... Estaba formada de todas ellas... Era la Señorita Etc. Compleja de simplicidad, clara de imprecisa, inviolable de tanta violabilidad” (Vela 37).

La relación entablada entre la Señorita Etcétera y el protagonista suscita muchas preguntas: ¿hay historia previa entre ambos?, ¿queda establecido algún vínculo claro entre ellos?, ¿existe amor hacia el otro en ambas partes? No hay respuesta clara ni certera a ninguna de estas debido a la incursión de lo onírico en la realidad de la narración, y el mismo autor nos lo recuerda constantemente mediante la voz del narrador protagonista:

por un caso de explicable inconsciencia [...] me di cuenta de que había estado alucinado de un sueño..., Para asirme más a la absurda realidad de mi ensueño [...], Desde entonces, ya no pude vivir los días y las noches separadamente (Vela 5, 7, 8, 14).

Me parece que el empleo de un narrador en el que impere la propia subjetividad por encima de la objetividad perceptible y empírica es un recurso de gran ingenio para combatir la mecanización que tanto agobia al protagonista; en un mundo que comienza a remplazar predilectamente la individualidad y el pluralismo humano por cimentar una modernidad que prioriza la industria, destacar la interioridad de una persona, sus vivencias forma-

tivas y las experiencias que atraviesa permite que prevalezca la conciencia de una noción de humanidad y que el proceso de adaptación –o bien cabría decir adecuación– se vuelva más llevadero.

Tanto como la subjetividad onírica y mental, la imagen recurrente de la Señorita Etcétera confiere coherencia al texto, pues funge como unificadora de las temáticas tratadas en la obra, además de representar un medio para ajustarse a la nueva cotidaneidad abrumadora de la modernidad y al nuevo panorama del protagonista, en la que el sueño de convertirse en escritor se aleja por minuto y en su lugar se avecina la mecanización.

Resulta particularmente adecuado que el protagonista, que se enfrenta a este cambio drástico de su realidad conocida convirtiéndose en algo reiterativo y sin escapatoria, sea alguien que aparente ser propenso a caer en la filosofía del absurdo. Con el pasar de los capítulos es posible percibir que él no parece tener una voluntad firme e inmóvil, sino que atraviesa la vida con indiferencia y dejándose llevar por las circunstancias de su actualidad: “¿Qué iba a hacer? Lo de siempre. ¡Nada!” (Vela 7).

La filosofía del absurdo, según proponía Albert Camus, sostiene que la vida humana es baladí y fútil, cuya única base certera yace en la repetición de ciclos que inevitablemente conducen a la muerte; esta lógica concluye que todo aquello en la vida carece de sentido y rebosa absurdidad, al igual que la vida misma. Tal conclusión tiene el potencial de llevar a alguien a una bifurcación: la aceptación del absurdo como redención y liberación del sinsentido de la vida o la posible pérdida de un deseo o razón de vivir, incluso el extravío de la apreciación de la susodicha vida, como es el caso del protagonista ocasionalmente: “Inútil oponerse. Yo estaba condenado a olvidar todas las cosas. A despegarme de ellas, con una facilidad torturante. Tal vez había perdido lo único que hace bella la rotación de nuestras elipses...” (Vela 12).

Sin embargo, considero que nuestro protagonista, “Indudablemente [...] un papalote de la vida” (Vela 29), no incurre en su totalidad en esta perspectiva

un tanto desesperanzadora, pues creo que de manera inexplicita se vale de un mecanismo muy útil que nace sobre la base del absurdo: el auto-extrañamiento. Esta práctica consiste en verse a uno mismo y su propia vida desde una perspectiva lejana, como si se contemplara una tercera persona, con el fin de inspeccionar la forma de actuar y pensar, y cuestionarse si las ideas, creencias y conductas que se tienen se consideran apropiadas, adecuadas, incluso pretendidas. A partir de este cuestionamiento, se abre la posibilidad a un replanteamiento sobre cómo se concibe la vida y aun el mismo yo, y a proceder actuando en consecuencia sobre lo reflexionado.

Es mi opinión que este auto-extrañamiento se manifiesta en él mediante la profunda observación y análisis exhaustivo de sus vivencias, ensueños, pensamientos e interacción con la misma Señorita Etcétera: “Ya era más que un vagabundo de las calles y de la vida, era un vagabundo del pensamiento, no podía ‘estandarizar’ las células de mi cerebro exaltado” (Vela 30). La suma de todos estos elementos actuando como implementos para auto-percibirse y extrañarse resulta en la exaltación de su sensibilidad y el reconocimiento de la vida que ha pasado: “mis sensaciones desbordadas con la tinta dolorosa de mi vida. [...] De pronto me acordé del calendario amarillento de mi niñez sin domingos. Del alba atraída de mi juventud, de mi soledad. Acaso ella, era ELLA...” (Vela 8-9).

El absurdo es una de las cosas más humanas que hay, es producto de nuestra autoconsciencia y aprehensión de la autotrascendencia, no hay razón para resentirlo o huirle. La falta de sentido es subjetiva, lo que para unos escasea para otros rebosa; la vida humana puede ser carente de sentido, ¿significa eso que sea insignificante?

Mientras que los signos con falta de sentido albergan el potencial de tener uno, la insignificancia supone que no tienen ningún posible significado para nadie en ningún contexto posible. El reconocimiento de la insignificancia solo es posible mediante el contraste con la significancia, la importancia y el significado.

Para darle significado a algo es necesario ampliar nuestro conocimiento y reconocer la multiplicidad de perspectivas posibles, entre mayor saber se posea sobre aquello que la vida envuelve, mayor significado podrán adquirir estas cuestiones pertenecientes a la vida y la vida en sí. La lectura de *La Señorita Etcétera* invita a su lector a recordar su capacidad imaginativa y ponerla en marcha para apreciar plenamente el inconsciente que se derrama sobre las páginas en forma de narrador, al igual que apreciar aquel que inunda el interior, y por este medio expandir su entendimiento.

Al ser publicada por primera vez, el director de *El Universal Ilustrado*, Carlos Noriega Hope, redactó un prólogo en el que declara:

Cada uno pensará a su antojo de esta extraña novela. Muchos dirán que es un disparate; otros, seguramente, encontrarán emociones nuevas, sugeridas por el raro estilo, y otros, en fin, creerán que se trata de un prosista magnífico, despojado de todos los lugares comunes literarios, forjador de emociones cerebrales y de metáforas suntuosas.

Por mi parte, pienso que *La Señorita Etcétera* efectivamente cuenta con un prosista magnífico que crea un narrador tan transparente en su sentir, tan libre de culpa en sus pensamientos, que, indirectamente, exhorta a su lector a replantearse su propia vida, despojada de todos los sentidos comunes y convenciones aprendidas:

Mis ojos se fueron quitando, poco a poco, la goma del amodorramiento de las noches palingénésicas, del insomnio producido por el ajetreo mental, que se va extendiendo en un cansancio de corriente apagada, por las fibras de nuestro equilibrio sensitivo. (Vela 11).

Este narrador es tan íntimo que pareciera incluso que ha sido el lector quien se ha injerido en su mente y se ha hecho de la historia a partir de este allanamiento de morada mental; a pesar de que el narrador se concibe a sí mismo como “Solo. Aislado. Incomprendido...” (Vela 7), el mero acto de leerlo e inmiscuirse en esta su obra permite que tenga un acompañante, por más pasajero que fuera, por más

que debiera partir a su propia mente o a su propio tren... Fue verdaderamente un gusto haber urdido con él una fugaz amistad de calceta provisional en el ocio de mi lectura.

Referencias

Maples Arce, M., et al. *Manifiesto Estridentista*. Li-feder;, 1923. Recuperado a partir de <https://www.lifeder.com/estridentismo/>.

Vela, A. "La Señorita Etcétera". *El Universal Ilustrado*, 1922. Recuperado a partir de <https://www.lanovela-corta.com/facsimiles/la-señorita-etcetera.pdf>.

Censura y parresía en *Yerma*: el lenguaje fecundo ante el silencio estéril.

Un acercamiento a la obra literaria a través del Análisis Crítico del Discurso (ACD)

Daniela Alanis Hernández
Universidad Autónoma de Aguascalientes
al290540@edu.uaa.mx

En 1934 fue publicada *Yerma* de Federico García Lorca, una de las obras de dramaturgia más importantes de la literatura española del siglo XX, hasta la actualidad. En el momento de su estreno, esta obra generó una gran conmoción entre el público debido a su contenido claramente crítico del pensamiento contemporáneo que todavía promovía el sistema patriarcal y la sumisión de la mujer. La polémica derivó en la censura o prohibición de la obra en algunos lugares; además, fue calificada como inmoral por la prensa del momento (Corporación de Radio y Televisión Española párr. 1). Aun así, gozó de notable éxito en algunas otras regiones de España y, hasta la fecha, ha sido representada miles de veces alrededor del mundo.

Cuando nos acercamos por primera vez a esta obra, nos encontramos con una historia desgarradora: un retrato crudo y a la vez hermoso de la realidad de muchas mujeres españolas en los primeros años del siglo pasado. Yerma, protagonista víctima de la represión y la indiferencia, nos grita con angustia su necesidad de ser madre y, más allá de eso, su deseo de experimentar amor y atención, pero sobre todo, libertad. Así, como poeta vanguardista e integrante de un sector terriblemente marginado, Federico García Lorca se atrevió a exponer la voz de la mujer de campo, desvalida y desdichada dentro de su pequeño mundo de cuatro paredes.

Irónicamente, la censura que sufrió la obra teatral no hizo más que reforzar el mensaje de esta, pues su contenido ya criticaba esta forma de abuso de poder al ser ejercida sobre su protagonista. El contexto que rodea a Yerma es como una jaula sin salida, que más se aprieta cuanto más se fuerza; no obstante, al silencio que se ve obligada a guardar se opone la declaración abierta de sus pensamientos y emociones, con la esperanza de que, siendo escuchada, su desafortunada situación pueda cambiar.

Sin embargo, una interpretación superflua de ambos hechos no basta para aclarar o comprobar si realmente el silencio y la expresión marcan la diferencia para Yerma, es por ello por lo que me he propuesto estudiar, a través del Análisis Crítico del Discurso (ACD), los diálogos de algunas escenas concretas de *Yerma* y su marido, Juan, dado que en esos momentos es cuando las discusiones producen manifestaciones del habla más contundentes. Para esto, me apoyaré en un marco conceptual donde distingo términos como contexto y los tipos de este, *géneros discursivos*, *censura*, *censura popular* y *parresía*. Asimismo, en el marco teórico abordaré el modelo de *implicaturas* propuesto por Paul Grice, con apuntes de Dan Sperber y Deirdre Wilson, la *teoría de los actos de habla* propuesta por John J. Austin y John Searle, y la *teoría de los esquemas de género* de Lipsitz Bem.

El propósito de juntar estos conceptos y teorías es desarrollar dos líneas de análisis paralelas pero vinculadas entre sí. En primer lugar, veremos cómo es ejercida la censura sobre Yerma, qué actos de habla se utilizan para ello y qué implican en el contexto de la enunciación, esto según los roles de género que se intentan defender mediante la imposición del silencio. En segundo lugar, analizaré la parresía o la expresión libre, clara y contundente a través de los diálogos de Yerma, así como los actos de habla utilizados y, nuevamente, las implicaturas de lo dicho en el marco del esquema de roles de género. Finalmente, haré una comparación de los resultados para determinar qué tipo de interacción se establece entre la censura y la parresía y cuáles son sus implicaciones para Yerma, además de exponer algunas observaciones personales extraídas durante la realización del presente trabajo.

El *contexto* se refiere, como la palabra lo sugiere, a todo aquello que rodea la comunicación mientras esta se lleva a cabo, tanto el entorno verbal como el no verbal. En este sentido, el *contexto verbal*, de naturaleza lingüística, se conforma por los enunciados previos intercambiados a lo largo de la interacción comunicativa, mientras que el *contexto no verbal*, de naturaleza no lingüística, hace referencia a los factores externos a la lengua que afectan directa o indirectamente la conversación de los hablantes; estos factores pueden ser situaciones o hechos específicos, características de tipo cultural, social, político, histórico o estados emocionales o psicológicos, entre otros (Maingueneau 29-30).

Asimismo, el contexto también se subdivide en *contexto inmediato* (o restringido) y *contexto extenso* (o amplio). El primero nos habla del entorno específico o particular de la comunicación, esto es, su marco espacial-temporal (dónde y cuándo), las características de los participantes, las actividades de cada uno, los hechos o situaciones locales, entre otros. El segundo término expande estos factores y abarca todo lo que ha pasado en un tiempo y espacio indefinidos, por lo que toma en cuenta hechos históricos, sociales y culturales que, aunque no son simultáneos a la conversación, afectan o influyen en el contenido de sus mensajes (Charaudeau & Maingueneau 124). Estos conceptos serán fundamentales para interpretar los diálogos de *Yerma*, ya que como se verá más adelante, el contexto en el que se enmarca la obra no solo le ha dado origen, sino que también le ha conferido su valor y significado primordial.

Al lado del contexto encontramos los *géneros discursivos*, estos designan formas del discurso “estereotipadas” o fijadas debido a su uso constante y relativamente estable dentro de situaciones comunicativas. Estos géneros se constituyen por ciertas dinámicas dadas entre los hablantes, quienes los comparten y reconocen en el *contexto* en el que se producen, así como la necesidad o intención comunicativa a la que responden; algunas situaciones como el debate, la entrevista, el sermón, entre otros, son géneros discursivos (Instituto Cervantes párr. 1). Identificar el género discursivo de una conversación nos será útil al momento de

interpretar las intenciones de los hablantes, su pertinencia y relevancia.

Dicho esto, otros conceptos importantes para el análisis y que corresponden a ámbitos más alejados del ACD son la *censura*, *censura popular* y, finalmente, *parresía*, que se vincula más a la retórica y la filosofía.

Partiendo del concepto de Robert Darnton en cuanto a la *censura*, quiero retomar su significado básico como el “ocultamiento” de algo o el acto de silenciar a alguien, sin concentrarme demasiado en su acepción según el ámbito político, ya que pretendo observar la censura como fenómeno social o popular; es decir, como el resultado de un sistema de creencias o costumbres que se practica dentro de una comunidad.

Vista en su extensión, la censura constituye todo un sistema de control, que puede llegar a todos los sectores públicos y privados depositándose en las instituciones, las relaciones humanas e incluso afectar la parte más profunda de nuestra mente y nuestra persona. La censura está insertada en el entretejido del orden social y es una herramienta del abuso de poder para restringir la libertad en cualquier ámbito de cualquier persona o grupo (de Limma Greco 125). Podremos encontrar la censura en todo tipo de organización y, al estar “infiltrada” en la sociedad, por supuesto tendrá una manifestación colectiva. La *censura popular* está presente en el actuar de una comunidad que juzga y, con ello, reprime y castiga a personas que no siguen las pautas o reglas convencionales que su tradición demanda; en este sentido, se constituye como una forma de defensa social ante la amenaza de los “transgresores”. La mayoría de las veces será ejecutada de manera verbal con palabras ofensivas o que inspiren la reflexión moral de la persona señalada, derivando así en un cambio de actitud para la aceptación de las ideas transgredidas con sus actos (Sánchez Sánz 220). A este respecto, es común que los afectados no puedan defenderse ante los juicios morales que repreban y condenan su comportamiento, tanto en el espacio público como en el privado, por lo que se ven obligados a obedecer o, en caso contrario, en la necesidad del exilio o resignación al estigma social. Así pues, la censura busca, a grandes rasgos, el silencio y el sometimiento de un individuo a su ideología.

Esta represión, casi siempre de una verdad que no quiere ser escuchada, tiene su contraparte en la parresía, modo de discurso ampliamente utilizado en el pasado grecorromano y que Michel Foucault retoma durante sus conferencias en la Universidad de California, en 1983, como parte de su seminario *Discurso y verdad*. El libro *Discurso y verdad en la antigua Grecia* (2004), reúne las palabras del autor francés en su traducción al español. De acuerdo con Foucault, parresía significa, etimológicamente hablando, “aquel que dice todo cuanto tiene en mente--”, aquel que abre su corazón por completo (36). Dado que es una expresión clara y directa de la opinión del sujeto, se evita el uso de la retórica para que nada de lo que se enuncia sea velado. Aquel que utiliza la parresía es nombrado por Foucault como *parresiastés* (37) y señala que no sólo es directo, sino que lo que dice es verdad porque él o ella sabe que es verdad con toda seguridad. Sin embargo, para que alguien pueda ser llamado parresiastés es necesario que cumpla con ciertas cualidades que derivan de las propias características de la parresía (Foucault 41-46):

1. Peligro: la expresión de la verdad debe suponer un riesgo para quien la dice y, por ello, es necesario que el parresiastés tenga valor y coraje. Por el contrario, el tirano al que se dirige no necesita de la parresía porque no arriesga nada.
2. Crítica: el parresiastés debe ser crítico hacia sí mismo o hacia el interlocutor, pero siempre estando en una situación de inferioridad frente a él.
3. Deber: la parresía no busca demostrar la verdad a otro. Este dice voluntariamente la verdad porque siente que es su deber y no porque fue obligado, además de que no guarda silencio aun cuando parece ser lo exigido por el contexto.

La expresión parresiástica es reflejo de libertad y del poder de decir todo lo que tiene que ser dicho, aunque para los demás esa verdad sea intolerable o prohibida, razón por la que la parresía puede derivar en la censura o en otro castigo. A pesar de ella, dicha franqueza tiene un componente de elección, decisión y alcance,

y por ello puede generar cambios en quien o quienes la escuchan (Gabilondo y Fuentes 24).

El hecho de que este modo de discurso evite la retórica o cualquier revestimiento del lenguaje para no perjudicar la transparencia de lo enunciado puede hacer parecer poco pertinente su utilización en el análisis de una obra teatral donde el lenguaje figurado es protagonista; sin embargo, considero que no supone un problema, dado que al reajustar modelos antiguos a textos contemporáneos, esas diferencias no perjudican la aplicación, sumado al hecho de que *Yerma* fue concebida siguiendo las pautas de la tragedia griega. Es así que más adelante se verá que los momentos en los que *Yerma* hace uso de la parresía, el lenguaje figurado disminuye notablemente y se prioriza la transparencia enunciativa.

Marco teórico

Para construir el marco teórico se utilizará el modelo de las *implicaturas* desarrollado por Paul Grice, la *teoría de los actos de habla* planteada por John L. Austin en 1962, y continuada por John Searle en trabajos posteriores, y como teoría social el *Gender Schema Theory* (1981) o *Teoría del esquema de género* de Sandra Lipsitz Bem.

En primer lugar, entenderemos la *implicatura* como aquel significado “añadido” a una expresión lingüística que comúnmente no se manifiesta de manera explícita (Instituto Cervantes párr. 1). Según el *principio de cooperación* propuesto por Paul Grice, se trata de un tipo de implicación pragmática, esto significa que no es lógica o semántica como las presuposiciones, además de que requiere un esfuerzo extra por parte del receptor para diferenciar lo comunicado de lo dicho (Reyes 39). Grice distingue dos tipos de implicaturas, las *convencionales* y las *no convencionales* o *conversacionales*. Las primeras son algo semánticas, pues derivan del propio significado de las palabras y de la construcción sintáctica de la oración, de modo que el contexto no es necesario para inferir qué nos quiere decir el hablante (Instituto Cervantes párr. 4). Por otro lado, las implicaturas conversacionales dependen más del contexto de la comunicación, de modo que el significado semántico de la oración o

enunciado no basta para comprender el mensaje del emisor (párr. 5).

Para analizar la obra propuesta me enfocaré en las implicaturas conversacionales en las que, como mencioné, la relevancia del contexto para la interpretación de los diálogos es tanta, que la mayoría posee uno o varios significados añadidos. Respecto a esto, es pertinente hacer una aclaración acerca de las implicaturas en el lenguaje figurado, tan abundante en *Yerma*. En la teoría de la relevancia, propuesta por Dan Sperber y Deirdre Wilson en 1986, se señala que los pensamientos que expresamos poseen varias proposiciones que se ubican en diferentes niveles de relevancia al momento de ser interpretadas y que, en el caso del lenguaje figurado, son más abundantes y complejas que las oraciones literales; aunque esto exigirá más esfuerzo por parte del receptor, también producirá mayor ganancia cognoscitiva (Reyes 62-63). De estas proposiciones, sobresaldrá primero aquella que contenga el sentido más inmediato para el hablante y que, de acuerdo con la intencionalidad del emisor, sea la más relevante; después de ella vendrán implicaturas más “débiles” que complementarán lo comunicado y lo dotarán de mayor carga significativa (62).

Ahora, pasando propiamente a las teorías, comenzaré por abordar la *teoría de los actos de habla*. Según John L. Austin, la unidad mínima del lenguaje no sólo tiene la función de actuar como un enunciado, sino también de realizar acciones con su expresión (Lozano Bachioqui 335). Es decir, por medio de la lengua es posible que los interlocutores afecten la realidad de otros o la propia, de modo que el acto enunciativo demanda que una acción determinada sea llevada a cabo, como si los sujetos quedasen “atados” a ciertas normas por el mero hecho de haber *hablado* (Manguneau 15); por ejemplo, algunos actos de habla van a consistir en órdenes, afirmaciones, proclamaciones, juramentos, promesas, preguntas, entre muchos otros. Posteriormente, John Searle dividió los actos de habla en tres tipos: *acto de emisión*, *acto proposicional* y *acto ilocucionario*: el primero se constituye por morfemas, léxico y oraciones; el segundo corresponde a referir y predicar, y el tercero se refiere a los actos ya descritos como los juramentos, promesas, etc. Asimismo, señala que estos actos se realizan de manera

simultánea durante el proceso comunicativo (Lozano Bachioqui 336).

La misma Lozano Bachioqui indica que, aunque es sencillo identificar un acto de emisión, es más fácil confundir el acto proposicional con el ilocucionario, y es que nunca puede haber un acto proposicional sin uno ilocucionario, puesto que el primero, a pesar de sólo referir cosas del mundo, siempre lo hace con cierta fuerza ilocucionaria (337-338). En síntesis, un acto ilocucionario no está en las palabras, sino en la fuerza ilocucionaria que le imprime el hablante; es decir, la fuerza comunicativa con la que se habla y que va a dotar de sentido al enunciado, ya que los hablantes no siempre dicen lo que quieren o dicen de más.

Por un lado, habrá actos *ilocucionarios directos*, donde lo que se dice significa exactamente lo que expresa en sí, semejante a las implicaturas convencionales; por otro lado habrá actos *ilocucionarios indirectos*, donde además de lo dicho en la oración habrá un significado adicional, como las implicaturas conversacionales (338). Del mismo modo, los actos ilocucionarios están categorizados en cinco tipos: *aseveración*, donde se expresa cómo son las cosas del mundo; *dirección*, donde se busca que el receptor haga algo; *comisión*, donde el hablante se compromete a realizar algo en el futuro; *expresión*, donde se expresan sentimientos o actitudes, y *declaración*, donde las declaraciones provocan un cambio en el mundo (339).

Una vez explicados los actos de habla, me dispongo a abordar la teoría social. En su artículo *Gender Schema Theory: A Cognitive Account of Sex Typing*, publicado en 1981, Lipsitz Bem desarrolla la *teoría de los esquemas de género*, según la cual la tipificación sexual deriva de la identificación del individuo con el esquema de género (354); es decir, con todo aquello asociado al sexo femenino o masculino de acuerdo con los contenidos determinados por la sociedad. Dado que desde niños aprendemos a valorarnos en términos de afinidad con las características de nuestro género asociado, la autoestima también se desarrolla con base en ello, lo que obliga al individuo a moldear sus actitudes para poder encajar en las definiciones culturales de lo masculino y lo femenino (355). Es importante indicar que, según la propia Lipsitz, lo central de la teoría

es el esquema dicotómico de dividir el mundo en dos clases y no tanto el contenido de este, por lo que lo relevante para los individuos no es qué tan femeninos o masculinos son, sino si su comportamiento está organizado según la estructura del esquema (356).

Debido a que el autoconcepto de cada persona se construye desde la infancia por lo que la cultura, con toda su cosmovisión, tradiciones, costumbres y demás, le dicta, es común que el individuo que no es capaz de identificarse en uno de los dos polos del esquema empiece a desarrollar problemas de identidad.

Por otro lado, en *Género y feminismo: Desarrollo humano y democracia*, Lagarde y de los Ríos apunta que uno de los aspectos humanos más afectados por este sistema genérico es la autoconcepción del cuerpo, en tanto que en él se concreta el sentido de la vida de una persona; en este sentido, el que la sociedad defina para qué son "útiles" y qué objetivos deben cumplir supone una carga pesada para aquellos que no se ajustan a la perfección con esos ideales (63). El esquema de género determinará, entonces, los deberes corporales de cada uno, además de que mediante su cumplimiento se podrá "llegar a ser" más hombre o más mujer. Lagarde también explica que, de no cumplir con los fines sociales que le fueron asignados a su cuerpo, el sujeto sufrirá conflictos identitarios a los que deberá dar resolución solo, normalmente, ya sea esforzándose más por adaptarse a las exigencias de su entorno o tratando de sobrevivir a la intolerancia del mundo por las diferencias (64).

Género discursivo y contexto

¿Cómo concebimos el teatro? ¿Como la representación de una historia ficticia que no tiene ninguna influencia en el mundo o como un *género literario*? ¿O simplemente como un medio de entretenimiento? Si nos ponemos a pensar en la historia del teatro y en nuestra propia experiencia al asistir a una función, quizás notaremos el hecho de que las obras dramáticas, traten de cualquier asunto o pertenezcan a cualquier corriente, generan un impacto significativo en la audiencia y, más allá de entretener, un gran número de obras tienen la simple intención de impulsar a los asistentes a reflexionar sobre sus temas. De esta ma-

nera, los diálogos intercambiados por los personajes, además de construir un mundo al interior del escenario, hacen partícipe al público que reacciona a ellos y los interpreta, juzga e interioriza, al punto en que al salir del recinto puede que haya cambiado un poco.

Dado que las obras de teatro mantienen una estructura fija raramente modificada, con dinámicas e intenciones que el público reconoce, considero posible afirmar que el teatro, por sí mismo, constituye un género discursivo, a pesar de las variaciones que pueda sufrir. Al género discursivo del teatro se sumarán los de los diálogos intercambiados por los personajes, que en el caso de *Yerma* se catalogan, en su mayoría, como discusiones o peleas verbales, especialmente en los momentos en los que Yerma y Juan están hablando. También hay algunos otros, como confesiones y oraciones o rezos, aunque muchas veces se trata sólo de conversaciones casuales que cumplen la función de proveer a la audiencia con información relevante acerca del contexto de la protagonista o de ella misma.

En cuanto al contexto de la obra, hay mucho que decir, tanto en el sentido amplio como en el restringido. Como mencioné algunos párrafos atrás, *Yerma* es plenamente fruto del contexto amplio en el que fue concebida y su sinopsis lo deja ver: una mujer joven, casada por obligación con un hombre mayor que ella, ansía convertirse en madre; sin embargo, tras varios años de matrimonio y ver que su deseo no se cumple, se irá sumergiendo en una crisis de identidad que la llevará a cuestionar su papel en el mundo cuando no se es madre. *Yerma* vive en un contexto hostil y represivo; por un lado, está su marido, quien siempre se encuentra trabajando fuera de casa y mantiene encerrada a su esposa para evitar las habladurías de la gente; por otro, están las mujeres del pueblo que llaman a *Yerma* de manera despectiva y la juzgan por no ser como las demás; también, veremos que el pueblo se rige por valores arcaicos como la honra familiar, la casta, el pudor femenino y la superioridad del hombre frente a la mujer, hechos que no ayudan a *Yerma* a poder salir de su conflicto personal.

En una entrevista con Alfredo Muñiz para *El Heraldo de Madrid* el 26 de diciembre de 1934, Federico

García Lorca declaraba que *Yerma* “es sobre todas las cosas, la imagen de la fecundidad castigada a la esterilidad. Un alma en la que se cebó el destino señalándola para víctima de lo infecundo” (Busquet párr. 9). ¿Qué significaba ser estéril en la España de la primera mitad del siglo XX y por qué es importante para la interpretación de la obra dramática? Durante la década de 1920 y comenzando la de 1930, la imagen de la mujer que el Estado y la sociedad estaban interesados en promover era la del *ángel del hogar*, sobre todo en los sectores burgueses, contra el ideal de “mujer moderna”, coqueta y liberal que comenzaba a popularizarse. Las mujeres eran criadas para ser amas de casa y someterse a sus maridos, servirles y atender todas sus necesidades, aunque se hacía hincapié en la maternidad como parte fundamental de su identidad femenina (Nieve de la Paz 133). Así, las mujeres se posicionaron cada vez más como inferiores a los hombres, y mientras ellos tenían destinado el ámbito público con los negocios, las reuniones, el trabajo al aire libre y los paseos, a las mujeres se les relegaba al ámbito privado, a las tareas domésticas, el cuidado de los hijos y su cuidado personal. Montón Subías, citado en *Yerma: espacio, género y destino* por Casado Folgado (24), explica que el espacio privado de la mujer era, quizás, del que menos privacidad gozara, pues el hombre tenía potestad para entrar e invadir en su espacio sin sufrir ninguna penalización, caso contrario de lo que le pasaba a las mujeres que intentaran gozar del espacio público, pues una mujer que salía mucho a la calle sería vista como una persona desinteresada, irresponsable o promiscua, pues se asumía que salía en busca de un hombre (Casado Folgado 26).

Curiosamente, en los escritos del incipiente movimiento feminista de esos tiempos, autoras como María de la O Lezárraga o Carmen Eulate Sanjurjo también defienden la maternidad como el principal deber de las mujeres como las “productoras” de vida (Nieve de la Paz 136), lo que nos habla del grado de arraigamiento de las ideas derivadas por el sistema patriarcal y de lo difícil que en realidad sería revertir ese pensamiento arcaico. A pesar de ello, durante la Segunda República se suscitaron cambios políticos importantes como la promulgación del derecho de las mujeres al voto en 1932, la promulgación de la Ley de

divorcio en el mismo año, la aprobación del matrimonio civil y la eliminación del delito de adulterio en la mujer (137).

De alguna manera, *Yerma* parece denunciar la falta de reconocimiento y protección a la mujer tanto en la legislación como en el ámbito público, y es muy probable que uno de los propósitos de la obra fuera la protesta contra las costumbres, ideologías y tradiciones conservadoras que se seguían perpetuando en España en pleno siglo XX. En un país donde la honra, tan importante para el pueblo español desde la época del Renacimiento, determina el valor de la vida de una persona dentro de su comunidad, no cabe duda de que la mujer que se atreviera a salir de ese sistema sería juzgada y rechazada de por vida, y una mujer sola era una mujer destinada a sufrir.

Como se notará, el contexto amplio en el que situamos la obra está estrechamente vinculado a la *teoría de los esquemas de género*, que nos permite observar cómo los individuos de la época, tanto hombres como mujeres, construían su identidad basándose en esos constructos sociales acerca de lo que debe ser un hombre y lo que debe ser una mujer. En *Yerma*, es justo el incumplimiento de ambos roles lo que genera el conflicto principal; sin embargo, todos los juicios y señalamientos recaen sobre la mujer, no es sino la propia Yerma la única que, arriesgándose, reprocha el comportamiento del hombre conservador, representado en Juan, quien habita dentro de un mundo aparte donde el orden de las cosas debe ser casi perfecto e inamovible: “Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa” (García Lorca 57).

La personalidad de Yerma, tan dada a la hermosura, la curiosidad y la apreciación de los detalles pequeños, que goza el aire libre y anhela dar vida como la vida que disfruta ver, la convierte en una “anomalía” dentro de su sociedad; ya lo dicen las lavanderas: “Estas machorras son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos” (45). He aquí, entonces, que la mujer que sale y se aleja de su espacio privado para invadir el espacio público, el espacio del hombre se aleja del ser femenino que le dicta la convencionalidad y se convierte, según la opinión po-

pular, en una *machorra*. Es esta crítica la que desata la duda en Yerma y la hace cuestionar su utilidad en el mundo al no poder cumplir con los roles asignados a su género.

Como veremos ahora, la presión que recae en ella dará lugar a que sucedan dos fenómenos que ya se expusieron en el marco conceptual: la censura y la parresía. Ya que para el presente trabajo me es de especial interés analizar cómo ambos hechos del habla explican la decadencia de la relación entre Yerma y Juan, me apoyaré del marco teórico propuesto para la interpretación de algunos diálogos, de modo que al finalizar el análisis del discurso teatral tenga en mis manos un panorama general que me acerque más al significado y al valor literario de la obra.

Censura, el silencio de Yerma

Como se ha expuesto, las mujeres en España en la década de 1930, y sobre todo la mujer de campo, estaban condenadas a guardar silencio si quería mantener el respeto y la apariencia *delicada* frente a los demás, sobre todo, frente a sus maridos, de modo que la censura de sus pensamientos y emociones se daba tanto en el ámbito privado como en el público; es decir, una censura popular, misma que además de restringir la libertad de expresión individual también impedía el acceso a información considerada “prohibida” por causa de una ideología basada en costumbres del pasado, tal y como apunta Yerma cuando la Vieja se niega a hablar de su problema de fecundidad: “Las muchachas que se creían en el campo como yo, tienen cerradas todas las puertas. Todo se vuelven medias palabras, gestos, porque todas estas cosas dicen que no se pueden saber” (31). Este contexto es la realidad de Yerma, por lo que no hay muchos lugares donde su voz pueda ser escuchada porque ni siquiera su hogar representa un lugar seguro para ella.

El Cuadro primero del Acto primero introduce a Yerma y a Juan sosteniendo una conversación donde encontramos ya las pautas para conocer la personalidad de cada uno y la dinámica de la pareja; por un lado, Yerma se nos presenta como una mujer alegre, cariñosa y atenta, preocupada porque su marido comparta sus ánimos y su sentido de la vida: “A mí me gustaría

que fueras al río y nadaras y que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda. Veinticuatro meses llevamos casados y tú cada vez más triste, más enjuto, como si crecieras al revés” (12).

Este diálogo presenta algunas implicaturas que corresponden al tipo convencional, dado que de su significado semántico podemos obtener ese sentido añadido del mismo orden sintáctico de las oraciones. En la construcción “A mí me gustaría que”, el verbo *gustaría*, en forma condicional, nos lleva a deducir que el marido no suele hacer las cosas que ella propone, que ella es afín a esas actividades y que el cumplimiento de su deseo le daría satisfacción. Además, constituye un acto de habla de emisión, cuya proposición contiene una fuerza ilocucionaria que, en este caso, es minimizada por el verbo condicional, como si Yerma quisiera “amortiguar” el impacto de sus palabras o no estuviera segura de lo que dice. Al ser un acto de habla ilocucionario, se puede catalogar como directivo y expresivo, puesto que, lo dicho se entiende directamente sin necesidad de un contexto más amplio, además de que Yerma está manifestando su deseo con el fin de lograr que Juan actúe de cierta manera.

Por otro lado, también tenemos la construcción: “Veinticuatro meses llevamos casados y tú cada vez más triste, más enjuto, como si crecieras al revés”; aquí nos encontramos oraciones en sentido figurado que automáticamente las ubican como actos de habla ilocucionarios indirectos, que van a tener implicaturas del tipo conversacional. Como apuntaron Dan Sperber y Deirdre Wilson, este tipo de lenguaje puede generar un mayor número de implicaturas, de las cuales identifico: que el matrimonio debe hacer al marido y a la mujer felices; que el tiempo como esposos debe llevar a ambos a un crecimiento *hacia arriba*, es decir, se asume que en dos años de matrimonio lo ideal es que cada miembro de la pareja se encuentre cada vez más feliz y satisfecho, condición que Juan no cumple; no es feliz en su matrimonio o tiene una perspectiva diferente a su mujer sobre ello, lo cual hace que Yerma tampoco esté satisfecha con lo que pasa; es necesario que ambos miembros de la pareja estén en la misma sintonía para asegurar su felicidad; y finalmente, el “crecer al revés” puede significar, para Juan, un señalamiento incómodo sobre su persona y su carácter.

La respuesta del marido a la proposición de Yerma es la pregunta: “¿Has acabado?”, implicatura convencional que dice directamente “¿puedes callarte ya?” porque “lo que dices no es cierto o no me interesa”. Esta pregunta constituye también un acto de habla con una fuerza ilocucionaria más alta, ya que pone de manifiesto el malestar de Juan ante las palabras de su esposa y denota que, lejos de tener una disposición al diálogo o a aceptar su sugerencia, toma aquello como un ataque. Dicho esto, se observa que la perspectiva de ambos personajes acerca de la felicidad es diferente y que las preocupaciones de cada uno los oponen.

La tensión en la dinámica del matrimonio también se sugiere hacia el final de la escena, donde se mantiene la siguiente conversación: Juan dice “Si necesitas algo me lo dices y lo traeré. Ya sabes que no me gusta que salgas”; a lo que Yerma responde solo “Nunca salgo”; su marido recalca “Estás mejor aquí”; ella contesta “Sí”; él continúa “La calle es para la gente desocupada”; a lo que Yerma responde sombría “Claro” (15).

Aquí entran en juego los roles de género, que se atisban en las implicaturas de cada frase. Hay un contraste entre el “A mí me gustaría” de Yerma visto en el ejemplo anterior y el “no me gusta” de Juan. Si en el primer caso la fuerza ilocucionaria es reducida por el verbo condicional, vemos que en el segundo caso el verbo en presente constituye un acto de habla con una fuerza ilocucionaria mayor que afirma directamente un deseo que Yerma acepta cumplir, quien a diferencia de la respuesta defensiva de Juan en el diálogo anterior, responde sumisa con un simple \neg “Sí”. La oración “la calle es para la gente desocupada” implica indirectamente que si Yerma sale a la calle será juzgada por su marido y por los pobladores, lo cual no le conviene ni a ella ni a su marido, recordemos que, en el contexto histórico de la obra, una mujer de la calle era una mujer señalada por la comunidad.

El juego de roles indica que la relación de la pareja es jerárquica, donde el hombre es superior a la mujer teniendo el poder de dirigir sus decisiones y sus acciones. Esto supondrá la restricción de la mujer en varios sentidos, y en estas conversaciones encontramos ya atisbos de lo que se convertirá después en una censura más tajante. El hecho de que Yerma deba reducir

el impacto de sus expresiones emocionales y deba limitarse a lo que el marido le ordena nos habla de su sometimiento a un poder impuesto por la cultura y la función de los sexos determinada por ella, razón por la que sus palabras deben evitar molestar a sus *superiores*. En este caso, las acotaciones como “sombría” de la conversación anterior, juegan un papel importante al momento de analizar los efectos de la censura en Yerma, ya que, al no poder expresarse libremente de forma oral, será la comunicación no verbal la que demuestre sus verdaderas intenciones y emociones.

Para Yerma, las palabras o el lenguaje en sí mismo constituyen una cosa hermosa y una necesidad primordial. Ella, quien es dada a las cosas bellas, la naturaleza y los pequeños detalles, encuentra en el decir una forma más de embellecer la vida. Es por esta razón que, al no poder hablar con libertad, sumado al hecho de que su marido y quienes la rodean tampoco hacen uso del lenguaje para *fecundar* las relaciones, el resultado es desastroso para la psicología del personaje, quien se ahoga poco a poco en un mar de silencio que apenas la deja respirar.

Como sabemos, el problema principal de la obra está marcado por la esterilidad; sin embargo, las palabras de García Lorca no hablan directamente de una esterilidad biológica, sino que ampliamente se refiere a “lo infecundo”. Como hemos visto, las personalidades de Yerma y Juan son, de muchas maneras, incompatibles, y es esta incompatibilidad lo que, en primer lugar, propicia la esterilidad que afecta su relación, ya que desvanece la posibilidad de un acercamiento que permita la creación de un vínculo afectivo estable; cabe señalar que en la obra nunca se señala explícitamente que alguno de los personajes sea biológicamente estéril (Anderson citado en Casado Folgado 28).

Aunado a esto, dicho conflicto de incompatibilidad se complica cuando consideramos que su origen parte de los roles de género que fueron impuestos por la sociedad a ambos personajes incluso antes de su nacimiento: si la personalidad de Yerma no encaja con la de su esposo, es porque el molde que ha sido pre-dispuesto para ella como mujer no concuerda con su propia identidad y forma de ser. Si ese molde no estuviese ahí, ambos podrían relacionarse con mayor

flexibilidad y disposición al cambio; sin embargo, la imposibilidad de tal hecho provoca que la personalidad de cada individuo se restrinja y aísle, al mismo tiempo que se fomenta el rechazo hacia aquellos que no se acoplan a su rol debido. Para Yerma, esto será especialmente malo (aunque también afecta a su marido, es en diferente medida), ya que la horma predetermineda para la mujer es mucho más pequeña y rígida que la del hombre. Así, al no cumplir con lo que socialmente se le demanda ni tener una personalidad que vaya de acuerdo con el prototipo esperado (el de mujer reservada, sumisa y resignada), padecerá una forma de esterilidad diferente mediante la represión y la censura.

En el teatro “decir es hacer” (Austin citado en Pavis 128), pero en el caso de *Yerma*, decir es crear; así pues, aunque lo infecundo en la obra sí hace referencia a la esterilidad biológica de la mujer (y del hombre), dada la poca explicitud con la que se aborda, podemos aventurarnos a buscar la infertilidad en otras áreas, encontrando que esta también yace en el impedimento del decir, esto es, el silencio que deriva del acto de censurar. En efecto, Yerma es fecundidad por su naturaleza alegre y creativa, pero es el contexto en el que habita el que condenará su alma a la carencia de vitalidad absoluta, cuando se le impide por todos los medios expresar su propia naturaleza. Así pues, aun cuando en un principio se le compara a una flor, su entorno la llevará a ser, verdaderamente, *marchita*.

Las relaciones personales se nutren de la conversación y, en esta obra, la palabra es fuente de vida, tanto así que, por ejemplo, la vecina de Yerma cree que su hijo es un palomo de lumbre que el marido le deslizó por la oreja al *decirle* su sentir por ella (García Lorca 20). Pero la suerte de la protagonista es otra, no sólo se le prohíbe expresar sus pensamientos, sino que también su marido se resiste a hablar con ella y a manifestar algo que no sean órdenes y reclamos.

Más adelante, nos encontramos con una discusión entre Yerma y Juan, en un punto en el que la relación está bastante deteriorada. Yerma ha comenzado a perder el miedo a hablar sobre lo que le pasa y eso incomoda a su marido; un enunciado como “Déjame andar y desahogarme” (59) es un acto de habla directivo

y expresivo con una fuerza ilocucionaria poderosa que constituye una orden de la mujer hacia el hombre; no obstante, sigue implicando la carencia de libertad y el obstáculo sobre la misma que representa Juan, quien le indica “[...] quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa”, a lo que su esposa responde “Hablar con la gente no es pecado”, obteniendo como contestación “pero puede parecerlo” (60). Aquí entra en juego más directamente la *censura popular*. El diálogo de Juan demuestra la importancia que tienen el cuidado de las funciones de cada sexo y de la opinión de la gente sobre los miembros de su familia para él, algo esperado según la teoría de Lipsitz Bem, además, la oración “pero puede parecerlo” denota una preocupación a la opinión pública, sus implicaturas son conversacionales y corresponden a actos de habla indirectos de tipo directivo y expresivo: Juan demuestra su temor a perder la honra y su conciencia acerca de la importancia de guardar apariencias ante la sociedad que ejerce sobre cada individuo una presión restrictiva, además de que pone sobre Yerma la responsabilidad de comprometerse con su rol y no hablar con nadie, al igual que sus cuñadas, dos mujeres siempre vestidas de luto que apenas abren la boca una vez durante la obra para gritar “¡Yerma!” (72).

Otro aspecto que se ve afectado por la censura popular y que tiene que ver con la teoría de los esquemas de género es la sexualidad femenina. No es un secreto para nadie que el cuerpo femenino ha sido consignado, en la mayoría de las culturas y por cuestiones religiosas, a una función reproductiva, por lo que mantener relaciones sexuales por placer es considerado un acto inapropiado y castigable. Miles de mujeres criadas bajo este sistema buscaron en el matrimonio la oportunidad de ser madres, dado que era lo único para lo que “servía” su cuerpo y era el rol más importante que podían cumplir, aunado al miedo existente a defraudar a sus maridos (García Fernández 223). Yerma también padecía por esta restricción; sin embargo, esta no era ejercida únicamente por el contexto, sino por ella misma, como una censura internalizada.

Si bien Yerma no podía concebir con su esposo, en varias ocasiones se deduce que sí podía hacerlo con Víctor, su verdadero amor. Cuando estos dos personajes están conversando o intercambiando *cantos*, son

los gestos no verbales en las acotaciones los que dicen más que las propias palabras. Aunque no ahondaré mucho en este tema, sí quiero señalar que el acto de cantar dentro de la obra es sinónimo de afinidad. En frases como “Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar” (García Lorca 28) o “Estarías cantando, ¿verdad? Yo canto” (18), las implicaturas conversacionales sugieren que, para poder concebir, es necesaria la alegría, la palabra y el amor sugeridos en la música y las canciones populares, pero no de manera unilateral, sino de modo que ambos individuos en la pareja estén en sintonía con esta implicatura y comparten el mismo contexto.

Por todo esto, la interacción entre Yerma y Víctor en el Acto segundo del Primer acto, donde la canción que los personajes cantan el uno al otro podría constituir un género discursivo, posee implicaturas conversacionales que pueden interpretarse como actos de habla: “¿Por qué duermes solo, pastor? En mi colcha de lana, dormirías mejor” (36). Esta pregunta es un acto de habla ilocucionario indirecto por la carga pragmática que posee, aunado a que es de aseveración y expresión, porque además de afirmar que el pastor duerme sólo, manifiesta que el emisor considera que el pastor no tiene por qué dormir así. La oración “en mi colcha de lana dormirías mejor” también posee implicaturas conversacionales que se multiplican a causa del lenguaje figurado; como acto de habla de aseveración, de dirección y de expresión, se infiere que quien lo enuncia propone al receptor dormir a su lado, pues no es sólo la *lana* la razón por la que estaría más cómodo, sino por la compañía, lo que a su vez implica, dentro del contexto de la enunciación, cierto aire de coqueteo, ya que expresa el deseo de dormir al lado de Víctor que tiene Yerma. No obstante, todo esto se da cuando ambos personajes no pueden verse y es un deseo que nunca se manifiesta sino con acciones como miradas, acercamientos sutiles, toques y silencios largos.

Así pues, el acto de cantar constituye en *Yerma* un acto de habla porque es parte del *ritual* para engendrar vida, esto sugiere que el hombre ideal de Yerma es Víctor, aquel que canta, y no Juan, quien calla y exige silencio; desafortunadamente, la censura internalizada de Yerma le impedirá expresar ese amor y

satisfacer su deseo sexual, pues sabe que el cuerpo es, quizás, el contenedor más importante de la honra del sexo femenino, aunque, al proteger esa honra social, termine por sellar el destino que le fue impuesto al nacer como mujer.

Para finalizar, quiero apuntar que, conforme Yerma se anima a hablar más y de manera abierta sobre lo que piensa, más aumenta la opresión y la censura, debido a que al aumentar la amenaza también es necesario incrementar la defensa del orden social. Esto queda reflejado en los diálogos como “¡Cállate!” (80), “¡Calla he dicho!” (82), o “¡Viene gente! Habla bajo” (82), que constituyen actos de habla de dirección, en su mayoría, con una fuerza superior por el hecho de ser imperativos u órdenes. La censura es un código compartido por la comunidad, que determina su actitud ante la verdad incómoda. Si bien todos hablan mal sobre Yerma a través de diálogos que podemos catalogar en un género discursivo particular como el *chisme*, el hecho de que todos *callen* cuando Juan se acerca implica, a su vez, una conciencia de que lo que se rumora no sólo es inapropiado, sino también que el no hablar es necesario para mantener la honra de cada individuo ante la comunidad, aunque sea solamente en apariencia.

Yerma, una mujer parresiastés

Contrapuesto al fenómeno de la censura existe la parresía, esa expresión libre de las verdades que yacen en el pensamiento de un individuo. Como se explicó antes, la parresía consta de tres características claves: el peligro, la crítica y el deber. Así bien, quien las reúna todas podrá ser considerado un verdadero parresiastés.

Ya hemos visto cómo la censura ejercida sobre nuestra protagonista refleja los esquemas de género en los que se inserta la obra y lo que ello implica en las relaciones interpersonales y en la psicología de Yerma. Ahora bien, una de las características principales del personaje protagónico femenino es su tendencia a transgredir las normas sociales vinculadas a su sexo por medio del habla, razón que obliga a censurarla con más fuerza cada vez; no obstante, esta censura no alcanza a detenerla del todo y, de hecho, es la repre-

sión la que, de una u otra manera, la obliga a alzar la voz continuamente con mayor pujanza.

Antes hemos analizado la primera escena de la obra y notamos que Yerma se expresa de manera sumisa y dubitativa ante la figura imponente de su marido; esto cambiará poco a poco, hasta el punto en el que los roles de género de Yerma y Juan se inviertan completamente, resultando así en el desenlace fatal de este poema trágico. El simple hecho de que considere a Yerma candidata a parresiastés es suficiente para afirmar que no es una mujer *convencional*, pero para comprobarlo, es necesario analizar si corresponde con las tres características de la parresía.

1. Peligro

Durante una discusión con Juan en el Cuadro primero del Acto tercero, uno de los diálogos de Yerma dice lo siguiente: “No te dejo hablar ni una sola palabra ... Anda. Acércate a mí y huele mis vestidos; ¡acércate! A ver dónde encuentras un olor que no sea tuyo” (80). La primera oración marca un contraste con la Yerma del Acto primero que obedecía sin preguntar a su marido, reflejando aquí su disposición a enfrentarse al abuso de poder que se le impone. Asimismo, el “No te dejo hablar ni una sola palabra” constituye un acto de habla ilocucionario directo de expresión y dirección, pues Yerma le *ordena* a Juan que deje de hablar porque sus palabras la han difamado. La implicatura es convencional y bastante clara: lo que está diciendo no es verdad y debe detenerse. Por si fuera poco, las siguientes oraciones son un reto de Yerma hacia su esposo: el “¡acércate! A ver dónde encuentras un olor que no sea tuyo”, que también es un acto de habla ilocucionario de dirección y de expresión, posee implicaturas conversacionales como: que Yerma está libre de cualquier acusación en su contra; que el único hombre que ha tocado sus vestidos es su esposo y esto demuestra su fidelidad; y que el olor de una persona ajena basta para pensar que alguien es infiel.

Lo relevante de este diálogo es la seguridad con la que se enuncia. Yerma reta a su marido porque sabe que ella tiene la razón y no él, además de que, ante el riesgo que supone atreverse a callar y desafiar a un hombre, ella se mantiene dispuesta a enfrentar las conse-

cuencias de sus actos con coraje y valor, llegando a equipararse, por unos momentos, a Juan dentro de la discusión. Por supuesto, el varón no tiene nada que perder y por ello sus respuestas no implican ningún riesgo; de hecho, Juan se mantiene en su postura esquemática y considera que las acusaciones de Yerma son incomprensibles e inútiles. Sin importar la postura del tirano, es un hecho que la mujer ha demostrado tener el coraje para ser una parresiastés.

2. Crítica

Algunas de las críticas que Yerma emite abiertamente van dirigidas al sistema patriarcal en el que vive. La contundencia de sus afirmaciones va acompañada por ánimos de coraje, como ya se explicó, así como de un examen profundo de su realidad: “Pero yo no soy tú. Los hombres tienen otra vida, los ganados, los árboles, las conversaciones, y las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría” (58). El contexto lingüístico inmediato de esta frase es una discusión acerca de los deseos de Yerma de convertirse en madre. Juan ha dicho que ya casi ha olvidado el asunto, no obstante, para ella las cosas son diferentes. “Yo no soy tú” dice Yerma, acto de habla directo que en este caso implica que Yerma no puede llevar la forma de vida de alguien tan diferente a ella; “Los hombres tienen otra vida” señala, mientras que “las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría”, donde la primera oración es también un acto de habla directo que denota la imposibilidad de Yerma de acceder a la cosas del “mundo varonil”, además de que critica directamente el hecho de que la vida de los hombres contemple tantas posibilidades como “los ganados, los árboles, las conversaciones”, mientras que ella, como mujer, está delegada solo al cuidado de sus hijos.

En estos diálogos, que corresponden a actos de habla ilocucionarios expresivos, Yerma manifiesta en ellos una opinión aguda respecto a su rol de género. Que ella reconozca y critique las restricciones impuestas a las mujeres, destinadas únicamente a ser madres, implica que entiende o intuye que, de no existir ese esquema que limita sus posibilidades de desarrollo personal, un hijo no sería necesario para sentirse útil. Cabe destacar que esta es la primera y única vez que

la protagonista utiliza la palabra *cría*, algo que llama la atención puesto que este término no es común para referirse a un ser humano, puede incluso ser despectivo, ya que de cierto modo se “deshumaniza” al individuo porque se le asocia más con el aspecto animal. Ciertamente, las palabras de Yerma pueden interpretarse como una forma peyorativa de referirse tanto a su hijo como a sí misma; sin embargo, dada la actitud que ella ha demostrado en el resto de la obra, la queja y la fuerza ilocucionaria del acto de habla enunciado no parece ir dirigida contra su propio hijo o su propia naturaleza, sino contra la forma en la que el resto del mundo percibe la maternidad; en otras palabras, se sugiere que la mujer es valorada en tanto es un ser gestante, por lo que se le reduce y valora en un nivel básico, mismo, quizás, que el del resto de los animales, por lo tanto, el bebé es visualizado también como una *cría* dependiente exclusivamente de la madre que lo ha concebido. De este modo, según las palabras de Yerma, ambos individuos son percibidos por el resto del mundo como dos seres aparte, al mismo tiempo que la mujer queda reducida y sometida por su función más “animal”, de ahí la elección de la palabra *cría*, como si por ser mujer fuese menos humana y, por consiguiente, mereciera ser dominada, controlada y encasillada a una sola cosa, sin tener el derecho de elegir sobre su vida, siempre a merced de las decisiones de alguien “superior”.

Sería arriesgado afirmar, por este diálogo, que Yerma reniega de su rol como madre; más bien, reclama sobre la manera en la que se le demanda ejercerlo; esto es, sin libertad. Casado Folgado señala que “Yerma no está en contra de su rol femenino, sino que lo acepta, e intenta luchar contra los obstáculos que le impiden cumplirlo” (33); sin embargo, a pesar de este acuerdo entre sus propias expectativas y el resto de la sociedad, hay una discrepancia “entre su forma de entender ese rol que tanto aspira a conseguir y el camino por el que la sociedad cree que se ha de completar: la paciencia, y de no completarse, sumisión y resignación, sobre todo al marido” (33).

En este sentido, cuando Yerma señala que la mujer sólo vive para el cuidado de la cría, no sólo dirige su crítica al hecho de que no hay ningún otro ámbito en el cual una mujer pueda desarrollarse dentro de ese

contexto, sino que también recalca la soledad con la cual se ve obligada a ejercer su maternidad, así como la presión social que la empuja a un destino que deberá afrontar con una actitud de total obediencia, como si sólo hubiese una manera de ser madre, de pensar, de sentir y de vivir.

El deseo genuino de libertad que Yerma expresa nace de su percepción sobre cómo los hombres, al tener abiertas las puertas del espacio público, pueden experimentar el mundo más allá de simplemente tener la obligación de estar en todo momento al pendiente de un hijo, el cual queda al cuidado exclusivo de la madre, quien sí tiene restringidos los espacios a los que puede acceder; al no poder salir de casa con libertad ni acceder a aspectos de la vida pública que no estén relacionados al ámbito doméstico. A la mujer no le queda otra opción que criar a su hijo desde la soledad y sometimiento, lo cual explica por qué Yerma se siente tan inútil al no poder engendrar, dado que no existe para ella otra puerta a la felicidad que esté dentro del marco moral de su pueblo. Las únicas cosas que la hacen ser feliz, como caminar en la lluvia, pasear o andar descalza, la colocan ante los otros como una *machorra*.

Los sentimientos de hartazgo, desesperación y frustración con los que el personaje se expresa justifican que, por un momento, parezca hablar con cierto desdén sobre la única labor social destinada a la mujer, pero también demuestran su rotundo desacuerdo a la incompatibilidad del rol del varón respecto a la ardua tarea de la crianza de un hijo, puesto que la libertad que se le permite al hombre da pauta a que este pueda desentenderse de ello sin sufrir represalias sociales. Yerma acusa al contexto inmediato que la rodea de limitar sus posibilidades de desarrollo humano e integral, ejerciendo con ello una distribución desproporcional e injusta del derecho a la libertad, al grado de castigar con censura o exclusión la expresión abierta de sus ideas.

Finalmente, cabe apuntar la importancia de que Yerma no desista en su búsqueda de la maternidad a pesar de los obstáculos y las condiciones desfavorables que la rodean, ya que es esta voluntad altamente inquebrantable lo que le permite mantener los ojos

abiertos para cuestionar, criticar y denunciar las ideas que favorecen el sistema opresivo en el que vive y que le impiden la realización de sus propios deseos, convirtiéndose así en una parresiastés pionera en demandar un cambio de paradigma más favorable no sólo para ella, sino para todas las mujeres.

3. Deber

En un mundo donde todos le exigen a la mujer que se quede callada, Yerma piensa que no decir sus pensamientos elimina toda posibilidad de cambio, es por ello por lo que no se resigna y busca, en vano, la escucha atenta de Juan y de las ancianas del pueblo. Al no encontrar oídos que estén dispuestos a resolver sus quejas, Yerma debe gritar a costa de quebrantar la “estabilidad” del sistema, por lo tanto, hacia el final del Cuadro primero del Acto tercero, se suscita una parresía sumamente desgarradora que pone a la defensiva a todos quienes escuchan las verdades dichas por Yerma.

Aunque durante su pelea con Juan la esposa trata de convencerlo de que no la evite y la proteja, es la negativa de este lo que orilla a la joven a despotricar contra sí misma en una explosión dolorosa de sus sentimientos que, sin embargo, son una forma de liberación. Yerma deja de tratar de convencer a Juan y se enfoca en expresar sus pensamientos porque siente que es su deber, así como su necesidad. En esa parte *más oscura del pozo*, el personaje maldice y repudia en medio de ruegos para que guarde silencio y no sea escuchada por la gente que está pasando frente a la casa: “Maldito sea mi padre que me dejó su sangre de padre de cien hijos. Maldita sea mi sangre que los busca golpeando por las paredes” (82). Las maldiciones son actos de habla ilocucionarios declarativos y expresivos que implican el resquebrajamiento y la separación de un elemento indeseable de otro, al mismo tiempo que intentan provocarle algún efecto perjudicial como forma de castigo por su mal comportamiento. Curiosamente, este acto de habla no lo dirige hacia el hombre, sino hacia sí misma, lo que expone que aún considera verdad que la culpa de no poder engendrar recae únicamente en ella. Al maldecir, Yerma manifiesta su deseo por separarse de “las leyes de la sangre” que le han heredado la fuerza para querer engendrar

pero, aparentemente, no para lograrlo. Asimismo, cabe señalar que este tipo de actos de habla no son propios de una mujer, como refiere Juan: “No maldigas. Está feo en una mujer” (41); esto añadiría una implicatura más: con la maldición, Yerma genera una ruptura entre ella y la identidad femenina que forma parte de su ser, de su cuerpo.

Como señala Foucault (46), el parresiastés no guarda silencio a pesar de que mentir sea más conveniente en su contexto, elige la libertad y la franqueza ante todo porque lo mueve un sentido de deber hacia los demás y hacia sí mismo, es por esto por lo que Yerma tampoco detiene su voz: “No me importa. Dejarme libre siquiera la voz, ahora que voy entrando en lo más oscuro del pozo … Dejar que de mi cuerpo salga siquiera esta cosa hermosa y que llene el aire” (García Lorca 82). Algo que es importante señalar, y que puede hacernos dudar de que Yerma sea una parresiastés en toda ley, es que la censura sigue teniendo efecto en ella aun cuando intenta oponerse a ella. En el diálogo final de este Cuadro, ella dice: “Está escrito y no me voy a poner a luchar a brazo partido con los mares. ¡Ya está! ¡Que mi boca se quede muda!” (83). La frase “Está escrito” implica resignación ante un destino aparentemente inamovible y fuera del control de Yerma, ya que la composición del verbo *estar + participio* refiere a que aquello está finalizado; además, la impersonalidad de ambos verbos nos dice que, quien quiera que haya *escrito* el destino, es un ser o fuerza superior inaccesible con el poder de determinar la vida de los hombres y mujeres, algo imposible de modificar. Sin embargo, ese destino aparentemente irrevocable no es otra cosa que un destino social, el cual puede ser modificado sólo si la sociedad o comunidad que lo creó así lo decide. Para perjuicio de Yerma, la única tratando de marcar el cambio es ella, mientras que todos a su alrededor se conforman con la vida que el contexto histórico-social les ha adjudicado por herencia.

Aunque al final Yerma debe callar momentáneamente ante la censura popular, no cabe duda de que persiste en su necesidad por hablar con la verdad siempre que se le cuestiona, por lo que, a pesar de los deslices, sigue compartiendo las características de un parresiastés. De hecho, se notará que conforme más avanza la historia, más actos de habla de dirección,

expresión y declaración son enunciados por Yerma; es decir, mayor oposición pone al silencio y más se acerca a características que no le corresponden al rol femenino de su comunidad. Como ella misma dijo, las conversaciones son cosas de hombres, pero Yerma interactúa con todas las personas a las que decide buscar a pesar de encontrarse en un espacio público. Este desplazamiento de los deberes consignados a su sexo derivaría en la inestabilidad de su identidad de género, tal y como lo señala Lagarde y los de Ríos (64). Frases como “cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a pasos de hombre” (García Lorca 64) u “ojalá fuera yo una mujer” (41) manifiestan ese desdibujamiento de la identidad femenina de Yerma, quien, irónicamente, al volverse más libre, parece volverse “menos mujer”, claro, para los estándares del contexto; y es que, a pesar de que estos ataques afectan la percepción de Yerma sobre su ser femenino, estas actitudes en el personaje nos sugieren la existencia de esa otra mujer, reinventada, atrevida, incipiente y cada vez más visible en una época donde el cambio se asomaba por todas partes.

A lo largo de este trabajo hemos indagado en el contexto histórico-social de la España de principios del siglo XX dentro del cual es publicada *Yerma*, obra de Federico García Lorca, en 1934. Este poema trágico da voz a la mujer española de campo a la que se le cierran todas puertas que le permitan ser algo más que ama de casa o madre, y desarrolla las consecuencias de la inadaptabilidad de la mujer al rol impuesto a su sexo por su comunidad.

En la obra se observaron dos fenómenos discursivos: la censura y la parresía; ambos se desarrollaron a partir del modelo de implicaturas desarrollado por Paul Grice, la teoría de los actos de habla de John L. Austin y la teoría del esquema de género de Lipsitz Bem. Para poder concretar un análisis del discurso en la obra, este se dividió en dos líneas: primero se analizó la censura, sus actos de habla e implicaturas en el marco del contexto amplio y restringido, así como de los roles de género, y después se desarrolló el concepto de parresía siguiendo la misma metodología. En el primer caso se determinó que la censura, tanto privada como

popular, dentro de la obra está fomentada por el sistema patriarcal y las jerarquías de poder basadas en los roles impuestos a cada sexo, donde el varón tiene la facultad de limitar y encerrar a su mujer si así lo desea. La censura afectará a Yerma en el aspecto emocional y psicológico, pero además la llevará a reprimir cualquier deseo sexual que pueda poner una mancha sobre su honra ante la comunidad. Por otro lado, en el caso de la parresía, observamos que Yerma cumple con las tres características descritas por Foucault acerca de este concepto, esto significa que nuestra protagonista está dispuesta a rebelarse contra el sistema que la opprime, a pesar de la resistencia de su contexto a generar el cambio.

Al comparar ambas líneas de análisis, se observa una relación entrelazada entre ambos conceptos durante las interacciones comunicativas de los dos personajes principales estudiados, además de Víctor, que abarcó una parte muy pequeña del estudio. La censura y la parresía están en continua confrontación mientras la historia se desarrolla, puesto que mientras la gente que rodea a Yerma la empuja hacia el cuarto oscuro del silencio y la resignación, el ímpetu natural de su espíritu la impulsa a resistir mediante la enunciación de sus pensamientos, a pesar de que se supone que no debe hacerlo. La tensión entre estas fuerzas contrarias incrementa constantemente, hasta que el ánimo por el cambio que inspiraba la parresía de Yerma pierde contra la hostilidad poderosa de la realidad. Por supuesto, la fatalidad es lo que Federico García Lorca pretendía que sucediera, puesto que *Yerma* es la tragedia de lo fecundo condenado a la infecundidad. En este sentido, la insistencia de Yerma por hablar y ser escuchada es también una forma de inspirar el amor de su esposo hacia ella, pero un amor que fuera más allá del mero amor sexual. Así, el lenguaje se alza como principal cocreador de la realidad y medio primordial de procreación, pues es a través de la palabra como se establece el primer vínculo con la persona amada; a fin de cuentas, para engendrar vida es necesaria la unión de dos. Pero esto no será posible para Yerma, pues el sistema en el que ha crecido también ha definido su identidad, de la cual el cuerpo es parte fundamental. La pureza del cuerpo femenino es un tema tratado por García Lorca en su *trilogía rural*, y

denota el valor que las mujeres conferían a lo único de lo que podían saberse dueñas absolutas, y en el cual recaía el peso más grande de su honra y su dignidad.

A pesar de todo, Yerma sigue siendo una *anomalía* para la sociedad en la que habita, ella se arriesga a hablar a pesar de que las consecuencias sean terribles. El aumento del uso de actos de habla del tipo directivo, expresivo y declarativo demuestra que la libertad que este personaje se adjudica a sí misma es cada vez más necesaria, a pesar de su consecuente pérdida de la identidad femenina que cultural y socialmente se le ha impuesto. Ella, quien es dada a vitalidades y hermosura, mantiene un vínculo entre el lenguaje, la belleza, la fecundidad y la creación; no obstante, dado que el único hombre con quien puede engendrar, por honra y por casta, le exige silencio, la esterilidad afectará su vida haciéndola realmente *yerma*, una tierra que muere poco a poco debido a la ausencia de una voz que le infunda vida.

Tristemente, tanto el hablar como el no hacerlo no cambia la realidad de Yerma; es decir, tanto resignarse al silencio como pelear mediante la parresía no evita que ella sea una persona desdichada, por lo que se infiere que quienes deben cambiar son las personas a su alrededor. Sin embargo, el mensaje que García Lorca ha plasmado en su obra sugiere que el cambio de viejas ideologías debe darse desde la raíz y colectivamente. “Quiero beber agua y no hay vaso ni agua” (García Lorca), dice Yerma, porque para poder transformar el esquema dicotómico que afecta tanto a hombres como mujeres, es necesario que todos tomen conciencia y estén dispuestos a actuar por el bien común para crear una sociedad donde ningún ser humano esté sometido a lo que debe o no debe ser por el mero hecho de haber nacido tal cual es; donde tanto hombres como mujeres gocen de la libertad, respeto, comprensión y amor que su ser natural les demanda. Y es que, aunque Yerma no logra romper los muros que la acorralan, su grito inmortalizado en la escritura es prueba de la denuncia que, con toda seguridad, miles de mujeres censuradas en España no pudieron pronunciar durante aquellos años. Lorca comprendía esto y, por ello, les dio voz.

Finalmente, respecto al análisis de las implicaturas y los tipos de actos de habla, este no es exhaustivo y se considera necesario retomar nuevos ejemplos para asegurar un mejor entendimiento de los temas de ACD establecidos en el marco conceptual y su relación con la obra objeto de estudio, ya que es posible que haya un margen de error en mis propuestas dada la subjetividad implicada en el desarrollo del análisis. Del mismo modo, algunos temas que no fueron tratados durante este trabajo podrían plantear posibles análisis de interés en el futuro, como la función de la comunicación no verbal indicada por las acotaciones de la obra y sus implicaturas, cómo es que el esquema de los roles de género afecta a los varones dentro de la obra, además de un análisis desde teorías o conceptos enfocados principalmente en el teatro, como algunos contenidos en el *Diccionario del Teatro* de Pavis (1987), ya que podrían proveer interpretaciones más ricas y sujetas a estudios desde el ACD.

Referencias

- Busquet, Paz. "Las mujeres en las tragedias de García Lorca: *Yerma*". *Hablar de poesía*. Web. 2 diciembre 2023. <https://hablardepoesia.com.ar/2019/11/14/las-mujeres-en-las-tragedias-de-garcia-lorca-yerma/>
- Casado Folgado, Mónica. "Yerma: espacio, género y destino". Tesis de Grado en Lengua Española y sus Literaturas. Universidad de Oviedo, 2020. Digital.
- Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique. *Diccionario de análisis del discurso*. Traducido por Irene Agoff. 1º ed., Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2005. Impreso.
- de Limma Greco, Gabriela. "La censura literaria: desarrollo conceptual y teórico, los efectos de su acción y su funcionamiento". *Anuario de literatura Florianópolis* 21. 1 (2016): 124-141. Digital.
- Foucault, Michel. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Traducido por Fernando Fuentes Megías. 1a ed., Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2004. Impreso.
- Gabilondo, Ángel y Fuentes Megías, Fernando. "Introducción". *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Traducido por Fernando Fuentes Megías, 1a ed., Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2004. 11-33. Impreso.
- García Fernández, Mónica. "Sexualidad y armonía conyugal en la España franquista. Representaciones de género en manuales sexuales y conyugales publicados entre 1946 y 1968". *Ayer* 105. 1 (2017): 215-238. Digital.
- García Lorca, Federico. (1956). *Yerma*. 8a ed., Buenos Aires: Editorial Losada, 1956. Impreso.
- Instituto Cervantes, Centro Virtual Cervantes. "Géneros discursivos". *Diccionario de términos clave de ELE*. Web. 28 noviembre 2023. https://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/diccionario/generosdiscursivos.htm
- Instituto Cervantes, Centro Virtual Cervantes. "Implicatura". *Diccionario de términos clave de ELE*. Web. 28 noviembre 2023. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccionario/implicatura.htm
- Lagarde y los de Ríos, Marcela. *Género y feminismo: Desarrollo humano y democracia*. México: Siglo XXI Editores, 2018. Impreso.
- Lipsitz Bem, Sandra Ruth. "Gender Schema Theory: A Cognitive Account of Sex Typing". *Psychological Review* 88. 4 (1981): 354-364. Digital.
- Lozano Bachioqui, Eleonora. "La interpretación y los actos de habla". *Mutatis Mutandis* 3. 2 (2010): 333-348. Digital.
- Maingueneau, Dominique. *Términos claves del análisis del discurso*. 1a ed., Buenos Aires: Nueva Visión, 2003. Impreso.
- Nieva de la Paz, Pilar. "Identidad femenina y maternidad: *Yerma* (1934), de Federico García Lorca". *Mujeres en las artes*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2019. 132-150. Digital.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. EspaEbook, 1987. Digital.
- Reyes, Graciela. *El abecé de la pragmática*. 7a ed., Madrid: Arco Libros, 2007. Impreso.
- Corporación de Radio y Televisión Española. "'Yerma', el clásico teatral de Lorca, cumple 85 años". *RTVE.es*, 2019. Web. 1 diciembre 2023. <https://www.rtve.es/noticias/20191229/yerma-clasico-teatral-lorca-cumple-85-anos/1994592.shtml>
- Sánchez Sanz, Elisa. (1987). "La censura popular en Aragón". *Temas de antropología aragonesa*. 3 (1987): 219-234. Digital.

La polifonía de Bajtín en “Churro gratis” de *Bojack Horseman*

Frida Sofia Meléndrez Cruz
Universidad Autónoma de Aguascalientes
melendrez5973@gmail.com

Bojack Horseman, una serie animada para adultos creada por Raphael Bob-Waksberg, producida por Netflix en el año 2014 y finalizada en el año 2020. Es protagonizada por un caballo antropomórfico llamado Bojack Horseman quien triunfó en los años noventa siendo protagonista de una serie llamada *Retozando*, que con el tiempo fue cancelada y, debido a esto, Bojack Horseman terminó en un hoyo interminable de adicciones y traumas psicológicos desembocados por su tormentoso pasado y todo lo que conlleva ser un artista estancado en la vida laboral.

La serie contiene varias características que la hacen única, como su basta referencia a la cultura popular, varios tipos de animación de la actualidad, el desenvolvimiento de la comedia junto con la tragedia y las analogías presentes en los personajes, como el hecho de que la mitad de ellos, en el mundo de la serie, son animales antropomorfos que representan la personalidad de cada uno: Bojack Horseman, por ejemplo, representa el caballo, y podemos rescatar que es un animal que se caracteriza por huir ante cualquier situación de peligro, así el protagonista tiende a escapar de sus emociones o problemas constantemente a lo largo de la serie. Un ejemplo claro de la representación de su personalidad completa se revela en el capítulo “Churro gratis”, que analizaremos con base en la teoría de la polifonía de Mijaíl Bajtín.

Mijaíl Bajtín fue un teórico literato ruso que publicó su libro *Problemas de la poética de Dostoiveski* en 1963, dónde desarrolla el dialogismo, en el sentido amplio del concepto, como una herramienta presente para la identificación de varios discursos dentro de una sola personificación de la palabra, por lo que “ciertamente, en la novela polifónica la importancia de la heterogeneidad lingüística y de las características discursivas se conserva, pero disminuyen y, sobre todo, cambian las funciones artísticas de estos fenómenos” (Bajtín 265). Podemos encontrar varios tipos de dialogismo, como la palabra bivocal de una sola orientación, la palabra bivocal de orientación múltiple y la palabra de subtipo activo. Las tres se desarrollan en el episodio que iremos desglosando con más detalle dentro del análisis.

El capítulo “Churro gratis” es un monólogo hecho por el protagonista en el funeral de su madre, con un formato de *stand up*, pues la comedia es uno de los principales trabajos de Bojack, por lo cual, se desarrollará paulatinamente con varios matices hasta el final. El capítulo se caracteriza por ser un episodio botella, lo cual significa que el desarrollo de la historia transcurre en un único escenario mayoritariamente.

De primer momento, vemos una primera toma que enfoca solo el rostro de Bojack. Él comienza relatando una anécdota que le sucedió antes de llegar al funeral: se encontraba en *Jack in the box*, un restaurante estadounidense que se especializa en comida rápida, en el que una joven atendía el lugar desde un mostrador, ella se dirige a Bojack ya que es su turno para ser atendido y primero le pregunta por su estado de ánimo, a lo que el cómico cuenta:

Usualmente, cuando me preguntan cómo estoy, la respuesta es: “como la mierda”, pero no puedo decir que estoy “como una mierda” porque no tengo una buena razón para estar “como una mierda”. Y si digo que estoy “como la mierda”, luego dicen: ¿Por qué? ¿Qué pasa? Y yo les digo: no sé ¿por todo? Así que, en lugar de eso, cuando la gente me pregunta ¿cómo estoy?, usualmente digo: ¡Estoy genial!. (Waksberg, Bob y Heller, 2018).

En este caso, Bojack toma una respuesta diferente: “Cuando esta chica en *Jack in the Box* me preguntó si estaba teniendo un día maravilloso, pensé: Bueno, hoy tengo derecho a sentirme como la mierda. Hoy tengo buenas razones. Así que le dije: Bueno, mi mamá murió.” (Waksberg, Bob y Heller, 2018). Esto provocó que la joven empezara a llorar, que Bojack terminara consolándola y, al final de la compra, ella le pidiera una disculpa nuevamente y le ofreciera un churro gratis al salir de *Jack in the box*. Inevitablemente, tuvo un pensamiento provocado por la acción de la joven: “¿Me regalaron un churro? ¿Porque mi mamá murió? Nadie me dijo que cuando tu madre muere, te regalan un churro” (Waksberg, Bob y Heller, 2018).

Después de la anécdota del churro, se logran percibir algunos murmullos al otro lado de la sala contraria a Bojack, aunque no vemos a las personas, con los

sonidos logramos imaginar su presencia. En este punto del monólogo, la imagen se extiende y ya no solo vemos el rostro de Bojack, sino que logramos observar todo a su alrededor: Bojack parado en un podio; el ataúd de su madre a su lado izquierdo; unos cuadros y varias flores alrededor del lugar. El protagonista empieza a hablar de su madre con un toque humorístico, pero antes le pide al pianista que lo apoye con una fanfarria, sonidos comunes que se encuentran en el *stand up* de los noventa, como elemento complementario de su elegía y comienzan a tener un tipo de conversación. Solo habla Bojack y el pianista le responde con las fanfarrias que pidió; este elemento funciona para continuar con el formato de monólogo y para que solamente escuchemos la voz del presentador:

Oye, pianista, ¿puedes darme una fanfarria con el órgano? [se escucha el órgano] ¡Bien!, ¡genial! Estaba preocupado de no tener el acompañamiento adecuado hoy. ¡Creo que es bueno que mi madre fuera donante de órganos! [suenan ba dum tss de una batería después del chiste] ¿Qué pasó con el órgano? [se escucha una corneta] Bien, ¿por qué no le dejamos la comedia a los profesionales?, ¡ókey! Este es un funeral para mi madre. ¿Podrías respetar? [suenan lloriqueos de trompeta] (2018).

Después de la pequeña interrupción, podemos percatarnos de que Bojack no sabe con certeza qué decir sobre su madre:

“Beatrice Horseman, ¿quién fue ella?, ¿qué rollo traía? Era una yegua. Nació en el 38 y murió en 2018. Una vez fue a un desfile y una vez se fumó un cigarrillo completo de una sola calada. La vi hacerlo. En verdad una mujer admirable” (2018).

Posteriormente, divaga un poco por no saber qué decir y cambia su postura, voltea dirigiéndose al ataúd de su madre, la perspectiva de la imagen cambia de posición al mismo tiempo que el cómico, para que nosotros logremos verlo de frente y de manera burlona con una sonrisa en el rostro dice: “¿Y ahora qué? No sé. Mamá, ¿tienes alguna idea? ¿cuálquier cosa?, ¿mamá?, ¿no? ¿nada que contribuir? Toca una vez si soy tu orgullo” (2018). Claramente no hay res-

puesta y Bojack voltea nuevamente al frente de las personas al igual que la perspectiva de la imagen y dice: “¿Puedo simplemente decir lo maravilloso que es estar en una habitación con mi madre y poder hablar y hablar sin que ella me diga que me calle y le prepare una bebida?” (2018). Bojack voltea nuevamente al ataúd y la perspectiva de la imagen junto con él:

Oye, madre, toca una vez si crees que debería callarme. ¿No?, ¿segura? Bueno, no quiero avergonzarte en convertir tú elegía en mi elegía, así que, si quieres que me siente y deje que alguien más hable, solo toca una vez. No me ofenderé. ¿No? Es tu funeral. (2018).

Es importante el sentimiento de odio que Bojack tenía hacia su madre, dado que en el desarrollo del monólogo, se enfrasca en esa búsqueda constante de cariño inexistente por parte de ella, que ahora es imposible conseguir y disfraza su duelo con chistes de por medio:

Siento que tu ataúd esté cerrado. Quería un ataúd abierto, pero ella está muerta, así que ¿qué importa lo que quería? No, eso sonó muy mal. Lo siento. Creo que si ella hubiera visto cómo lucía muerta, estaría de acuerdo en que es mejor así. Lucía así (2018).

Bojack hace una interpretación mímica de cómo se veía su rostro y continua con la descripción:

Como un dinosaurio de juguete enojado. El forense no pudo cerrarle los ojos, así que ahora su rostro está congelado para siempre en una máscara de horror y angustia. O como mi madre lo llamaba: ¡martes! ¡martes! Madre le llamaba martes (2018).

Nadie le encuentra gracia al chiste de Bojack, así que nuevamente voltea al ataúd y la imagen junto con él, pero en esta ocasión, se muestra la perspectiva de la imagen detrás de Bojack y dice: “Oye, mamá, ¿qué te pareció mi chiste? ¿Te gustó? Nunca te gusto mi comedia.” (2018). En ese momento, Bojack cambia un poco su tonalidad de voz, pero decide continuar con la elegía contando una anécdota:

Cuando era adolescente, hice una rutina de comedia en una competencia de talentos en mi secundaria. Había una linda chaqueta que quería usar porque pensé que me haría lucir como Albert Brooks. Durante meses ahorré para comprármela. Pero cuando al fin tuve el dinero, fui a la tienda y ya no estaba. Ya la habían vendido. Fui a casa y se lo dije a mi madre, y ella me dio esta lección: “eso es lo bueno que queda de querer cosas”. Era muy buena dando lecciones de vida que siempre iban a algún punto de que todo era mi culpa. Pero luego, el día de la competencia, mi madre me tenía una sorpresa para mí. Me había comprado la chaqueta y aunque no sabía cómo decirlo, supe que significaba que me amaba. Esa es una linda historia sobre mi madre. No es verdad, pero es una buena historia, ¿cierto? Me la robé de un episodio de Maude que vi cuando era niño, en el que ella habla de su papá. Recuerdo que cuando lo vi pensé: «Esa es la historia que quisiera contar cuando mis padres mueran». Pero no tengo una historia como esa (2018).

Después de eso, Bojack menciona que la mayoría de las cosas que sabe es gracias a la televisión y comienza a cambiar su tonalidad de voz y decide externar un pensamiento de su infancia:

Cuando eres niño te convences de que el gran gesto podría ser suficiente y que, aunque tus padres no sean lo que necesitas que fueran, una y otra vez, en cualquier momento, podrían sorprenderte con algo maravilloso. Siempre esperé eso, la prueba de que mi madre era dura, en lo profundo me amaba y se preocupaba por mí y quería que supiera que yo hice su vida un poco más brillante. Incluso ahora me encuentro esperando (2018).

El orador voltea hacia el ataúd con ojos decaídos, cabeza cabizbaja y voz melancólica: “mamá, toca una vez si me amas y te preocupas por mí y quieres que sepa que hice tu vida más brillante” (2018). En los momentos en los que realiza ese giro hacia el ataúd y se dirige directamente a su madre, podemos ver diálogos con diferente acentuación muy clara, ya que, en primera instancia, percibimos a Bojack con un tono burlesco y una gran sonrisa diciendo: “Toca

una vez si estás orgullosa de mí.” (2018), pues él sabe que no habrá respuesta de su parte, porque está muerta y eso lo hace feliz en un primer momento, pero cuando empieza a profundizar sus pensamientos y emociones hacia su madre, cambia totalmente su postura y vuelve a dirigirse a ella de manera decaída con la cabeza cabizbaja diciendo: “mamá, toca una vez si me amas y te preocupas por mí y quieres que sepa que hice tu vida más brillante” (2018).

En este punto se denota con fuerza la aprobación que siempre quiso, por la forma en que lo expresa en la elegía, y es aquí donde se encuentra la palabra bivocal con orientación múltiple: al principio, vemos a un Bojack burlesco, ensimismado en la idea inequívoca de sus emociones con una entonación paródica hacia el concepto de aprobación inexistente por parte de su madre y, al final, vemos a un Bojack melancólico, sin una pizca de esperanza por la aprobación de su madre. Una situación desoladora para el protagonista.

La entonación es clave para determinar este tipo de palabras presentes en el monólogo, pues Bojack interpreta el mismo concepto de aprobación que necesita de su madre con recuerdos que lo remiten al pasado y, en consecuencia, a la creación de diferentes voces; por un lado, la máscara que muestra hacia las personas como comediante, por otro, su rostro que muestra una persona real, llena de heridas sin sanar.

Bojack decide continuar con la historia de los últimos minutos de su madre viva en el hospital:

Estuve en el hospital en sus últimos momentos, y fueron horrorosos, llenos de gritos sin sentido y mucho llanto, pero hubo un momento, un instante de extraña calma, en el que miró hacia mí y me dijo: “Te veo”. Eso fue lo último que me dijo: «Te veo » (2018).

Las últimas palabras de su madre provocaron una laguna mental en Bojack divagando en la frase “te veo”, donde propone varias conclusiones para encontrar un sentido a la frase, ya que él esperaba cualquier cosa deplorable dicha por su madre, aunque no esa frase.

En la primera conclusión, Bojack dice: “No es una declaración de juicio o decepción, sólo aprobación y el simple reconocimiento de otra persona en la habitación. «Hola, qué tal, eres una persona. Y te veo.»” (2018). En la segunda, señala que: “tal vez fue un te veo, como, «tú podrás engañar al mundo entero, pero sé exactamente quién eres». Eso se parece más a mi mama” (2018). En la tercera menciona que: “tal vez simplemente quiso decir literalmente «Te veo»: «Eres un objeto que ha entrado en mi campo visual». Estaba muy fuera de sí al final, y tal vez sea muy tonto tratar de atribuirse en la nada” (2018). En la cuarta, determina que: “tal vez, es posible que ella ni siquiera estuviera hablando conmigo porque, si soy honesto, no estaba mirándome. Estaba mirando más allá de mí” (2018). Por último, en la quinta conclusión, nos dice que tal vez vio a su papá que también está muerto. En este sentido, podemos identificar, de igual manera que en el anterior, que se presenta la palabra bivocal con orientación múltiple, ya que toma la frase de su madre y la interpreta con varias acentuaciones e intenta darle un sentido, desarrollando un significado junto con varios matices paródicos creados por él mismo y utilizando la frase “te veo”. Sin embargo, termina inconcluso el significado del discurso de su madre, ya que por más que intente, es algo imposible de lograr identificar, pues su madre está muerta.

Bojack decide continuar su monólogo relatando la anécdota de cuando su padre murió y nos cuenta lo ridícula que fue su muerte, mientras interpreta un poco con su cuerpo el suceso con el fin de que sea más visual para el espectador:

Papá pasó toda su vida escribiendo un libro... Le escribió al periódico, diciendo que a quien no le gustara el libro, lo retaría a un duelo, a cualquiera en el mundo. Incluso pagó por el vuelo a San Francisco y el hotel. Eventualmente, le llegó la información a un loco en Montana, que estaba tan loco como él y aceptó la oferta. Se vieron en el Golden Gate Park y acordaron: diez pasos y dispara. Pero a medio de los diez pasos, papá se dio la vuelta y le preguntó al hombre si realmente había leído el

libro y qué pensaba, él no vio por dónde iba, tropezó con una raíz y se golpeó la cabeza en una piedra (Bob-Waksberg & Heller, 2018).

Después menciona que su madre tampoco fue amable con su padre y jamás llegó a escuchar algo bueno sobre él salir de la boca de ella. En el funeral de su padre, ella se limitó a decir: “Mi esposo ha muerto y todo es peor ahora” (Bob-Waksberg & Heller, 2018). Bojack divaga un poco sobre la frase: “No sé por qué dijo eso. Tal vez sintió que es lo que debes decir en un funeral. Tal vez esperaba que alguien algún día dijera eso de ella: «Mi madre está muerta y todo es peor ahora». O tal vez ella sabía que él había desperdiciado toda su herencia y solo le dejó deudas. Es una mierda dejar eso a tu viuda. «Malas noticias, perdió a su esposo, pero no se preocupe, ¡también perdió la casa!» Tal vez sabía que tendría que vender todas sus joyas e irse a un asilo. Tal vez por eso dijo «todo está peor ahora»”. (Bob-Waksberg & Heller, 2018). Voltea a ver el ataúd junto con la perspectiva de la imagen para ver a Bojack de frente y dice: “¿no fue así mamá?” (2018). Aquí se encuentra la palabra subtipo activo, pues esta se caracteriza por tomar en cuenta la palabra ajena y replicar el diálogo. Retomaremos este dialogismo con profundidad más adelante.

Después de eso, Bojack retoma su postura y hace la misma dinámica del principio que tuvo con el pianista, pero en esta ocasión, cuenta chistes bastante grotescos sobre la muerte de su madre y aprovecha para expresar su odio de una manera más directa. Cuando nota que está siendo bastante fuerte con los chistes, decide cambiar el hilo de la elegía y nos cuenta una anécdota más amena:

Saben, la primera vez que actué frente a un público, fue de hecho para mi madre. Solía montar shows con su super club en la sala de la casa y solía (inhala) hacerme cantar *The Lollipop*. (Empieza a sonar una melodía del órgano para acompañar su historia) Esas fiestas eran algo especial. Había comedia y trucos de magia, rutinas de vodevil éticamente insensibles y el gran final era siempre un baile que mi madre hacía. Tenía un hermoso vestido que solo sacaba para esas fiestas y hacía

un número increíble. Era muy hermoso y triste. Papá odiaba esas fiestas. Se metía a su estudio y golpeaba las paredes para que le bajáramos el volumen, pero siempre salía a ver a mi madre bailar. Se paraba en el umbral, con un whisky en mano, y miraba con asombro cómo esa cínica y detestable mujer con la que se casó... volaba. Y como un niño que estaba completamente aterrorizado de sus padres, siempre estuve consciente de que ese momento de gracia significaba algo: que nos entendíamos de algún modo. Mamá, papá y yo, por muy jodidos que estuviéramos, nos entendíamos bien. Mi madre sabía lo que es sentir que te estas ahogando toda tu vida con la excepción de esos raros y breves casos, en los que de pronto recuerdas... que sabes nadar (2018).

Aquí hay un cambio de imagen total: hay un acercamiento a la cara del orador, cambia la iluminación a un amarillo opaco y empiezan a sonar unas risas de fondo y música clásica que no provienen de su habitación, sino de su mente. Está teniendo un *flashback* de ese recuerdo y pasa la sombra de su madre bailando a través de él. A Bojack lo invade la nostalgia, pues es el único recuerdo lindo que tiene sobre ella. Podemos destacar, que este *flashback* puede ser bivocal de una sola orientación dado que es un relato del protagonista, además de que hay una fusión de voces cuando el momento acaba y vuelve a la imagen previa. A lo que él dice:

Pero a la vez no, por lo regular te ahogas. Ella entendió eso. Y reconoció que yo entendía eso. Y papá. Y los tres nos estábamos ahogando y no sabíamos cómo salvarnos unos, pero comprendíamos que estábamos ahogándonos juntos. Y quisiera pensar que a eso se refería en el hospital cuando me dijo: «yo te veo» (2018).

Aquí Bojack retoma la palabra bivocal de orientación múltiple del principio, con un sentido más amplio y logra diluir el discurso de la frase “te veo”.

Bojack continúa hablando y cuenta como estuvo cerca de la muerte al caer de un edificio, en una escena que grababa para una nueva serie de televisión, donde deja en claro que es el protagonista. Después

comenta que el único pensamiento que tuvo en ese momento fue “no lo lamentaran” llevándolo a pensar nuevamente en sus padres:

Ni siquiera sé quiénes “son” los que quería que lamentaran. Mi madre, incluso antes de morir, no tenía ni idea de quién era yo. Papá ya está muerto. La última vez que hablamos fue acerca de su novela. Estaba seguro de que ese libro era su legado. Tal vez pensó que lo reivindicaría por todas las cagadas que hizo en su tonta e inútil vida. Tal vez lo hizo, no lo sé, jamás lo leí, ¿por qué iba hacer eso? (2018).

Es aquí donde Bojack da a entender que posiblemente su muerte, será igual de miserable que la de sus padres, puesto que tiene la idea de poseer un lazo con ellos sobre la miseria misma.

El pensamiento de la cercanía que tuvo con la muerte lo lleva a contar algo que pasó en la serie de “Retozando”, de la cual fue protagónico, y explica cómo es que las *sitcoms* son la representación de la vida real y que los finales felices no existen:

No se puede tener un final feliz en los shows de comedia, porque, si todo el mundo es feliz, el show terminaría, y, ante todo, el show... debe continuar. Siempre habrá más show. Y podrán decir que *Retozando* era tonto, o malo, o poco realista, pero no hay nada más realista que eso. Nunca tienes un final feliz, porque siempre habrá más show (voltea a ver el ataúd de su madre) hasta que no lo haya más (2018).

Aquí el orador utiliza varias herramientas para la palabra bivocal de una sola orientación, ya que utiliza una anécdota que es parte de la serie “Retozando” para lograr una estilización sobre la analogía del final feliz y los shows de comedia; de igual manera, utiliza el dicho bien conocido, como “el show debe continuar” adjudicándolo a su discurso y logrando una armonización como si él hubiera creado la frase, pero realmente la utiliza como apoyo para desglosar de manera más intensa su analogía.

Después, Bojack cuenta que realmente nunca entendió a su madre y nunca supo qué quería, tal vez

estaría molesta por no ser capaz de hablar de otra cosa que no sea seria, o de su vida, solamente sabía que quería su ataúd abierto y ni eso pudo hacer bien. En ese momento, algo interesante sucede en el monólogo, debido a que hay un cambio total en sus pensamientos y retoma el momento en el hospital con su madre:

Pero aún recuerdo cuando mi mamá me miro y dijo «yo te veo»... ICU, santo cielo, unidad de cuidados intensivos en inglés. Solo leía un letrero. Mi madre murió y todo lo que me quedo fue un churro (2018).

Aquí vemos como Bojack retoma la palabra de su madre, que ya tiene un significado y ahora todo el discurso que creó a base de la frase “te veo” no tiene sentido para él. Sin embargo, hubo un movimiento entero proveniente de su mente que terminó creando una polifonía densa y dispersa.

El orador cae en cuenta de lo desgarrador que es ver a su madre morir, una madre que nunca lo valoró, pues con base en lo que vivió con ella dice:

¿Saben cuál es la peor cagada? que cuando la extraña en el mostrador me dio ese churro, ese pequeño gesto me mostro más compasión de la que mi madre me dio en toda su maldita vida. ¿Qué tan difícil es hacer algo bueno por una persona? Esta mujer del *Jack in the Box* ni siquiera me conocía (voltea a ver el ataúd, junto con la perspectiva de la imagen) ¡Soy tu hijo! ¡Todo lo que tenía eras tú! (2018).

Es aquí donde nuestro personaje principal se rompe y cae en cuenta de que una simple acción desembocó emociones en él y, al momento de ser consciente, es capaz de identificar estas múltiples situaciones que provoquen una resignación.

Por último, relaciona la historia de una amiga que acompañó al funeral de su padre y menciona: “Mejores después, me dijo que no entendía por qué todavía estaba triste, porque a ella nunca le gustó su padre y tenía sentido porque pasé por lo mismo cuando murió mi padre. Y me está pasando lo mismo. Ahorra” (2018). Aquí Bojack toma la palabra de su amiga

para completar la emoción que quiere expresar en su elegía, esta es la palabra bivocal de orientación múltiple, puesto que toma el discurso de otro para poder expresar con claridad qué es lo que siente en ese momento, logrando expresar lo que necesita y desdoblando la voz ajena dentro de la suya para crear el propio:

De pronto, te das cuenta de que nunca tuviste la relación que querías y que, mientras estuvieron vivos, aunque nunca lo admitiste, parte de ti, la parte más estúpida de ti, aún se aferraba a todo a eso y notaste que esa oportunidad se esfumó (2018).

Finalmente, encontramos todas las fusiones que desglosa Bajtín en su teoría, ya que Bojack toma nuevamente los diálogos que dijo en el transcurso del monólogo y los aplica con un sentido diferente a lo ya dicho antes, porque todas las voces que fue tomando en todo el monólogo, tienen una conclusión cuando dice:

Mi madre está muerta y todo es peor ahora, porque ahora sé que nunca tendrá una madre que me diga desde el otro lado de la habitación: "Bojack Horseman, yo te veo". Pero es bueno saberlo. Es bueno saber que no hay nadie que me esté cuidando, que nunca lo hubo y que nunca lo habrá. Es bueno saber que soy el único en quien puedo contar. Ya sé eso ahora y es bueno. Es bueno que ya lo sé, así que es bueno que mi madre esté muerta (2018).

Termina el monólogo diciendo: "Bueno, no hay por que patear a un caballo muerto. Beatrice Horseman nació en 1938 y murió en el 2018 y no tengo idea de lo que quería. A menos que quisiera lo que todos queremos... ser vistos" (2018). Bojack camina hacia el ataúd de su madre, lo abre, busca un papel en su saco, logra leerlo y voltea a ver al público confundido. La cámara nos muestra el otro lado de la sala y son lagartijas antropomórficas vestidas de negro y dice: "¿Es esta la sala B?" Es el fin del capítulo.

En conclusión, Bojack Horseman es un personaje con un antecedente muy trágico que ayuda a forjar su personalidad como se nos muestra en el episodio: grotesco, emocional, melancólico. Todas estas carac-

terísticas ayudan a que los pensamientos de Bojack estén en constante flujo y existan varios matices en su discurso, al igual que en sus emociones. Gracias a las referencias de la cultura popular, las analogías constantes, el cambio en su acentuación durante el episodio y la toma de varios discursos que lo han marcado en el transcurso de su vida, se permite el desglosamiento de la Teoría de Bajtín, gracias a que la polifonía está en la naturaleza de Bojack Horseman y su desarrollo es inevitable; aún más en este capítulo, puesto que es su propósito mismo: ser existencialista, emocional y personificar las voces ajenas hasta lograr unificarlas en un mismo discurso, que en este caso es hecho de una manera bastante natural por Bojack Horseman.

La polifonía permite dar carácter a cualquier obra, independientemente de si se desarrolla dentro de un texto u oralmente, como lo es en este caso. "Churro gratis" es una obra con claro uso de la bivocidad y el buen funcionamiento para crear un discurso heterogéneo, inundado de voces ajenas, y lograr la identificación polifónica dentro sí.

Referencias

- Bob-Waksberg, Raphael, and Amy Heller. "Churro Gratis". *BoJack Horseman*, temporada 5, episodio 6, Tornante Company, ShadowMachine, 2018.
 Bajtín, Mijail. *Problemas de la Poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, 1989.

