

Andanza crítica: investigación literaria en temas de actualidad

Marta Piña Zentella
Mehdi Mesmoudi
Editores



Open
Access

Andanza crítica: investigación literaria en temas de actualidad

Marta Piña Zentella
Mehdi Mesmoudi
Editores



Andanza crítica: investigación literaria en temas de actualidad,
Marta Piña Zentella y Mehdi Mesmoudi, editores.
México: Editora Nómada, 1era edición, noviembre de 2025.

D.R. © 2025, Editores y autores
D.R. © 2025, Editora Nómada

ISBN: 978-607-8820-31-3
DOI: <https://doi.org/10.47377/andanza-critica>

*Este libro fue sometido a un proceso de revisión por pares, bajo la modalidad
doble ciego, por lo que el dictamen de aceptación cumple con los criterios
de calidad científica y de evaluación.*

1rt Panteón 24, La Candelaria,
Coyoacán, CDMX, 04380

www.editoranomada.mx
contacto@editoranomada.mx



Índice

Introducción	7
Mujer bajo la lupa. La caracterización femenina en el siglo XIX: literatura y gráfica <i>Claudia Colosio García</i>	19
De la literatura a la historia: los primeros años en la trayectoria intelectual de Edmundo O’Gorman (1930-1940) <i>Bryan Klett García</i>	39
María Zambrano y el exilio: entre el ensayo y lo autobiográfico <i>Mehdi Mesmoudi</i>	61
La excursión de Óscar Liera por la poesía y la narrativa: un acercamiento a través de su correspondencia <i>Javier Velázquez</i>	79
La imagen del autor y el poder de los medios masivos: el caso Leonardo Padura <i>Élodie Angélique Peeters</i>	97
Una visión literaria del activismo estudiantil en Sinaloa en <i>Cuentos para militantes conversos</i> de Élmer Mendoza <i>Erick Zapién</i>	113
El mito del padre en la literatura mexicana contemporánea desde <i>La cabeza de mi padre</i> , de Alma Delia Murillo <i>Cynthia Pech Salvador</i>	125
Harry Potter, un fenómeno editorial de masas <i>Aletse Almada</i>	141
Semblanzas curriculares	167

Introducción

I

Toda literatura que se escribe mide su vigencia también por lo que sus escritores han leído, inscribiéndose a una peculiar tradición literaria ininterrumpida. Entendida esta tradición no como un templo imponente, rígido y dogmático, sino como una extensa familia repleta de vínculos, encuentros, diálogos e intercambios. Ningún escritor aparece ajeno al legado de sus predecesores ni a su complejo patrimonio inmaterial. Una literatura se inclina más por el gesto de la lectura de sus autores que por su escritura. Sin una lectura crítica, no puede existir una literatura plenamente moderna.¹ Razón por la cual los clásicos son todos esos libros imprescindibles que cargan consigo la huella de sus antecesores y configuran una metáfora irresoluta del mundo y del pasado (Calvino, 2015 [1984], pp. 13-20).

Roland Barthes llegó a considerar el placer “un principio crítico” (1993 [1973], p. 84) que contiene consigo “un exceso del texto” (p. 33), atrayendo tras de sí una erótica del lector; ahuyenta, al mismo tiempo, “las instituciones del texto” (p. 94) que configuran y hacen posible los actos políticos de la lectura. Blanchot había admitido que la crítica no esclarece el ser de la literatura (2014 [1949], p. 7), por lo que al interrogarlo se asume el riesgo de que la propia crítica acabe añadiendo “otro texto” (Foucault, 2013 [1964], p. 109), un segundo texto de otra naturaleza y con otro latido íntimo, al texto literario. Literatura y crítica se asumen, de esta manera, como dos discursos paralelos que, en momentos, se entremezclan y se retroalimentan. Leer, por tanto, es incorporar un nuevo marco de referencia, marca una forma que señala un umbral. Con justa razón, el propio Barthes define el texto como un “islote”

¹ Recomiendo la lectura minuciosa del texto de Foucault “Littérature et langage” (1964) donde despliega los elementos constitutivos propiamente modernos de una literatura. Una década después, Octavio Paz inicia una exploración similar en los orígenes de la literatura hispanoamericana. Dicha labor se puede observar en los ensayos “Literatura y fundación” (1961), “Literatura y crítica” (1975) y “Alrededores de la literatura hispanoamericana” (1976-1979), donde explícitamente reflexiona sobre si la literatura hispanoamericana era o no plenamente moderna.

(1993 [1973], p. 63). Ortega y Gasset alude, también, al “marco de un cuadro” considerado “una isla” que distingue el cuadro de la obra (1970, p. 93).

En relación al marco que traza la crítica, Fabio Morábito establece una distinción entre un lector y aquel que subraya un libro que lee. A diferencia de un lector, el que subraya va mucho más allá de las nociones puramente estéticas puesto que aspira a algo más que una simple lectura placentera. El lector que subraya, a juicio de Morábito, se apodera del libro donde a su interior forja otro libro más selecto e íntimo porque “extrae de éste el libro que él hubiera querido escribir, entra en controversia con el libro que lee” (2014, pp. 77-78). La lectura no solo implica una elección ingenua en el mundo de los libros, sino también una minuciosa y “crítica” selección de acuerdo a la visión de Morábito. Leer críticamente nos permite aislarnos de la totalidad de un texto y, desde ese lugar específico que hemos trazado, construimos un marco de referencia que nos sitúa tanto al interior del texto; al mismo tiempo, nos sirve de plataforma intertextual que nos conecta con otros textos. Por ende, la clave de lectura es el camino que aceptamos para dialogar con los textos e interrogarlos desde la instancia de la crítica. Leer es un lugar fronterizo de enunciación que se columpia entre la literatura y la crítica.

Los estudios literarios han experimentado en los últimos años una serie de giros que ha involucrado la literatura con la defensa y la protección del medio ambiente, para erradicar todo tipo de violencia, así como resarcir las terribles brechas de desigualdad; con ello se busca un ideal de justicia social y de lucha ante el cambio climático que azota nuestro planeta. Planteamientos actuales como la ecocrítica, la mitocrítica, la literatura y los Derechos Humanos, la literatura y la medicina, son algunos de los escenarios críticos que plantean una clave de lectura de los textos a través de los cuales abordamos el estado de salud de nuestra realidad, el mundo y la época en que vivimos. Sin embargo, esto no puede ser comprendido si no insertamos estas discusiones en el contexto en que las humanidades, en general, están a su vez experimentando un proceso de transformación, al asumir ciertas preguntas que son imprescindibles: ¿Para qué las humanidades? ¿Hacia dónde se dirigen? ¿Cuáles son los temas a los cuales se deben de dedicar? Responder a estas preguntas revela el sentido de la existencia de lo que se llama “humanidades digitales”, “humanidades para la vida”, “*hydrohumanities*” o “*Environment and humanities*”, “ecohumanidades”.

Es preciso señalar, empero, que estos abordajes recientes, tanto de las humanidades como de los estudios literarios, en primer lugar, no son nuevos si recordamos las apuestas de un Jean Paul Sartre en favor de una literatura comprometida, o retrocedemos un siglo antes con Victor Hugo en su

defensa por los de abajo y criticar ferozmente los demonios que han originado la Revolución Francesa como el absolutismo político, la sed de sangre y venganza de la muchedumbre, y el miedo que produce en las mentes humanas la idea de la pena capital. También podemos incluso regresar un siglo atrás con el *Cándido* de Voltaire al mostrarnos cómo en plena sacudida de la tierra de Lisboa, los curiosos en vez de ir al auxilio de los heridos se interesaban más por los objetos de valor de los muertos. O viajar a aquel siglo fatídico de Miguel de Cervantes cuando intentaba, en compañía de los desvaríos de Alonso Quijano, traer de vuelta a un Don Quijote de la Mancha para ir por el mundo a reparar agravios y socorrer a las viudas, así como a liberar a los presos y los esclavos de la opresión y la servidumbre. Lo que podemos extraer de estos períodos de crisis es el anhelo y nuestra proclividad a la libertad como mayor necesidad que tiene nuestra condición humana y no olvidarse de otras dos virtudes como la fraternidad entre los individuos y la dignidad de la vida.

II

El título de nuestro volumen colectivo recae su mirada en la noción de “temas de actualidad”, aquellos asuntos que son de suma importancia para quienes estamos colaborando a lo largo de estas páginas. Desde la acepción más elemental, un tema se define como “asunto, materia, cosa de la que se trata en una conversación, escrito, conferencia, etc.” (Moliner, 1975, s. v tema). Pero en virtud de la multiplicidad de temas contenidos hipotéticamente en un cuento o una novela, los cuales se concatenan y se interrelacionan por la diversidad de motivos, no resulta fácil determinar el tema de una obra literaria. Este se finca como cimientito no visible para la trama. Una serie de motivos puede constituir un tema. El motivo se desarrolla como tema: “Para Vaselovski, [citado por Propp] el motivo es primario y el tema secundario. El tema es un acto de creación, de conjunción. Por consiguiente, debemos emprender nuestro estudio necesariamente en primer lugar según los motivos, y no según los temas” (Propp, 2009, p. 22).

Propp presenta un modelo de comprensión en el cual el elemento inicial o anterior al tema es el motivo; modelo seguido por Pimentel, entre los estudiosos mexicanos. Según Vaselovski, “el motivo es una unidad indescomponible de la narración. Por motivo, entiendo la unidad más simple de la narración”

(p. 25).² “De manera que a pesar de Vaselovski nos vemos obligados a afirmar que el motivo no es simple y que no es indescomponible. La unidad elemental e indescomponible no es un todo lógico o estético” (p. 26). De acuerdo a Propp, la parte debe ir en la descripción antes del todo y según Vaselovski, el motivo es primario en relación al tema incluso por su origen. Propp lleva a cabo una sistematización de motivos, que se emplean como ejemplos tradicionales, donde se incluyen tanto las cualidades de los héroes (“dos yernos sensatos, el tercero necio”) como su cantidad (“tres hermanos”), los actos de los protagonistas (“última voluntad del padre –que sus hijos monten la guardia en su tumba después de su muerte– respetada sólo por el necio”), los objetos (“la cabaña con patas de gallina”, los talismanes), etc. (p. 27).

Por su parte, Boris Tomachevski plantea la posibilidad de ver en una obra más de un tema o lo que puede manejarse como tema menor o subtema. “El tema (aquello de lo cual se habla) está constituido por la unidad de significados de los diversos elementos de la obra. Puede hablarse del tema de toda la obra, o de temas de las distintas partes” (1982, p. 179). El tema, para el formalista ruso, es una unidad compuesta de pequeños elementos temáticos, dispuestos en una relación determinada. En la disposición de estos elementos temáticos, se observan dos tipos principales: 1) un nexo causal-temporal que liga el material temático; y 2) los hechos son narrados como simultáneos, o en una diversa sucesión de los temas, sin un nexo causal interno (p. 182):

El concepto de tema es un concepto *acumulativo*, que unifica el material verbal de la obra. Puede haber un tema de toda la obra, pero también cada parte de la obra tiene su tema. Esta división de la obra en partes, de modo que cada una tenga una unidad temática en sí misma, se llama descomposición de la obra. (p. 185)

Siguiendo una progresión en la descomposición de la obra en partes temáticas menores, llegamos, por último, a las partes no *descomponibles*, a las divisiones más reducidas. Así, para Tomachevski, la parte no descomponible se llama *motivo* y cada frase puede tener uno: el tema de una parte indivisible de la obra se llama motivo. En resumen, cada frase tiene su motivo (*ítem*). “En el análisis comparativo de los motivos, se define como motivo una unidad temática que se repite en diversas obras [...] Estos motivos pasan enteramente de una estructura narrativa a otra [...] Asomándose entre sí, los motivos forman los nexos temáticos de la obra” (p. 186). Pero estos motivos pasan de manera

² El motivo es señalado por su esquematismo elemental e imaginado; los elementos de mitología y de cuento, de acuerdo con Vaselovski, no pueden descomponerse más.

indivisible o irrompible a través de la historia (pp. 186-188).³ El sistema de los procedimientos destinados a justificar la introducción de motivos, o de conjunto de motivos, se llama *motivación* (p. 195).

En este sentido y en esta línea de presentación, el motivo puede ser: un principio estructural, como la idea dominante de una obra. En una composición literaria, el motivo no se define como la causa o “motor” de una acción; desde la perspectiva de su composición, un motivo constituye, más bien, un incidente, una situación particular, un problema de elección. Asegura Tomachevski que: “lo que los diferencia en un primer momento es que el tema, en tanto que asunto o materia del discurso, *orienta* una posible selección de incidentes o detalles que permite su desarrollo; el motivo en cambio se distingue del tema por ser una *unidad* casi autónoma y por su *recursividad*” (Pimentel, 1993, p. 216). En tematología se llama tema, también, a una historia legada por la tradición literaria, la mitología, la leyenda o el folklore, por ejemplo, el tema de donjuán, de Fausto o de Antígona (p. 217).

Por su parte, la investigadora mexicana Luz Aurora Pimentel señala que, según las definiciones más sencillas de ambos términos, se tiende a relacionar al *tema* con lo abstracto y al *motivo* con lo concreto, lo que ayuda a diferenciarlos. El problema, sin embargo, no se resuelve en una oposición simple entre *abstracto* y *concreto*, ya que –continúa Pimentel– de hecho los temas, aun cuando cubren una amplia gama que va desde la abstracción conceptual hasta la historia legada por la tradición, constituyen, en todo caso, la *materia prima* que ha de ser reelaborada por un autor, y por ende preexisten de manera *abstracta* al texto en cuestión (*ítem*), por lo que existen antes de que el autor elabore el texto.

Pimentel, siguiendo a Greimas, determina entender *valor* como categoría semántica y no como orientación ideológica así se pueden plantear dos nociones afines y complementarias de *tema*: el tema-valor, que constituye la fase más abstracta, y el tema-personaje, que sintetiza un conjunto de temas-valor en el nombre mismo del personaje. “Estos temas-personaje se construyen a

³ Los motivos son heterogéneos, es decir, hay de varios tipos. Los que no se pueden omitir se llaman ligados; los que pueden eliminarse sin perjudicar la integridad de la relación causal-temporal de los hechos se denominan, en cambio, libres. Los motivos libres se introducen con el fin de dar estructura literaria al relato [...] y cada escuela posee un repertorio característico de motivos libres, mientras que los motivos ligados se distinguen [...] por su “vitalidad” [...], se encuentran en idéntica forma en las escuelas más diversas [se mencionan otros tipos de motivos: introductorios -que requieren una integración completa con otros motivos-, estáticos -aquellos que no modifican la situación del relato, como descripciones de la naturaleza, lugares o características de los personajes- y dinámicos -aquellos que modifican la situación del relato, como conductas y acciones del héroe y/o personajes (Tomachevski: 1982, pp. 186-188)].

partir de un texto original, un mito o una leyenda que luego se toman como materia prima para un nuevo texto. Al cristalizarse, la tradición literaria los convierte en una especie de esquemas de orden pre-textual. No obstante, la cristalización de la historia, mito o leyenda no implica necesariamente una significación fija o predeterminada para todas sus realizaciones; por el contrario, el tema –especialmente el tema-personaje– se nos presenta como un esquema ideológicamente vacío susceptible de proyectar los más diversos contenidos (p. 218).

Un último aspecto a considerar con respecto a los temas-personaje –al igual que en los motivos– es su *recursividad*, porque si bien es cierto que hay una clara “asimilación” entre tema y personaje, no se concibe un tema sin estar inscrito en una tradición literaria, es decir, no se concibe un tema si no es por su *recursividad* (p. 219). El tema se asimila en el personaje, sigue explicando Pimentel:

aunque de hecho casi siempre se trata de varios valores o categorías semánticas relacionados entre sí y que entran en conjunción con el sujeto. En esa pluralidad de valores que reside la polivalencia de un tema-personaje: bajo la cobertura de un nombre propio, un tema-personaje es una síntesis de diversos motivos y de temas-valor, ordenados e interrelacionados de tal manera que dibujen un perfil narrativo que le confiera identidad al tema. [...] Ahora bien, si el tema-personaje es una unidad compleja, resultado de una combinatoria, el motivo en cambio se presenta como unidad simple ya sea en forma de microrrelato o de figura. (pp. 221-222)

Pimentel utiliza el concepto de motivo(s) de Greimas (p. 220) clasificado en distintos grados de abstracción: *a*) una idea o concepto abstracto (“la rebelión”); *b*) una situación de base –lo que Levin llamaría “segmento de la trama”– que se presenta como un programa narrativo potencial (“la oposición entre el padre y el hijo”); *c*) espacios u objetos que se presentan como programas descriptivos potenciales (“la casa embrujada”, “el cisne”, “el laberinto”); *d*) imagen recurrente (palabra o frase) que puede incluso convertirse en *leitmotiv*; la imagen por asociación conlleva un concepto (Levin, 1968, p. 139); *e*) topos: cristalización verbal de la idea (*locus amoenus*, “mundo como teatro”, “la vida es sueño”) (Pimentel, 1993, p. 220). La lista puede ser más amplia y, en algunos aspectos técnicos y expositivos, los ejemplos tienen su origen en la presentación de funciones de los personajes desglosados por Vladimir Propp y expuestos aquí.

Por otro lado, tomando una postura proclive a lo habitual o común, Miguel Á. Márquez apunta lo siguiente: “Propongo que reservemos tema como el término menos determinado y lo utilicemos para designar cualquier materia literaria más o menos amplia, y más o menos general (2002, p. 253). De igual modo, Márquez mantiene la idea de simplificar la explicación de los conceptos y presenta la relación entre motivo o motivos y tema como la capacidad de deducir un tema a partir de la frecuencia de los motivos empleados por un autor. “De acuerdo con su etimología, debemos considerar el motivo literario como materia que se repite o está presente en el desarrollo de una obra literaria. A este rasgo cuantitativo podemos añadir otro cualitativo: el motivo sería el tema que, repetido a lo largo de un corpus literario, resulta decisivo para su comprensión” (p. 255).

Si bien hay una tendencia hacia la semejanza dentro de las propuestas teóricas de diversos autores, hay variantes internas en sus postulados conceptuales que no coinciden en su totalidad o bien que se adaptan a diversos niveles interpretativos o exigencias de interpretación de cada estudioso. Lo expuesto aquí muestra que nuestro volumen colectivo *Andanza crítica: investigación literaria en temas de actualidad* es un reflejo de hasta qué punto los temas expuestos en los diferentes textos están guiados por diversas motivaciones académicas, algunas involucran el estado de salud y de ánimo de nuestro planeta tierra y sus múltiples organizaciones humanas, otras están ancladas en la tradición misma tanto de la literatura como de las humanidades desde sus orígenes.

III

Siguiendo con el argumento del apartado anterior, toda literatura indudablemente es reflejo de su tiempo, es testimonio del momento de crisis en que vivimos. Estos planteamientos críticos de la literatura en ningún momento pretenden totalizar el fenómeno de la recepción, o sugerir una lectura utilitarista como plantea Martha Nussbaum en relación al concepto de “justicia poética” (1997 [1995]) en el ámbito de la literatura y el derecho, sino establecer un amplio marco de relecturas posibles que problematicen las obras consagradas en el canon literario, así como la aparición de otros textos de reciente época que enfrentan los desafíos de nuestro tiempo. Más allá de la necesidad de defender el medio ambiente y subsanar las monstruosas desigualdades, así como erradicar las injusticias que se viven por todos lados, la literatura hoy en

día nos insta a un acto de relectura, que amplíe los márgenes de la recepción, escudriñando los matices que anteriormente estaban desapercibidos. Por ende, dichos planteamientos son nuevos marcos de observación que nos permiten, al mismo tiempo, deconstruir antiguas lecturas consagradas históricamente, reflexionando sobre la literatura a la luz de nuestros tiempos presentes.

Nuestro volumen colectivo titulado *Andanza crítica: Investigación literaria en temas de actualidad* se inscribe en esta voluntad de relectura del canon literario y las diferentes tradiciones culturales, estableciendo un itinerario contemporáneo de orden crítico sobre diversos fenómenos que tienen lugar en la literatura, y cómo pueden converger en una cartografía temática, ofreciéndonos una radiografía de las necesidades actuales y de las crisis que azotan nuestras sociedades. En este libro, que ha sido fruto de dos años del Seminario Permanente de Investigación Literaria: Temas de actualidad coordinado por el Cuerpo Académico en Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Baja California Sur, se reúnen ocho artículos de distinta índole, y abarcando períodos histórico-literarios diferentes, aunque con un solo objetivo común: cómo la literatura es una estrategia pertinente para tomarle el pulso a nuestra sociedad, percibir su estado de ánimo, así como extraer un diagnóstico de orden espiritual, cultural y político. En otras palabras, la literatura en ningún momento es asumida como cura o un tratamiento de diferentes dolencias sociales y culturales, sino que, más bien, nos interpela holísticamente en un esfuerzo de introspección sobre dichos malestares, y cómo podemos enfrentarlos individual, colectiva y socialmente, desde nuestras trincheras discursivas.

El primer texto “Mujer bajo la lupa: la caracterización femenina en el siglo XIX: literatura y gráfica” de Claudia Colosio García de El Colegio de México explora el proceso de construcción discursiva de la mujer mexicana a partir de las publicaciones literarias, acompañadas de las ilustraciones, estableciendo así parámetros de imaginación producto de la obra literaria y apoyada de las imágenes. La autora parte del presupuesto de que la escritura literaria decimonónica no podía ser posible sin la contraparte ilustrativa, introduciéndonos en el oficio del escritor de su momento, así como las nuevas profesiones que entran en juego en el mundo impreso y de las editoriales finiseculares.

El segundo texto “De la literatura a la historia: los primeros años en la trayectoria intelectual de Edmundo O’Gorman (1930-1940)” de Bryan Klett García de la Universidad Veracruzana nos guía por la etapa de formación inicial del historiador mexicano, y cómo ha sido su transición del ámbito literario al campo de la historiografía de México, específicamente el período del

Descubrimiento y la conquista de América, y cómo dicho acontecimiento que marca la época moderna ha sido leído e interpretado en la tradición de nuestra lengua española.

El tercer texto “María Zambrano y el exilio: entre el ensayo y lo autobiográfico” de Mehdi Mesmoudi de la Universidad Autónoma de Baja California Sur realiza un breve itinerario de la filósofa e intelectual española, discípula de José Ortega y Gasset, contemporánea de los autores de la Generación del 27 como Rafael Alberti y Federico García Lorca. Lo que se explora en este trabajo es de qué manera la condición de exiliada de Zambrano, ligada al concepto del “transtierro” acuñado por José Gaos, termina marcando, al mismo tiempo, la naturaleza genérica de su escritura; es decir, un tipo de texto que fluctúa entre el ensayo y la autobiografía.

El cuarto texto “La excursión de Óscar Liera por la poesía y la narrativa: un acercamiento a su correspondencia” de Javier Velázquez de la Universidad Autónoma de Sinaloa explora una faceta todavía no estudiada del dramaturgo sinaloense: sus cartas, lo que refleja por décadas la cara oculta de la literatura, y de qué manera el ámbito íntimo del autor puede, al mismo tiempo, trazar un universo de significados y constituir una región de referencias más allá de la obra consagrada por la crítica literaria. Vida y obra se vuelven, de esta manera, un binomio irreductible para comprender el mundo del autor Óscar Liera.

El quinto texto, “La importancia de la imagen del autor y el poder de los medios masivos: el caso Leonardo Padura” de Élodie Angélique Peeters de la Universidad Autónoma de Baja California Sur, aborda las nuevas formas de leer a un autor en el contexto de la transformación digital. Lo interesante de este texto es que muestra que la literatura tampoco ha estado ajena a dicho proceso informacional, sino que ha sido parte de estos importantes cambios que hacen posible, al mismo tiempo, una alfabetización masiva que no conoce de límites ni de orígenes socioeconómicos ni geográficos.

El sexto texto “Una visión literaria del activismo estudiantil en Sinaloa en *Cuentos para militantes* de Élmer Mendoza”, de Erick Zapién de El Colegio de San Luis, aborda la cuentística del escritor sinaloense sobre el movimiento estudiantil en Sinaloa durante la década de 1970 y cómo impactó en el microcosmos juvenil de Sinaloa. Se trata del primer ejercicio literario de Mendoza antes de emprender su trayectoria literaria como novelista, específicamente en lo relacionado a la narcoliteratura y la novela policiaca y negra.

En el séptimo texto “El mito del padre en la literatura mexicana contemporánea: un acercamiento desde *La cabeza de mi padre*, de Alma Delia Murillo”, de Cynthia Pech Salvador de la Universidad Autónoma de la Ciudad de

México, se realiza una indagación en el origen mítico-histórico de la figura del patriarca en las civilizaciones judeocristiana y cómo ha ido evolucionando a través del tiempo. La autora del texto explora de qué manera dicha figura bíblica ha sido resignificada histórica, social y culturalmente, específicamente en el discurso literario del México moderno y contemporáneo. Para ello, acude a la obra de Alma Delia Murillo para analizar la apuesta literaria en relación a las representaciones de la figura paterna en *La cabeza de mi padre*.

El octavo y último texto “Harry Potter, un fenómeno editorial de masas”, de Aletse Almada de la Universidad Autónoma de Baja California Sur, indaga en todos aquellos elementos y rasgos de la obra de Harry Potter que lo convirtieron en un *best-seller*, influyendo en una amplísima comunidad de lectores en diversas latitudes del mundo contemporáneo. Ello supuso, al mismo tiempo, la incidencia literaria en el universo cinematográfico, proyectando todavía más una saga literaria a un público de otras características, o estableciendo un diálogo transmedial entre la literatura y el cine.

Ciudad Universitaria, 14 de julio de 2025

Marta Piña Zentella
Mehdi Mesmoudi

Referencias

- Barthes, R. (1993) (1973) y (1978). *El placer del texto y Lección inaugural* (trads. Nicolás Rosa y Oscar Terán, 10ª. ed.). México: Siglo XXI.
- Blanchot, M. (2014). *Lautréamont y Sade*, trad. Enrique Lombera Pallares, 1ª. reimp., México: FCE (Breviarios).
- Calvino, I. (2015) (2002). *Por qué leer a los clásicos* (trad. Aurora Bernárdez, nota preliminar de Esther Calvino). Madrid: Siruela.
- Foucault, M. (2013) (1964-1970). *La grande étrangère. À propos de la littérature*, Paris: École des hautes études en sciences sociales.
- Levin, H. (1968). “Thematics and criticism”, en P. Demetz *et al.* (eds.), *The disciplines of criticism*. New Haven-London: Yale University Press.
- Márquez, M. Á. (2002). “Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica”, *Exemplaria*, núm. 6, pp251-256. https://www.academia.edu/102283590/Tema_motivo_y_t%C3%B3pico_una_propuesta_terminol%C3%B3gica

- Moliner, M. (1975). *Diccionario de uso del español*, s.v. tema. Madrid: Gredos.
- Morábito, F. (2014). *El idioma materno*. México: Sexto Piso.
- Nussbaum, M. C. (1997) [1995]. *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública* (trad. Carlos Gardini). Barcelona: Andrés Bello.
- Ortega y Gasset, J. (1970). *El espectador* (selección y prólogo de Gaspar Gómez de la Serna). Pamplona: Salvat.
- Paz, O. (2014) (1994) *Obras Completas. Vol. II. Excursiones e incursiones. Dominio extranjero. Fundación y disidencia. Dominio Hispánico*, (2ª. ed.). México: FCE.
- Pimentel, L. A. (1993) “Tematología y transtextualidad”, *NRFH*, *XLI*, no. 1, pp. 215-229. <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/931/931>
- Propp, V. (2009) *Morfología del cuento*. (Trad. de F. Díez del Corral). Madrid: Akal.
- Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. (Pról. de Fernando Lázaro Carreter). Madrid: Akal.

Mujer bajo la lupa. La caracterización femenina en el siglo XIX: literatura y gráfica¹

Woman under the microscope. Female Representation in the 19th century: literature and graphics

Claudia Colosio García
Posdoctorante de El Colegio de México

Resumen

El presente artículo tiene la finalidad de aportar una revisión panorámica de los discursos que han articulado la representación física y de comportamiento de la mujer en la literatura en México. Se emplearán producciones de corte literario del siglo XIX de distintos géneros, como el artículo de costumbres, la novela corta y la de largo aliento. Asimismo, será tomada en cuenta la materialidad de los textos de modo que la dimensión iconográfica presente en muchos de ellos también sea objeto de análisis.

El corpus corresponde a los años posteriores a la Independencia hasta los albores del siglo XX con el objetivo de propiciar una reflexión sobre los instrumentos de representación con los que se definió la imagen de la mujer. Estos modelos han sido la base e influencia para los discursos sobre ella en los años sucesivos y que hoy en día permean como punto de partida en los debates entre el ser y deber ser femenino.

¹ Las siguientes reflexiones se derivan de la investigación que dio forma a la tesis “Heroínas, víctimas y villanas, la configuración de los personajes femeninos en *Ironías de la vida: novela de costumbres nacionales* de Pantaleón Tovar (1851) desde la relación texto-imagen” presentada en 2023 para obtener el grado de Doctora en Literatura Hispánica en El Colegio de San Luis y del subsecuente curso “Mujer bajo la lupa: cuerpo y comportamiento de la mujer en la literatura y las artes visuales (s. XIX-XXI)”, taller impartido para el Museo de Arte de Sonora de marzo a abril de 2024.

Palabras clave: Mujer siglo XIX, imagen de la mujer en México, literatura mexicana del siglo XIX, Artes gráficas del siglo XIX, Literatura e imagen.

Abstract

The purpose of this article is to provide a panoramic review of the discourses that have articulated the physical and behavioral representation of women in Mexican literature, based on 19th century literary productions of different genres such as the article of manners, the short novel and the full-length novel. Likewise, the materiality of the texts will be taken into account so that the iconographic dimension present in many of them will also be the object of analysis.

The corpus corresponds to the years after Independence until the dawn of the twentieth century with the aim of promoting a reflection on the instruments of representation with which the image of women was defined, whose models have been the basis and influence for the discourses on women in the following years and that today permeate as a starting point in the debates between being and should be feminine.

Keywords: 19th century women, image of women in Mexico, 19th century Mexican literature, 19th century graphic arts, Literature and image, Literature and image.

Introducción

Las manifestaciones literarias del siglo diecinueve hispánico evidenciaron las condiciones sociales y estéticas de su época. Las posturas de sus autores, influidas por sus redes intelectuales, respondieron por escrito a las diferentes lecturas del devenir político de las regiones sin apartarse de su finalidad comercial y de medio de expresión artística. Si bien, la cultura letrada se plantea así misma como un reflejo del estado de las costumbres en cuanto a usos, vicios y virtudes, las obras reflejan un marcado carácter formativo y ejemplarizante. Podría decirse que en el contexto mexicano, en aras de contribuir culturalmente con uno y otro proyecto de formulación del Estado-Nación de sus involucrados, la literatura intenta volcarse en tramas y personajes los valores que considera aptos para conseguirlo, dejando tras de sí una serie de estampas del tiempo según los vieron sus autores en el escenario del crecimiento social y cultural nacional.

En el marco del tratamiento que la literatura hace de los temas y problemáticas de la actualidad, el presente estudio se justifica en su inmersión en un momento histórico crucial de la literatura mexicana por su perenne intención de construirse y formular un concepto de tradición literaria basada en la premisa de educar a sus incipientes lectores. Las manifestaciones decimonónicas en el país, con énfasis en los sesenta años posteriores al término de la Independencia, plantearon el objetivo de formar (o hacer el intento) una conciencia cívica en los ciudadanos. Si bien, durante estos años se reconocen las grandes pugnas entre bandos políticos, la literatura se consideró por unos y otros epítome de la civilización. La reflexión de Luis de la Rosa en el discurso “Utilidad de la literatura en México” (1844) refleja la idea generalizada de que la escritura literaria es un instrumento que emplea el placer lector para construir y promulgar el deseo de instrucción, la inclinación al estudio de las ciencias y propagar la moralidad (1996, pp. 88-89).

De este modo, este estudio intenta aportar a la revisión del siglo XIX, generalmente valorada por su rescate histórico del ejercicio literario, la consideración de que sus discusiones son pertinentes en los tiempos que corren como parte esencial por conocer (y releer) del itinerario de la visibilidad de problemáticas humanas.

El presente ejercicio crítico propone que las literaturas decimonónicas proveen, de la mano de otras expresiones artísticas del momento como las artes gráficas, el listado de los elementos físicos y emocionales que perfilaron la imagen de sus actores sociales, hombres y mujeres. Como se verá a continuación, se priorizará la representación en el arte de ésta última y, a modo de cartografía cultural, a través de los discursos de la época que expresaron (desde una mirada predominantemente masculina) muchos de los patrones de conducta que se discuten actualmente por los movimientos sociales contemporáneos, como las actuales olas del feminismo.

Bases conceptuales y teóricas de la literatura ilustrada en México

La literatura ilustrada, considerando como tal aquella acompañada de imágenes u otros complementos visuales, evidencia la postura de grupo de quienes en una época determinada exploraron las condiciones de su entorno. En el caso de la literatura decimonónica mexicana, a través de los años sucesivos a la Independencia, se refuerzan los patrones relacionados con la apariencia y el comportamiento de las mujeres cuya emulación se considera apropiada. Las representaciones culturales de la mujer idónea para el Estado-Nación en

ciernes mantienen correspondencias con los modelos que expresan las artes plásticas, gráficas y literarias del deber ser.

En las siguientes páginas se comentarán las formas de caracterización de la mujer en la literatura y el arte decimonónicos mexicanos. En una visión panorámica de un punto al otro del siglo puede considerarse que esta se articula a partir del formato de los tipos populares, los cuales consistieron en una vía de creación de tipologías que pretendían organizar la realidad (Torre Vall) a través de mostrar en obras costumbristas (principalmente pintura e ilustraciones, literatura y escultura) representaciones de hombres y mujeres ataviados con trajes “típicos” de las regiones o los aditamentos de la ejecución de oficios, de la manera que ocurre en las colecciones de tipos en Europa e Hispanoamérica. Si bien, la definición femenina no se manifiesta de este modo en las publicaciones en cuanto a que se ofrezca abiertamente una relación de “tipos de mujer” –salvo en las colecciones de tipos–, el delineado textual de las características de la mujer se manifiesta en artículos y obras de manera programática. Amores y Dorca han asociado este planteamiento a los textos costumbristas, cuya función define este tipo de literatura como herramienta para vertebrar la sociedad, siempre y cuando sea capaz de consolidar modelos de progreso y moderación desde dentro (2022, p. 160). La caracterización femenina se presenta en los textos en forma de comentarios sobre una y otra conducta destacable por su beneficio o prejuicio social.

Con base en los estudios de Montero Sánchez, puede afirmarse que, en general a lo largo de la centuria, la mujer es vista como un sujeto netamente doméstico cuyas facultades y roles productivos de orden biológico o social se ponen al servicio del buen desarrollo de la familia y, con ello, de la nación (2002, p. 104). A partir de lo anterior, este trabajo tiene el objetivo general de presentar cómo el tratamiento categorizante de la mujer responde a su relación con el entorno, la familia y el hombre, no sobre cómo se autoconcibe –la mayor parte de los materiales textuales fueron elaborados por hombres–, sino cómo se desenvuelve y la consideran los demás. Las manifestaciones literarias permiten dilucidar que para determinadas actitudes femeninas se puede hablar de una clasificación implícita de los tipos populares de mujer semejantes al proceso de distinción por usos y oficios de las tipologías populares que abundan en la prensa en la segunda mitad del siglo XIX.

En función de un corpus² compuesto por representaciones de mujeres de una selección de prosa y gráfica de la prensa y libros, se analizarán fragmentos

² Para mayor claridad en la exposición, los fragmentos de texto se presentarán con la ortografía actualizada.

de las obras literarias acompañados de sus respectivas ilustraciones. En ellos, las narraciones arrojan descripciones examinadoras del comportamiento o la fisonomía de la mujer. Si bien, una propuesta completa de las tipologías femeninas se ordenaría respecto a la posición de mayor honorabilidad alcanzable, como la mujer hogareña y pura, por delimitación del análisis, la revisión y recuento bibliográfico se concentrará en el tipo de la coqueta. La elección se basa en que su figura corresponde a un eje central del que parten los vicios y otros problemas morales una vez que dicha “característica” irrumpe en la vida de una mujer afiliada a las normas de su tiempo.

En obras como los *Mexicanos pintados por sí mismos* (1854-1855), publicación colectiva de la imprenta de Manuel Murguía, la coquetería se percibe como el distintivo de un tipo nacional femenino. Otras mujeres presentes en la misma obra son la costurera, la china, la recamarera, la estanquillera, la casera y la partera. El papel social de las mujeres de esta nómina demuestra que sólo ella y la china distan de ejercer algún trabajo. Mientras que la presencia de la última se menciona porque la exuberancia de sus rasgos la posicionan como símbolo de belleza nacional, la coqueta se nombra tipo popular porque es un ser cuyas costumbres equivalen a aquello necesitado de reflexión en la espera de ser corregido. Lo anterior se basa en las propias pautas del género de la escritura costumbrista que apuntó Guillermo Prieto en “Literatura nacional. Cuadros de costumbres”, artículo de 1845 para la *Revista Científica y Literaria*:

Si la primera de nuestras necesidades, como yo creo, es la de la morigeración social, si el verdadero espíritu de una revolución verdaderamente regeneradora ha de ser moral, los cuadros de costumbres adquieren suma importancia, aunque no sea más que poniendo a los ojos del vulgo, bajo el velo risueño de la alegoría y entre las flores de una crítica sagaz, este cuadro espantoso de confusión y desconcierto que hoy presentamos.

Entonces el escritor de costumbres, auxiliar eficaz de la historia, guardará el retrato del avaro que se enriqueció con las lágrimas del huérfano; entonces la caricatura del rastro aspirante será una lección segurísima; y el chiste cómico derramado en la pintura de esos enlaces mercantiles y disímbolos influirá en la ventura doméstica. (p. 28)

Prieto destaca la visión generalizada por los intelectuales del momento de promover pautas de una buena educación ciudadana que, además, permitiera dar cuenta de los elementos pintorescos del territorio mexicano, considerados parte de los aspectos definitorios de un carácter nacional. Amores y Dorca concluyeron al respecto que “De la mirada distanciada desde la otredad,

característica de estos artículos sobre los mexicanos, pasamos a la mirada crítica y reformista de dos escritores de costumbres que describen con espíritu manifiestamente regenerador, revistas también de su país, ciertos hábitos de la burguesía mexicana de la que forman parte” (2022, p. 161). Lo que, llevado al campo de la delimitación de las acciones permitidas a los actores sociales, se deriva en un discurso principalmente admonitorio a través del ejemplo, pero desde la cual la pluma de los escritores ocupa una posición que aparenta la superioridad de un guía o preceptor. Angélica Velázquez Guadarrama ha entendido esta visión, desde la revisión a la pintura de Agustín Arrieta, como parte de la representación de grupos sociales definidos desde los parámetros de la moral burguesa, los cuales también incluyeron a la clase trabajadora en escenas domésticas de apariencia pintoresca (2013, p. 2); así, dicha postura ética del trabajo artístico puede considerarse un rastro extendido y compartido a través de las artes y, con ello, de la cultura.

Textos e imágenes confluyeron en exhibir los mismos atributos considerados deseables. Debido a que a partir de la década de 1840 se contó en México con la infraestructura para realizar labores de ilustración de manera sistemática (Pérez Salas, 2005, p. 90), las imágenes pudieron hacerse conforme a las necesidades comerciales e ideológicas de los editores. Si bien, las estampas, generalmente en grabado o litografía, apelan a la visualidad para expresarse, aquellas que se produjeron para integrarse a la literatura se distinguen en cuanto a que requieren del texto escrito. A diferencia de estos que pueden entenderse individualmente por los aditamentos del vestuario, la tipificación femenina necesita forzosamente de la descripción para entenderse por completo. La condición verbal manifiesta con profundidad los pensamientos y motivaciones para complementar el significado común.

Los estudios literarios de la tradición hispánica han dedicado cada vez más atención a este fenómeno de comunicación entre lenguajes artísticos, como lo evidencian los estudios para el contexto español de Valeriano Bozal y Jean François Botrel, así como el grupo que dio forma al volumen *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX* (2019), editado por Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez y José María Ferri Coll. En los estudios hispano-americanos del tema, destaco los trabajos de Hernán Pas y Sandra Szir para Argentina y, en México, los de María Esther Pérez Salas, Gerardo Bobadilla, Laura Suárez de la Fuente y Ana Laura Zavala. Asimismo, sobre este último país, las publicaciones *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México* (2002) de Montserrat Galí Boadella y *Ángeles del hogar y musas callejeras. Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*

(2018) de Angélica Velázquez Guadarrama han sido un parteaguas en los acercamientos a la recuperación y análisis de la iconografía y presencia sobre la mujer en la cultura decimonónica.

Los estudios intermediales proveen una perspectiva de análisis mediante la cual se toma en cuenta integralmente los elementos textuales y materiales conformadores de la obra literaria. Se utiliza esta perspectiva a partir de lo expresado sobre el tema por Susana González Aktories, Roberto Cruz Arbazal y Marisol García Walls. Los autores definen la relevancia de la intermedialidad en cuanto abre el interés en aquello que supera lo estrictamente literario en atención a los fenómenos donde la literatura se conecta con otras expresiones y discursos artísticos (2021, p. 7). De esta forma, el estudio conjunto propuesto contribuiría a explicar el desarrollo histórico y cultural de problemas sociales como la violencia, los estragos de la guerra, las desavenencias políticas y las percepciones con las que la sociedad se mira a sí misma. Así, la perspectiva interdisciplinaria aporta otra manera de explicar el comportamiento de la literatura frente a problemas sociales.

Las expresiones textuales e iconográficas de la representación femenina ofrecen el testimonio de una época. Así, la presente revisión panorámica se justifica en la pertinencia de establecer puentes entre disciplinas artísticas como la literatura y las artes gráficas para posicionar como problemática de actualidad la recuperación de los modelos de comportamiento provenientes del siglo XIX, lo que propicie una posible lectura comparada con los tiempos venideros.

La coqueta o los riesgos del encanto femenino

La construcción simbólica femenina con la mayor incidencia en la literatura decimonónica es el ángel del hogar. El término sirvió a lo largo del siglo XIX con la acepción que se le atribuye todavía; se emplea para englobar el modelo de feminidad basado en la entrega familiar y doméstica. Conforman el epítome de las virtudes deseadas en la esposa y la madre. Destacan como sus atributos la pureza, la prudencia, el pudor, la modestia, el recato, la compostura y la obediencia. Este carácter también se aplica a la configuración de los tipos populares femeninos como la vendedora de aguas de chía, de flores, la tortillera, la china y la jarocho, entre otras. En concordancia con lo afirmado por Amores, estos tipos femeninos se configuran como mujeres transmisoras de tradiciones y costumbres, convertida en mujer/nación, identificada con la tierra (2021, p. 13). Su representación en las manifestaciones artísticas del periodo incluye la literatura, la pintura y el grabado, figuras de cera y posteriormente

la fotografía, e incluso dibujadas en cerámica y concha, como las que forman parte de la colección del Museo de Historia Mexicana de Monterrey.

Asimismo, la presencia de estas tipologías sociales tuvo una fuerte presencia en la prensa decimonónica. A lo largo del siglo se desarrolla en México el género de la prensa periódica para señoritas –algunos de sus exponentes principales fueron *El Semanario de las Señoritas Mexicanas* (1840-1842), *La Semana de las Señoritas Mexicanas* (1850-1851) y *La Camelia* (1840-1853)–, con publicaciones que contenían literatura, economía doméstica, geografía, costura, cocina y demás saberes en lecturas especializadas para instruir a las lectoras. Si bien, hacia finales del siglo hubo propuestas editoriales comandadas por escritoras, como *Las Violetas del Anáhuac* (1873) y *El Álbum de la Mujer* (1883-1890), los proyectos fueron pensados y dirigidos por varones.

La prensa literaria decimonónica en general se volcó en la descripción de las características de la mujer ideal a través de artículos, poemas y otras narraciones. Por citar algunos casos, en “La sonrisa del dolor” (1838), artículo para *El Recreo de las Familias*, Guillermo Prieto alude a la timidez como valor esencial; “Consejos morales” (1852), artículo sin firmar en *La semana de las señoritas mexicanas*, aconseja sobre los beneficios de la belleza, el arreglo y la lectura, “Educación maternal” de Manuel Payno para la *Revista Científica y Literaria de Méjico* (1845)³ y “Amor conyugal” (1842) texto sin autor en *Panorama de las Señoritas Mexicanas*, con reflexiones y advertencias que hablan sobre la fidelidad y compañerismo. Igualmente, estos medios incluían apropiaciones y traducciones de la prensa extranjera. Se retoman, por ejemplo, artículos de las revistas españolas *Semanario Pintoresco Español*, *El español de Madrid* y *El Museo de las Familias*, y escritos de autoras Madama Josefina Bachellery y Madama Necker, que enlistan consejos para promulgar el decoro de la señorita en vísperas de convertirse en esposa.

El modelo propuesto en todos estos medios se vuelve la pauta a seguir de las protagonistas literarias. Pantaleón Tovar sintetiza las cualidades virtuosas de la señorita en María, personaje de la novela *Ironías de la vida* (1851) (Figura 1). Se le describe como una mujer entregada al cuidado del hogar y de la madre, pero que también es frágil y susceptible al amor. María luego se

³ Los estudios de Payno sobre el tema dispersos en la prensa han sido recuperados y reunidos bajo el título *Memorias sobre el matrimonio*, edición de 2002 de CONACULTA y Planeta.

muestra como un joven cuya bondad y belleza la exponen a la maldad por medio de las acciones de los villanos.

Sus cualidades físicas estaban en armonía con sus virtudes. [...] Dotada de una naturaleza exuberante, había sentido las necesidades de la vida; pero con el tacto fino y delicado que tienen las personas de talento, conoció y despreció las insinuaciones de muchos hombres, que en los bailes y en los paseos, a dónde de cuando concurría, habían intentado seducirla. Buena, honrada, vírgen de corazón y de inteligencia, no esperaba otra felicidad posible para el mundo, más que la que gozaba al lado de su tierna madre y la que podía gozar casada con el hombre de su elección. Sentía su alma henchida de un amor que sin ser el que profesaba a la que la dio el ser, era tan tierno, tan santo como aquel. (1851, p.48)

Figura 1. María.



Fuente: Adaptado de *Ironías de la vida. Novela de costumbres nacionales* (p.46), por Imprenta de Murguía, 1851, Imprenta de José Mariano Fernández de Lara.

De acuerdo con la novela, la fragilidad natural de María se superpone a su fuerza. De este modo, cuando se vio amenazada por el secuestro e intento de violación del villano, se salvó gracias al apoyo de Hipólito, el joven héroe de la narración. Así se evidencia que las advertencias no eran sólo para el deleite y enseñanza de las mujeres; el hombre también debía reafirmar la asunción de su rol activo y protector.

La ilustración litográfica del fragmento literario engloba las cualidades físicas de la narración. La belleza de su porte se expresa visualmente en el peinado recogido, las dimensiones armoniosas del rostro, el talle delgado y una indumentaria que la cubre por completo. Asimismo, se amolda a los lineamientos que se reforzaron por escrito e iconográficamente en textos de corto y largo aliento, como el artículo “Fisonomía” (1841) o “La mujer considerada en su estado físico y moral”, ambos de Isidro Gondra para el *Semanario de las señoritas mexicanas*. Estos y otros textos semejantes forman parte de una tradición que, a su vez, fue regida por los principios de la frenología, discurso del siglo XVIII influido por Johann Casper Lavater y considerado en la época como basado en la ciencia. Sus métodos pretendían medir la inteligencia, bondad y maldad de hombres y mujeres a partir de la forma del cráneo de características faciales.

En este contexto, la coquetería se trata por escrito como una característica antagonica de la naturaleza femenina y un problema de carácter latente en la juventud que, al desarrollarse, se podía manifestar hasta la vejez. Se considera una plataforma negativa de comportamiento de la que surgen otros males ya que promueve la extroversión, contraria al pudor, el recato y la modestia, y que pone en riesgo la buena reputación. “Coquetería”, artículo traducido por J.A. para *El recreo de las familias* (1838) explora los peligros de la mujer coqueta. Se asocia esta condición con una forma de maldad.

La coquetería no sabría crear este sentimiento [agradar], pues que ella no corrige ni perfecciona el carácter; es únicamente el deseo de inspirar amor sin sentirlo [...] Una mujer comienza por desear parecer hermosa; bien pronto quiere que se lo digan; poco después aspira a una preferencia exclusiva; en seguida le son insuficientes los rendimientos y es necesario halagarle estas pasiones: ninguna pena le causa el porvenir; los celos y el odio a las personas de su sexo la entregan en poder de su amante [...] Es necesario que su conducta sea inquieta, chismosa, engañadora, pérfida, insaciable, simulada, llorando lo pasado, descontenta de lo presente, temiendo el porvenir; porque ella ha turbado la inocencia de los juegos de la juventud, robado a la edad madura la satisfacción que experimenta cuando cumple con sus deberes y privado a veces del respecto que endulza los males de sus últimos

días. Una mujer modesta, sincera, sensible y laboriosa, no será jamás *coqueta*. La *coquetería* es incompatible con la virtud. (pp. 211, 213)

En contradicción con la mujer devota del hogar y la familia, los defectos enunciados ubican a la coqueta en los parámetros de un mal social. La coquetería no se define como tal pero se vincula con el disfrute de la atención masculina y la expresión extrovertida de la belleza. Asimismo, se advierte a las jóvenes del perjuicio moral derivado de jugar con los sentimientos masculinos y del proceso de envejecimiento que le sigue. El texto insiste en que la mujer modesta y laboriosa nunca lo será y sugiere que la coquetería automáticamente opacaría otras cualidades. En la literatura, la contraposición de comportamientos se ejemplifica en cuentos como “Las dos hermanas ó el decoro y el pudor” (1840) publicado sin firma en el *Semanario de las señoritas mexicanas*, impreso por Vicente García Torres. En él, la hermana extrovertida es rechazada por su entorno social porque se le adjudican los defectos.

En “La coqueta”, el artículo de costumbres de Ignacio Ramírez en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, la definición sigue la misma línea ética: “La coqueta es una mujer que se encapricha en conquistarse adoradores con las armas de un atractivo que le ha negado el cielo, pero que su vanidad y su malicia saben aparentarlo con numerosos y admirables artificios” (p. 137). Ramírez añade que este personaje requiere de afeites porque carece de belleza natural. Sin embargo, iconográficamente, la coqueta se presenta como una mujer hermosa.

La litografía de Hesiquio Iriarte (Figura 2) muestra una mujer ataviada con traje de salón y joyas. Físicamente su descripción visual corresponde a los rasgos de mujer hermosa, mas, su postura y escenario revelan la interacción entre la imagen y el texto. La mujer se regodea de su apariencia, lo que demuestra su gesto de agrado ante el espejo mientras que al mismo tiempo descubre su pequeñísimo pie, luciéndolo como parte de su ajuar. En comparación, la pasividad que refleja la imagen de María se contrapone con la soberbia de la postura de la Coqueta.

Como ya se dijo, otro de los riesgos importantes ante la coquetería, es poner en riesgo la buena reputación. La mujer coqueta se describe como aquella que acepta una controversial cercanía de los hombres y disfruta de saberse objeto de deseo. De este modo, la principal crítica social recae en que para la mujer está vetada la posibilidad de ejercer un rol activo e independiente en la vida social. Como lo ha identificado Galicia, dentro de la colección de tipos, la coqueta es una más de las tipologías femeninas, las cuales “muestran vivacidad, ya que casi todas ellas son mujeres activas, dinámicas en su hablar

Figura 2. La Coqueta



Fuente: Adaptado de *Los mexicanos pintados por sí mismos* (p. 137), por Hesiquio Iriarte, 1854-1855, Imprenta de Murguía.

y actuar” (2023, p. 67). En consecuencia, la coquetería es la diatriba a la conciencia y expresión pública de la belleza y al “engaño” por el esmero en el cuidado de la apariencia.

Francisco Zarco, bajo el sobrenombre de Fortún, incide en transmitir la diatriba a la formación social femenina. Su propuesta para señalar la necesidad de reforma del comportamiento utiliza el humor y la burla. En sus textos, en especial los artículos costumbristas, se relatan situaciones de la vida cotidiana donde hombres y mujeres sucumben a la ambición, la hipocresía, la falsa seducción, la codicia y el desengaño. En “Modas. El hábito no hace al monge. Mentira como otras tantas” en *La Ilustración Mexicana* (1851), comenta lo siguiente:

Estudiad, pues, el figurín de *La Ilustración*, y no creáis que es también de moda el aire que la señora de la estampa se observa para con el caballero. No, ese desdén sólo se usa con galanes pobres y con elegantes tontos; con los demás, la mora que no admite variación es la verdadera amabilidad.

El orgullo, la vanidad y la coquetería, siguen siendo de moda, lo mismo que siempre. La instrucción es una verdadera rareza, y en el mundo elegante sólo puede saber la mujer, cuando más, un poquito de música. (Zarco, 1851, p. 17)

La imagen que le sigue se titula “Últimas modas de París” (Figura 3), en la que aparecen un hombre y una mujer en trajes de baile muy cercanos uno del otro. Mientras él se dirige a la dama, esta, sonrosada por el ilustrador, le voltea la cara y le da la espalda. La mano en la barbilla de la mujer sugiere que la dama medita lo que escucha. Se vincula al texto escrito en cuanto que la escena iconográfica inspira los comentarios de Zarco para quien, la belleza femenina y la conformación de la escena dan pie para comentar sobre el desdén, el orgullo y la coquetería que manejan las jóvenes del entorno que muestra la estampa.

Figura 3. Modas de París



Fuente: Apartado de “Modas. El hábito no hace al monge. Mentira como otras tantas” (p.115), por Decaen, 1851, *La Ilustración Mexicana*, tomo 1.

La litografía ejemplifica el mecanismo por el que las revistas echan mano de la tradición iconográfica extranjera. *La Ilustración Mexicana* emplea, entre otras fuentes y producción gráfica nacional, figurines españoles y franceses.

Zarco los vuelve la base de la anécdota de su escritura con el cometido de comentar sus novedades, al igual que ocurre con la apropiación de imágenes de *Cent Proverbes* (1845), colección proverbial de Jean Ignace Isidore Gérard Grandville. Estampas como “Los consejos del diablo” antecede al artículo homónimo donde el fastidio de una esposa de la vida matrimonial la lleva a aceptar galanteos de un hombre joven lo que, sumado a una serie de argucias, termina con el compromiso matrimonial de su hija.

Sin perder el rumbo moral, la escritura literaria con tintes jocosos advierte sobre la coquetería a las jovencitas en poemas y cuentos. Suele emplearse un tono paternal para anunciar anécdotas risibles, como lo hizo Justo Sierra O’Reilly con su mención de la coqueta en “A las niñas traviesas” (1841), artículo de costumbres para el *Museo Yucateco*:

Dejad vuestras travesuras, y no se vea, no se advierta ni se note en vosotras otra cosa que ingenuidad, constancia, buen humor, fina correspondencia, (pues, a uno solo ¡eh!) franqueza y nada de doblez; haced que con la pura ingenuidad se dulcifiquen las amarguras que vuestras travesuras causan a los jovencitos alegres, a los cuarentones que piensan con madurez, y aun a los ancianos, que aunque agobiados de la senectud no dejan de complacerse al mirar las jóvenes hermosas. Cesen pues ¡oh niñas bonitas! vuestras travesuras y dad el lugar que correspondan a vuestros tiernos adoradores. (2017, p. 61)

Sierra exhorta a las damas a que terminen con las actitudes que “torturan” sentimentalmente a sus admiradores. La mención de las edades de los posibles pretendientes aludiría a los diversos grupos de hombres que acechan a las jovencitas, lo que aumenta el riesgo de la seducción y la consecuente pérdida del honor.

En la literatura, el culto a la virginidad, señalado así por Montero Sánchez, conlleva la amenaza implícita y recurrente a la integridad de las heroínas (2002, p. 107). Las consecuencias tienen que ver con el desprestigio social, el abandono familiar y la imposibilidad de rehacer la vida en matrimonio. La vida al margen de la normativa moral implica la indigencia o la prostitución, lo que hace de la deshonra femenina una grave afección. Innumerables obras literarias decimonónicas exploran este motivo. Lo ejemplifican el poema *A una flor* de Guillermo Prieto y el cuento “Estudios morales. La flor marchita” de Manuel Payno, en la *Revista Científica y Literaria de Méjico*, así como el drama *El Pasado* (1894) de Manuel Acuña. La coquetería también es una característica de la protagonista trágica del cuento “El entierro de la sardina” (1902) de Rubén M. Campos en la *Revista Moderna Arte y Ciencia*, asesinada

por su amante quien lo justifica en el vicio de su encanto. Asimismo, este rasgo resultará definitorio a finales de siglo para construir en la literatura la imagen de la *femme fatale*, cuyas habilidades de seducción tendrán un rol protagónico. Sin embargo, hacia la mitad del siglo XIX se encuentran otros ejemplos, como la novela corta *Margarita* (1844) de Juan N. Navarro donde el narrador justifica al personaje, pero permite su castigo porque se sobrepone sobre la piedad al personaje el ejemplo moral. Para los narradores, estas situaciones reflejan el mal estado moral de las costumbres del país, más que el fracaso individual de un personaje. Las pinturas de mediados del siglo XIX *El amor del colibrí* y *La flor muerta*, de Manuel de Ocaranza⁴ sintetizan visualmente la “impureza” femenina con el símbolo de la flor rota o marchita.

Otra arista de la representación de la coquetería tiene que ver con aquella ridícula, ya sea por la vejez de la mujer o por los errores en la enmienda de sus facciones. El poema *¡Y se casan!* (1851) de Fernando Orozco y Berra para *La Ilustración Mexicana*, da cuenta de lo anterior

Conozco y no soy un lince
cierta viejilla ariscada
coqueta y más remilada
que una muchacha de quince.

No tiene la tez rosada,
tersa, limpia ni suave;
mas con los afeites sabe
tenerla siempre afeitada.

Nunca recibe visita
sin consultar a su espejo:
lo desprecia si es un viejo,
si es mozo lo solicita. (1851, pp. 251, 252)

La coquetería ridícula se representa con personajes que se esfuerzan en balde por seducir a hombres jóvenes. Los autores se burlan de tales situaciones igualmente planteando situaciones y expresando diatribas en artículos, cuentos, novelas cortas y novelas. Desde artículos como “Cotorronas” y “Vieja remilgada” de Juan Bautista Morales para *El Gallo Pitagórico* (1845) y “Ella” (1840), texto anónimo en *El Liceo Mexicano* hasta *Baile y Cochino Novela de*

⁴ Angélica Velázquez Guadarrama realizó un análisis pormenorizado sobre esta cuestión a partir de ambas pinturas en su artículo “Castas o marchitas: *El amor del colibrí* y *La flor muerta* de Manuel Ocaranza” (1998).

Costumbres (1885) de José Tomás de Cuéllar. En la novela recién mencionada, las invitadas del baile hacen e improvisan lo necesario para lucir los accesorios de ropa y peinado a la moda para destacar su belleza en el evento.

Figura 4. “Tiernas súplicas con que invocan las jóvenes de cuarenta años al milagroso San Antonio de Padua pidiéndole su consuelo”



Fuente: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

En la prensa popular el tema igualmente aparece en hojas sueltas como las de la imprenta finisecular de Antonio Vanegas Arroyo (Figura 4). Las mujeres poco agraciadas físicamente son las que muestran mayores elementos físicos distintivos en estos discursos. En el impreso “Tiernas súplicas con que invocan las jóvenes de cuarenta años al milagroso San Antonio de Padua pidiéndole su consuelo”, los versos inician con “San Antonio milagroso // yo te suplico llorando // que me des un buen esposo // porque ya me voy pasando”. El grabado construye la escena de las solicitantes cuyos rasgos acentúan la nariz y el mentón como seña de fealdad. La tipología de la vieja muestra el repudio al paso del tiempo y se insiste en que la coquetería de este periodo resultará una costumbre de mal gusto de la que se hablará con reproberación y doinaire.

Conclusiones

En suma, la literatura nos ofrece discursos que reflejan los esquemas de funcionamiento social. Los casos revisados del contexto de la literatura decimonónica mexicana refuerzan la idea de que las mujeres son visualmente clasificadas y evaluadas principalmente por el recato y su belleza, aspectos que se asocian a la esperada e incluso “obviada” bondad del espíritu. La figura del “ángel del hogar” se plantea en la mirada de los autores a lo largo de la centuria como un ser con un rol social inamovible cuya acción se ciñe a la gestión doméstica. En cambio, los modelos fuera de normativa se critican con firmeza.

La representación literaria de la mujer coqueta pretende advertir a las lectoras sobre los peligros morales de expresar abiertamente su belleza y “jugar” con los sentimientos de sus posibles admiradores. La coquetería se considera una característica opuesta al recato y timidez esperados en las jóvenes porque la presunción de la belleza, vinculada al erotismo, se entiende como síntoma de distención social. Esta actitud resulta poco seria para la futura esposa y madre que tendrá sobre sí la responsabilidad del cuidado del hogar y de la crianza de la familia mexicana. Los artículos, narraciones y poemas demuestran la reproducción sistemática de discursos que ejemplificaron y advirtieron sobre las consecuencias de las conductas virtuosas y transgresoras.

Asimismo, el recorrido iconográfico muestra que la tradición visual que define la materialidad en las publicaciones atiende a los contenidos textuales con base en sus propios lineamientos estéticos. La coqueta se resume gráficamente como una mujer bella y bien ataviada, salvo para las mujeres de edad avanzada que suelen ser objeto del humor satírico de los dibujantes. Las estampas emplean pocos elementos específicos que distinguen a la coqueta de la mujer decente, los cuales se reducen a gestos o posturas. Lo anterior permite que sea el texto literario el que aporte la significación requerida y, con ello, demuestre que es un peligro que acecha a todas las mujeres.

La mujer, como ente social, es parte central de las discusiones culturales del momento. La presente revisión pretende dar a conocer un episodio de la literatura mexicana que expone el mecanismo de representación recurrente de una faceta femenina y, a partir de ello, iniciar la discusión sobre el influjo de las premisas aquí presentadas en otros discursos artísticos en la época y años posteriores, así como su pervivencia en el imaginario de la actualidad. Asimismo, próximas aportaciones al tema pueden considerar este breve recorrido como

base para ampliar la tipificación no sólo del tipo de la coqueta, sino también de la extensa catalogación femenina.

Referencias

- Amores, M. (2021). Tipos femeninos mexicanos en la prensa mexicana y española (1843-1849). *Hispanófila* (193), 1-26.
- Amores, M. y T. Dorca (2022). Tipos y costumbres (trans) nacionales: un diálogo a tres bandas. En Montserrat Amores, Rebeca Martín y Laura Pache (Eds.), *De ida y vuelta. Imágenes transnacionales: México-Francia-España, 1843-1863* (pp. 159-164). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2022.
- De la Rosa, L. (2003). Utilidad de la literatura en México en *La misión del escritor: Ensayos mexicanos del siglo XIX* (pp. 87-101). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Galicia Isasmendi, E. (2023). Las representaciones literarias y sociales en la obra *Los mexicanos pintados por sí mismos. Cultura Latinoamericana*, 38(2), 62-83.
- J.A. (Trad.) (1838). La coquetería. *El recreo de las familias*, pp. 11-13.
- González Aktories, S., R. Cruz Arzábal y M. García Walls (Eds.) (2021). *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Montero Sánchez, S. (2002). *La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Plaza y Valdés.
- Orozco y Berra, F. (1851). ¡Y se casa! *La Ilustración Mexicana*, (1), 250-251.
- Payno, M. (2002). *Memorias sobre el matrimonio*. México: CONACULTA / Planeta.
- Pérez Salas Cantú, M. E. (2005). Las imágenes en las revistas de la primera mitad del siglo XIX. En Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (Eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico* (Volumen II. Publicaciones periódicas y otros impresos, pp. 87-103). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Prieto, G. (1845). Literatura nacional. Cuadros de costumbres. *Revista Científica y Literaria*, (1), 27-29.
- Ramírez, I. (1854-1855). La coqueta en *Los mexicanos pintados por sí mismos* (pp. 137-140). Imprenta de Murguía.
- Sierra, J. (2017). A las niñas traviesas en Tatiana Suárez Turriza (Ed.), *Los yucatecos pintados por sí mismos. Artículos de costumbres del siglo XIX* (pp. 59-62). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Torre Vall, L.. *Jean Laurent y el retrato de los tipos populares*. <https://www.munencasa.es/jean-laurent/>
- Tovar, P. (1851). *Ironías de la vida. Novela de costumbres nacionales*. Imprenta de José Mariano Fernández de Lara.
- Velázquez Guadarrama, A. (1998). Castas o marchitas: *El amor del colibrí* y *La flor muerta* de Manuel Ocaranza. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (núm. 73), 125-160.
- Velázquez Guadarrama, A. (2013). La pintura costumbrista mexicana: notas de modernidad y nacionalismo. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (3), 1-13.
- Zarco, F. (1851). Modas. El hábito no hace al monge. Mentira como otras tantas. *La Ilustración Mexicana*, (1), 115-120.

De la literatura a la historia: los primeros años en la trayectoria intelectual de Edmundo O’Gorman (1930-1940)

From Literature to History: Early Years in the Intellectual Career of Edmundo O’Gorman (1930-1940)

Bryan Klett García
Universidad Autónoma de Baja California Sur
/ Universidad Veracruzana

Resumen

El presente trabajo es un estudio de la trayectoria intelectual del historiador mexicano Edmundo O’Gorman (1906-1995) en la década de 1930, periodo de su tránsito profesional de la abogacía a la historia acompañado por la creación literaria, la edición y la crítica. La sucesión e intención de sus proyectos, así como las perspectivas expresadas en sus publicaciones, permite advertir la seducción del llamado de Clío precisamente al tiempo que la disciplina comienza su marcha hacia la profesionalización y el país entra en su etapa institucional. El propósito es reconocer a O’Gorman más allá del sesgo disciplinario en la recepción de su obra, un primer paso para fundamentar su pensamiento estético-literario como un correlato de su trabajo historiográfico.

Palabras clave: Edmundo O’Gorman; Historia Cultural e Intelectual; Historiografía Mexicana; Literatura Mexicana; Pensamiento Estético-Literario.

Abstract

This paper studies the early years in the intellectual trajectory of the Mexican historian Edmundo O’Gorman (1906-1995) during the 1930s, the period of his professional transition from Law to History accompanied by literary creation, publishing projects, and criticism. The sequence and intentions of his

projects as well as the perspectives expressed through his publications allows us to notice the seduction of Clio's calling precisely at a time when the discipline began its march towards professionalization and the country entered its institutional stage. The purpose is to recognize O'Gorman beyond a disciplinary bias in the reception of his work, a first step towards laying down his aesthetic-literary thought as a correlate of his historiographical work.

Keywords: Edmundo O'Gorman; Cultural and Intellectual History; Mexican Historiography; Mexican Literature; Aesthetic-Literary Thought.

Introducción

El presente trabajo es un estudio de la trayectoria intelectual de Edmundo O'Gorman (1906-1995) en la década de 1930, periodo en que puede apreciarse a un joven abogado, apasionado lector y sensible a las artes, en su tránsito del despacho legal al archivo por vía de la creación, la edición y la crítica literaria. La sucesión de sus proyectos y publicaciones permite advertir la lenta seducción del llamado de Clío que, como canto de sirenas, atrajo a O'Gorman precisamente al tiempo que México entra en su etapa institucional y la disciplina histórica comienza su marcha hacia la profesionalización.

Los estudiosos de O'Gorman han coordinado sus escritos en reflexiones teóricas de diverso tipo y siguen trazando rutas filosóficas para describir su modo de concebir la historiografía. Sin embargo, amén de muy dignas excepciones, varias interpretaciones han reducido su corpus de estudio a la especificidad teórica; es decir, que a pesar de las múltiples perspectivas de su interpretación, parten del sobrentendido de que se está leyendo a un genio abstraccionista, ya sea por su acercamiento filosófico a la historia o por su posición crítica respecto al método y la teoría. No es gratuito que el premio nacional a las mejores obras en teoría de la historia y la historiografía hoy lleve su nombre, pero deseo que mi comentario no se entienda como acusación malsana, pues cabría preguntarnos cuánto puede todavía decirnos el resto de su producción (sin escamoteos) sobre su estampa en el temperamento intelectual de la modernidad mexicana y su ideario en torno (y más allá) de la historiografía.

Con esto en mente, se torna necesario demarcar su trayectoria en el contexto intelectual y cultural mexicano del siglo XX; por mi parte, considero pertinente y de provecho reconocer su pensamiento estético-literario –manifiesto en sus fascetas de crítico, editor y creador literario– en cuanto pieza

constitutiva del sistema de O’Gorman y correlato de su pensamiento histórico-filosófico. Ello con especial interés en la época de su mudanza profesional de la abogacía a la historia, desde que egresó de la Escuela Libre de Derecho en 1928 hasta su ingreso al AGN en 1938 y a la UNAM un año más tarde.

El periodo señalado es también el menos atendido de su vida con actitud crítica. Claro, estamos hablando de la *pre-historia* de O’Gorman, es decir, del tiempo anterior a su inclusión en la comunidad de historiadores. Se trata de una vuelta de tuerca fraguada en el roce con intelectuales desde su círculo inmediato que lo engarzan con una comunidad cultural más allá de las fronteras e ideologías nacionales. Junto a esos resortes, encontramos también al joven audaz de sensibilidad estética, al riguroso y entrometido lector; al dedicado impresor de domingo; al amigo generoso que gustaba de convidar al baile; al discreto islothe en un archipiélago de soledades; al ocurrente pensador de crítica implacable; y al creador heterogéneo con una clara voluntad de estilo.

Una atmósfera saturada de intelectualismo

En 1928 Edmundo O’Gorman egresa de la Escuela Libre de Derecho y comienza su carrera litigante. La abogacía en realidad no le entusiasmaba, pero debió elegir entre la ingeniería, la medicina o las leyes. Siguiendo sus propias inclinaciones y el camino de sus maestros Antonio Caso y Miguel S. Macedo, de quienes confesó una “devoción realmente medular”, optó por lo más cercano a las letras y las humanidades; aunque también se jactó de que a diferencia suya Caso “jamás escribió una demanda ni se paró por un juzgado” (1982, p. 12). Ejerció durante casi una década, pero “nunca se entregó de corazón a sus exigencias y –como él lo ha señalado–, descuidaba los negocios en beneficio de la lectura de nuestras viejas crónicas, en perjuicio de sus pobres clientes” (Arnáis y Freg, 1964, p. 240).

Las anécdotas de sus veintes bosquejan una personalidad ocurrente e inquieta, ambiciosa si no voraz, irónica y dedicada. Como abogado, a O’Gorman no le iba mal, tenía auto propio y un ingreso suficiente para sostener lo que con seguridad era una frecuente inversión en libros y revistas.¹ Su amigo, el esteta Justino Fernández, lo recuerda en esta época “con sombrero, bastón y flor en el ojal del saco” (1968, p. 13). Su familia cultivaba amistades

¹ Josefina Zoraida Vázquez además afirmó que O’Gorman, “como miembro del alto estrato de la sociedad mexicana gustaba de la vida social y hacía gala de frivolidad” (1997, p. 687).

entre los círculos diplomáticos, artísticos e intelectuales y era costumbre con-vidarlos a su hogar los fines de semana.² Con el tiempo, las tradicionales reuniones domingueras en casa de los O’Gorman fueron convirtiéndose en las tertulias literarias de un reducido grupo en torno a los hijos,

donde semanariamente poníamos en ejercicio el dicho de: “si me lees, te leo”. A aquello, vagamente, le llamábamos “El Parnaso”, sin que tuviéramos pretensión alguna [...] así pasaba domingo tras domingo, haciendo su aparición de vez en cuando algún norteamericano distraído de su natural camino, o era atraída alguna figura de relieve mayor. Todo esto pasaba por 1930. Nuestras reuniones no tenían importancia para nadie que no fuésemos nosotros, pero la justa dominical nos divertía. (Fernández, 1963, p. 35)

En estas reuniones, por amor a las letras Edmundo y Justino deciden incurrir en las artes de la tipografía. Fundan en 1932 la paradoja que en varios sentidos fue su editorial Alcancía, “una empresa ante todo espiritual y consecuentemente editorial” (p. 35) aunque, financieramente, “aquello era un fracaso” (1968, p. 14). Armados con una vieja prensa de mano con tipos móviles para imprimir tarjetas publicaron ediciones domésticas de alta calidad, principalmente pequeñas piezas literarias influenciadas por la renovación estética de los movimientos vanguardistas, plasmando una actitud distintiva a sus trabajos y “algo del sabor del viejo arte tipográfico mexicano” (Saborit, 1995, p. 137). Sólo en su primera época (1932-1934), Alcancía conjuntó modernidad y tradición produciendo cerca de 30 publicaciones contando los cinco números de la revista mensual homónima que imprimieron de enero a mayo de 1933 –principalmente poemas y cuentos de un pequeño círculo, jóvenes los más, de ideas liberales.³

² La familia O’Gorman recibió en su casa la visita de distintas generaciones de nuestra historia cultural. Entre los artistas, se cuentan escritores como Federico Gamboa, Juan José Tablada, Enrique Asúnsolo, el español Ricardo de Alcázar, la editora y traductora Carolina Amor, el pintor y cineasta Adolfo Best Maugard, el escultor Ignacio Asúnsolo, el dramaturgo y cineasta Celestino Gorostiza. También frecuentaban la casa historiadores y arqueólogos de la talla de Manuel Romero de Terreros, Francisco de la Maza, Pablo Martínez del Río, George R. G. Conway, Manuel Toussaint y Justino Fernández. A este grupo se sumarían Miguel N. Lira, Octavio N. Bustamante, Renato Leduc, Efrén Hernández, Enrique Kuri, Juan Legarreta, Raoul Fournier y otras personalidades del “grupo sin grupo” reunido en torno a la revista *Contemporáneos*.

³ Entre 1932 y 1934, Alcancía publicó a Gerardo Diego, Renato Leduc, Miguel N. Lira, Rubén Salazar Mallén, Justino Fernández, Porfirio Barba-Jacob (pseudónimo del colombiano Miguel Ángel Osorio Benítez), Anselmo Mena, Juan Larrea y Federico García Lorca. Sobre el último, se trata de la única publicación completa de la *Oda a Walt Whitman* (agosto de 1933) que antecede a su asesinato. Asimismo, en la revista *Alcancía* acudimos al encuentro de algunos tempranos esfuerzos literarios de jóvenes contemporáneos a sus impresores con las plumas de generaciones previas, entre los cuales se cuentan algunos consagrados para entonces. Además de los directores

Mucho más tarde, en su respuesta al discurso de ingreso de O’Gorman a la Academia Mexicana de la Lengua, Salvador Novo recordará a su amigo, el poliédrico abogado con las manos en la tinta: “en la Alcancía de aquellos remotos años aparecía ya el historiador en que iba a convertirse arrobadamente el todavía por los años treinta indeciso artista que bullía en Edmundo O’Gorman” (1975, p. 98). Pero acaso la mayor significación de Alcancía está en haber reunido las generaciones literarias que van del Ateneo de la Juventud a los Contemporáneos, destacando su interés por las apuestas estéticas más allá de las exigencias de una literatura nacionalista y “viril”. Una revisión cuidadosa de las labores de Alcancía muestra los vínculos e influencias de O’Gorman: la literatura española, José Ortega y Gasset y su proyecto editorial, la Generación del 27, los movimientos vanguardistas y su cercanía de trato con el “grupo sin grupo”. Es obvia la influencia de la *Revista de Occidente* y *Contemporáneos* en el diseño de *Alcancía*, al igual que su afinidad con autores, lecturas e ideas allí expresadas. Esto lleva nuestra atención a los escritos de O’Gorman en este periodo, todos manifiestamente literarios: un cuento, tres poemas, una semblanza, un ensayo y un elogio. No parece mucho, sin embargo, esta producción permite observar a un O’Gorman que se presenta explícitamente como *creador literario*.

En marzo de 1932 O’Gorman debuta simultáneamente como escritor y editor. Alcancía lanza su primera publicación, la *Fábula de Equis y Zeda* del español Gerardo Diego, poema vanguardista que antes se publicó en *Contemporáneos* (núm. 21, febrero de 1930) y cuyo antecedente apareció en la *Revista de Occidente* (núm. 37, julio de 1926): el cuento “Cuadrante (nove-loide)”⁴. Asimismo, en el primer número de *Nuestro México* encontramos “El caballo blanco”, la única prosa de ficción que conocemos salida de la pluma de Edmundo O’Gorman. No es este el lugar para desembrollar la compleja relación entre su cuento y los textos referidos de G. Diego, baste decir que vienen de una matriz común que conjuga la estética barroca con la apuesta de las vanguardias literarias resultando en un carácter paradójico. “El caballo blanco” reconoce la propuesta de Gerardo Diego, toma varios de sus elementos y los

de la revista *Alcancía* publicaron de su generación: Octavio N. Bustamante, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Efrén Hernández, Salvador Novo, Miguel N. Lira, Andrés Henestrosa, Héctor Pérez Martínez, Octavio Paz, Pedro Calero Jordán, el cubano Nicolás Guillén y dibujos del estadounidense Perkins Harnly. De la generación anterior: Juan Marinello, Renato Leduc, Agustín Lazo, Francisco Monterde, Enrique Asúnsolo, Carlos Pellicer, el historiador, editor y periodista español Wenceslao Rodríguez (mejor conocido por los pseudónimos Ricardo de Alcázar y Florisel), Francisco Orozco Muñoz, Juan Manuel Ruiz Esparza y Mariano Azuela.

⁴ Ver Bernal (1993).

reconfigura en una compleja operación paródica, entablando además un diálogo hipertextual tanto en la forma como en el contenido.⁵

La edición no venal de *Alcancía* de la *Fábula de Equis y Zeda* tuvo un breve tiraje de 50 ejemplares numerados que realizaron sin autorización del poeta, pero hay que decirlo: es un trabajo francamente admirable.⁶ Lo mismo pensó el autor cuando llegó a sus manos (quizá por vía de Salvador Novo) resultando en su segunda publicación con *Alcancía* a finales de ese mismo año: una edición temprana de sus *Poemas adrede*. El libro abre con una nota lírica de sus impresores, que pudiera considerarse síntesis de todo su proyecto editorial: “Desde aquí, desde este punto indiferente en el espacio absurdo, una mano busca el saludo de otras y se sale de las letras, en espera. Que, como se corta una flor en el campo, haya alguien que recoja ese saludo en punto y lo devuelva de nuevo al espacio absurdo. *j.f. - e.o.g.*” (1932, p. 3).

Según dijimos, O’Gorman también publicó algunos textos en *Alcancía*:⁷ en el primer número (enero de 1933) encontramos tres poemas fechados, un soneto y dos en verso libre. Sus esfuerzos poéticos parecen desmarcarse simultáneamente de la rigidez modernista y la irreverencia del estridentismo. En este sentido, como advierte Arturo E. García Niño (2020), pueden ligarse al primer poemario de Xavier Villaurrutia, *Reflejos* (1926), y a los nocturnos que publicó en el quinto número de *Barandal* (diciembre de 1931). Entre la obra de Villaurrutia y los poemas de O’Gorman encontramos recursos afines, pero más evidente resulta la apropiación por O’Gorman de tópicos y tropos frecuentes en la obra del otro: la muerte, la soledad, la habitación y el espejo. A propósito, Villaurrutia publicó dos nocturnos en el tercer número de *Alcancía* (marzo) que más tarde se sumarían a su *Nostalgia de la muerte* en 1938.

Pero antes, en el segundo número (febrero, mismo donde aparece uno de los primerísimos poemas de Octavio Paz), O’Gorman escribe una semblanza de Octavio N. Bustamante como antesala a su texto “Las señoritas los prefieren altos”. En la semblanza se hacen notar elementos cubistas como en “El caballo

⁵ Ver Klett (2023).

⁶ La página de la Fundación Gerardo Diego registra en su catálogo digital algunos títulos de *Alcancía*. Entre ellos, el ejemplar número 36 de la *Fábula de Equis y Zeda* que tienen a resguardo en la Biblioteca de Gerardo Diego. En 2010 la Fundación publicó una versión facsimilar de la edición de *Alcancía*.

⁷ Las revistas *Alcancía* y *Fábula* pueden consultarse en el volumen conjunto de la edición facsimilar que en 1981 el FCE preparó para su colección de Revistas Literarias Mexicanas Modernas, también disponible en versión electrónica (2018, al citar me estaré refiriendo a esta edición).

blanco”, el gesto frívolo del *flâneur*, y me atrevería a afirmar cierta conexión con la filosofía de su maestro Antonio Caso sobre “el arte como desinterés”:⁸

Ahora [Bustamante] invitaba, un poco maestro, a matricularse en la Escuela de la Indiferencia. [...] Como todos los hombres de magnífica voluntad, Bustamante – contrario a lo que sus amigos piensan– está dispuesto a justificar su existencia, a no derrochar su vida ocupándose de algo importante, pero él, y en esto le doy la razón, estima que no se ha elaborado aún la receta para diferenciar lo importante de lo que no lo es y siguiendo una máxima tan vieja como cierta, en la duda se abstiene. De esta manera queda aclarado cómo para él un bostezo cause ejecutoria y que un anuncio de un almacén de ropa, una novela americana, dejen esa misma profunda huella que para otros hombres los más agudos accidentes, como el primer amor, como el último. (2018, p. 32)

Alcancía sólo entregó cinco números hasta mayo de 1933, pero inspirados por el proyecto editorial, Miguel N. Lira y Alejandro Gómez Arias crean *Fábula* al año siguiente. En mayo de 1934, O’Gorman colabora al quinto número de sus amigos con “Una divagación”. Formalmente, se trata de un ensayo narrativo, pues el texto está construido como una exégesis de dicha divagación. No intenta capturar y reproducir el flujo de consciencia conforme acontece y tal como acontece, sino ponerlo en relato. Comienza con sobrio cartesianismo: “Conociendo mis pensamientos y su valor, sabré los secretos de mi existencia y me conoceré a mí mismo” (2018, p. 213). Un gesto filosófico que pronto trastoca al tono irónico para saltar a su asunto: el fracaso.

Y resultó, que ya en el preciso momento de hacer la exégesis de mi pensamiento para así conocerme, por más que me esforcé en librarme de una idea que como demonio me dominaba, no lo logré, lo cual me llevó al convencimiento, triste al principio y al fin alegre, de mi íntima calidad de fracasado, de hombre irresponsable y de pobre diablo. Usted me dirá si tengo o no razón en pensar así de mí cuando le diga que esa idea, o lo que quiera llamársele, era la de considerar –plausible suposición– a Elena de Troya regenteando una taquería y lo que es más, con éxito. He aquí que soy un fracasado. No obstante, ya lo dijo Agripino, jamás seré un obstáculo para mí mismo. (p. 213)

Aunque el de O’Gorman es un texto relativamente sencillo, su brevedad tampoco se reduce a simpleza, pues formalmente despliega una estructura temporal fragmentada con riguroso cuidado, denotando la preocupación por la palabra y el orden contrapuestos a la tautología retórica y el fárrago de la

⁸ Ver Caso, *La existencia como economía, como desinterés y como caridad* (1916).

divagación. A seguidas matiza la idea del descalabro artístico e intelectual reconociendo que hay distintos tipos de fracasado, semejante a su consideración de Bustamante:

El fracasado que se sabe tal, no es, ¿quién lo duda? igual al simple fracasado. Todo conocimiento trae, a querer o no, sus consecuencias y consecuentemente creció en mí el legítimo orgullo de hacer del fracaso, tan mío, un éxito. Sentí la ineludible necesidad de encontrar, determinar mi destino en algo tan inútil, tan fuera del comercio que no pudiera nunca, aún a pesar mío, reportarme ganancia o beneficio. No es ésta tarea fácil. He aquí que ahora soy un buscador de lo inútil. (p. 214).

Mientras que con ligereza O’Gorman trata de elevar la derrota intelectual a un valor estético –los movimientos artísticos de aquel tiempo ya rompían lanzas en contra de la sujeción del arte a un fin, a la moda y a la productividad–, le infunde a su esmero por definir lo inútil, precisamente, un carácter sistemático. No obstante, su método se revela inepto para la pesquisa, sugiriendo los límites y absurdos de un pensamiento puramente racional: “Inútil, dice el diccionario es un ‘adj’ que es lo que no es útil” (p. 214). Aquí hasta la redacción parece reforzar el absurdo de una tautología enciclopédica. De cualquier forma, el divagante no se amedrenta. Con esperanza y “la emoción del perdidoso”, embiste de nuevo al diccionario, “con ese, *Dolor jovial de perder / las cosas idolatradas*” (p. 215). Así introduce O’Gorman unos versos de su amigo Renato Leduc, los primeros de su “Romance del perdidoso”, incluido en la edición que hizo Alcancía de sus poemas en 1933. Concluye el texto con una actitud más bien contemplativa, algo romántica (otra vez como su cuento), que comulga con un escepticismo hacia la capacidad racional para comprender el mundo y a sí mismo, optando mejor por la experiencia a secas: “Ha pasado mucho tiempo. Ahora leo versos y de vez en cuando alzo la cabeza para ver las estrellas” (p. 215).

Siguiendo la pista de O’Gorman, en septiembre colabora nuevamente en *Fábula* en un edredón de elogios a Alfonso Reyes (núm. 9 y último, septiembre de 1934), entonces representante diplomático en Río de Janeiro, quien se encontraba brevemente en el país por asuntos personales. En total participaron del ejercicio casi 30 escritores de varias generaciones, entre ellos Edmundo y Justino, que podemos contrastar con algunas palabras de los otros: “Creo en el escritor porque conozco al hombre” (Ermilio Abreu, p. 311); “Tres casos de individualidad mexicana de magnífica floración [...] : Rivera, el que plasma; Vasconcelos, el que piensa y Reyes, el que sabe” (Eduardo Colín, p. 312).

Las demás tienen un tono y dirección semejante a estos. Resultan, sin embargo, de mayor curiosidad las colaboraciones de Justino y Edmundo. En el mismo espíritu de los primeros escritos de O’Gorman, parecen sublimar el fracaso y el sacrificio intelectual a un bien estético:

Toda actitud ejemplar contiene renunciaciones / Toda bandera izada simboliza protege orienta / Toda fortaleza recoge gloria y claudicaciones / Toda mano cerrada lleva vida en sus venas y coraje y dolor / Todo ejemplo / Todo bandera / Todo fuerte / Todo puño cerrado / Alfonso Reyes (Fernández, p. 312)

Alfonso Reyes es el hombre fuerte en el mundo literario de México. Su laboriosidad, su talento, su erudición hacen de él, entre otras cosas un “valor” reconocido y respetado de todos. Pero para llegar a esto: ¡Cuántos brillantes ideales sacrificados! ¡Cuántos Alfonsos Reyes muertos por su propia mano! –Es preciso recordar, agradecidos, la generosa abnegación que trae aparejada la labor de Alfonso Reyes. (O’Gorman, p. 318)

Comparados con los fragmentos de Abreu y Colín, cuyo fondo es triunfal y pleno, los amigos de Alcancía parecen afilar el individualismo de la dedicación al acto de pensar como una especie de polémica interna, llena de generosidad, renunciaciones y riesgos. Es claro que O’Gorman tenía una estima particular por el talento e inteligencia del regiomontano. Su “divagación” tiene varios rasgos en común con una “pesadilla” de Reyes compilada en *El cazador* (1921). Más tarde, veremos a don Edmundo ser también su crítico socarrón con su ensayo “Teoría del deslinde y deslinde de la teoría” (*Filosofía y Letras*, t. IX, núm. 17, enero-marzo de 1945, pp. 21-38), donde disiente de los *Prolegómenos a la teoría literaria* de Reyes en su apreciación de que la historia sea una literatura ancilar sin carta de naturalidad artística. Antes de la muerte de Reyes en 1959, le dedicará otro ensayo por “sus cincuenta años de vida literaria” titulado precisamente “Historia y vida” (1956), donde a mi parecer dialoga con “Mi idea de la historia” que el regiomontano escribió en 1949. Ya se ve: desde muy temprano, O’Gorman dio buenas muestras de haber sido atento lector de Alfonso Reyes. Tal vez, incluso, su deudor, pues la *Invencción de América* (1958) ofrece una vía de interpretación afín a la que se aprecia en *Última Tule* (1942).⁹

Con este elogio termina el primer ciclo de escrituras de Edmundo O’Gorman, como es de notar, de un carácter e intención absolutamente

⁹ Incluso hallamos una afirmación que anticipa la formulación en la tesis de O’Gorman: “ya en el Renacimiento podemos decir que América, antes de ser encontrada por los navegantes, ha sido inventada por los humanistas y los poetas. La imaginación, la loca de la casa, había andado

literarios. De sus escritos tempranos podemos entresacar una interpretación de conjunto que me gustaría proponer como una *estética del fracaso* –semejante pero desigual a la que Tereszewski (2013) precisó para Beckett–: una apreciación poética fundada en la desvalorización de lo útil o productivo, asimismo expresiva de una idea claramente moderna del arte, el artista y el contemplador, perfilando el individualismo en la dedicación al pensamiento y la creación como polémica interna llena generosidad y riesgos, sugiriendo los límites de lo decible e inteligible y los absurdos tautológicos de un pensamiento puramente racional. En suma, tratan de elevar con ligereza la derrota y sacrificio intelectual al sublimar el fracaso en un valor estético.

Crítica de la forma

Después de 1934, las ediciones de Alcancía se vuelven esporádicas, probablemente porque Justino Fernández ahora colabora con Manuel Toussaint en el Instituto de Investigaciones Estéticas y Edmundo O’Gorman, con toda seguridad, se hallaba sumergido en la revisión de documentos. Sigue siendo abogado, pero encauzado por su profesor Miguel S. Macedo, comienza a entregarse a lo que él mismo reconoció como un llamado hacia la historia. El primero de diciembre de 1937 se anuncia en *Letras de México* (núm. 20) que Alcancía daba inicio a “una nueva etapa en que publicarán exclusivamente trabajos históricos” (2018, p. 12).

Por su parte, O’Gorman publica su *Breve historia de las divisiones territoriales* (Polis, 1937), *Santo Tomás Moro y la Utopía de Tomás More en la Nueva España* (Alcancía, 1937) y sus *Reflexiones sobre la distribución urbana colonial de la ciudad de México* (Cvltvra, 1938). Por su valor historiográfico y de consulta, su *Breve historia* se sigue reeditando hasta la fecha, aunque el autor le tuviera poca estima: “No tiene ideas, no tiene más mérito que haber sido hecho cuando era yo abogado” (1982, p. 12). Mientras que sus *Reflexiones* se presentan como la otra cara de la moneda: ni más ni menos, un ensayo de ideas. El proemio escrito por José Rivera advierte del historiador en ciernes que se manifestaba en O’Gorman por su “acervo informativo”, su “macicez cultural” y su “sentido de la proyección histórica, merced a su perspicacia para escudriñar el pasado y hacer de la Historia no sólo un conocimiento útil, sino un conocimiento vívido y, aun si se quiere, un conocimiento emocionado”,

haciendo de las suyas” (Reyes, Alfonso. “Capricho de América”, *Última Tule*, en *Obras completas*, vol. XI, México, FCE, 1997 [1960], p. 75).

para así lograr “un acercamiento espiritual a los hechos que se examinan”. Rivera sintetiza lo que muchos otros opinarán sobre su obra futura: “El continente satisface; el contenido halaga” (José Rivera en O’Gorman, 1938, p. 12), es decir, investigación rigurosa y buena prosa, aunque algo barroca.

Por su parte, *Santo Tomás Moro* es un ensayo crítico sobre la representación del mártir que hizo Silvio Zavala en su obra *La Utopía de Thomas More y su influencia en la Nueva España* (Porrúa, 1937). Aunque O’Gorman embiste feroz y satírico contra la obra con particular encono sobre la introducción escrita por Genaro Estrada, se excusa “previendo un posible malentendido” en que su posición “es quizá apasionada –como debe ser toda posición sincera–, pero no dogmática” (p. 74), pues “No es todo esto vana discusión ni amor a sutilezas inútiles, ni deseo de defender o atacar personalidades ni personas; tiene, para el caso, un objetivo inmediato y fecundo, que consiste en la orientación que deba darse a la investigación histórica de conjunto, de conquista y de colonización españolas en el continente americano” (p. 72).

Ahora bien, en paralelo O’Gorman publica en *Letras de México* algunos breves textos de carácter ensayístico. A finales de 1937 presenta una semblanza de Justino Fernández con motivo de la publicación de su libro *El arte moderno en México* (1° de noviembre, vol. I, núm. 18, p. 8) y una reseña “Sobre el reciente libro de Rafael García Granados” (16 de noviembre, vol. I, núm. 19, p. 8). En 1938 presenta un ensayo sobre “La obra de Luis González Obregón” (1° de septiembre, vol. I, núm. 31, p. 2) y en 1939 otro sobre “La dominación española de Orozco y Berra (15 de enero, vol. II, núm. 1, pp. 6-7).¹⁰ Con este cuádrivio y su ensayo sobre el libro de Zavala, O’Gorman se revela en una nueva faceta como crítico *literario*, centrado en libros de historia. Destaco la palabra porque, bien vistos, sus comentarios sobre la obra de Fernández, García Granados, González Obregón y Orozco y Berra se ocupan con especial interés en la *forma* que dichos autores confieren a su obra más allá del contenido.

Respecto a Justino Fernández, en su breve nota,¹¹ O’Gorman nos refiere que, luego de lanzarse al ruedo para no ser “un simple espectador” y “en carne

¹⁰ Las paginaciones aquí referidas corresponden a las publicaciones originales de *Letras de México*. Al citar en adelante lo haré desde la versión digital (basada en la edición facsimilar) del Fondo de Cultura Económica para la colección de Revistas Literarias Mexicanas Modernas.

¹¹ En el mismo número aparece una reseña del libro por Manuel Toussaint que de soslayo nos remite a O’Gorman: “Justino Fernández pertenece a un pequeño grupo cuyo lema pretende ser la comprensión. Trata, en efecto, de apreciar y sentir lo mismo el arte antiguo que el moderno, poniéndose cada vez en el punto visual necesario a cada artista; para estos ansiosos de emociones estéticas arranca la misma curiosidad un Ticiano que un Renoir; un Velázquez o un Picasso. Actitud rara la suya en un medio como el nuestro en que la única especialización

propia” sentir el asedio de las dificultades “que como malos gigantes salen al encuentro del que se atreve”, Justino “encontró la calma necesaria para investigar” en el Instituto de Investigaciones Estéticas (2018, t. I, p. 162). Así, producto de la oportunidad y de su experiencia, en el libro de Justino se aprecia una cualidad significativa para O’Gorman: que su trabajo “no se aparta, en su forma, de la tradición constante de los libros mexicanos que se ocupan de arte. Tiene, como aquellos, algo de crónica, algo de relato en tono familiar, como si el autor simplemente se propusiera contar con sencillez sus impresiones al ‘amigo lector’” (p. 162). Con lo cual lo ubica en continuidad con la obra de Bernardo Couto y Manuel Revilla. Pero advierte que “los tiempos apacibles” del siglo XIX devinieron en un paso acelerado donde “las posiciones, los puntos de vista, las valorizaciones, y sobre todo la forma y los sistemas de acercamiento a los problemas (siempre fundamentalmente los mismos), atraviesan una crisis manifestada en una general desorientación enferma de novedades, máquinas y técnicas” (p. 162). O’Gorman se queja de los críticos de arte modernos, incapaces de fijar como “punto común de referencia” algún concepto “de lo que debe entenderse por Lo Bello. Pese a tanto manifiesto orgullo, esta época nuestra no ha podido producir una Estética, a no ser que de esa manera quiera apellidarse al endiosamiento de la técnica” (p. 162). Sin embargo, reconoce en su amigo una excepción, quien no se propuso descubrir o inventar ningún “nuevo trascendental sistema filosófico”, prefiriendo dar prioridad “a las cualidades superiores de la obra, hoy tan preteridas. Es decir, reconoce que la verdadera obra de arte se entronca con la intuición y no con la razón; que es algo religioso, no científico (en el concepto iluminista); que, en suma, es una manifestación de la conciencia mística” (p. 162). Como se ve, O’Gorman no singulariza ningún contenido de la obra, se interesa, en cambio, por la intención y la perspectiva, así como la relación que se establece con el lector.

Toca señalar que lo expresado en esta semblanza de Justino hará eco pocos años más tarde en el ensayo que O’Gorman escribe cimbrado por su imborrable impresión de la estatua de la Coatlicue en el Museo Nacional, “El arte o de la monstruosidad” (originalmente publicado en *Tiempo. Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Letras*, núm. 3, marzo de 1940), dedicado precisamente a su amigo Justino. Dicho texto merece su propio estudio detenido para engarzarlo apropiadamente con otros ensayos de O’Gorman, exponer sus

posible consiste, no en conocer profundamente un asunto y respetar lo que se ignora, sino en levantar grito y bandería en pro de un ídolo y en declarar a seguidas abominable todo lo que no nos parece igual a él” (p. 11).

consideraciones y deslindes sobre la contemplación y crítica artística, además de su sensible y sugerente interpretación sobre el concepto clásico de belleza a partir de la estatuaría antigua y lo que propone como su correlato: el concepto de lo monstruoso, derivado de la conciencia mística como explicación de la necesidad deformativa implicada en el arte, que identifica por igual en el arte prehispánico, las estatuas góticas y el surrealismo –proposición audaz, por decir lo menos–. Quede aquí constancia de uno de los mejores ejemplos del pensamiento estético-literario de O’Gorman, pero considero la lectura transversal que en el presente trabajo expongo como un paso necesario para desempaquetar aquello.

Siguiendo con nuestra empresa, pocos días después de la semblanza de Justino aparece la reseña de O’Gorman sobre el libro de García Granados: *Filias y Fobias, opúsculos históricos* (Polis, 1937). Con humor nuestro crítico personifica al libro, que “con un ‘Don’, pasaría por nombre de personaje de novela picaresca” (2018, t. I, p. 178). Procede en la descripción del libro como reflejo del carácter de su autor: “es inquisitivo, agresivo, es indiscreto y, por qué no decirlo, un poco loco”. El texto es encantador, con frases y motivos memorables producto de una sincera amistad, pero concentrémonos en su comentario sobre la manera en que *Filias y Fobias* se distingue de las demás publicaciones históricas en su contexto:

fuera del valor ontológico de los temas desarrollados en el libro (juzgue de eso quien de eso sepa), se le descubre un mérito entre nosotros cada vez más raro: se trata de una obra de las llamadas historia que difiere mucho de las acostumbradas de esa índole, tan serias, tan dignas, tan llenas de citas, tan importantes y tan aburridas. Es decir, no es un libro de esos a los que, so pretexto de que se trata de una obra de consulta, se les hace el honor de una encuadernación y el deshonor de un anaquel nunca visitado. [...] Bien vista, su posición es una manifestación que obedece a esa ineludible legítima necesidad que siempre ha tenido el hombre de hablar del hombre. (p. 178)

Ahora bien, en enero de 1938, nuestro autor traspasa el umbral del Archivo General de la Nación, por primera vez como empleado del órgano. O’Gorman ha abandonado la abogacía, renunciando a un cómodo ingreso para hacerse de un “modestísimo puesto de historiador c, con un sueldo de \$294” pesos mexicanos de aquel tiempo (Meyer, 2009, p. 11).¹² El Jefe de Investigadores del

¹² O’Gorman comentó en algunas ocasiones que su decisión impactó considerablemente a su estilo de vida, pero se contentaba con la oportunidad de aprender los menesteres del archivo y la paleografía. Al igual que su semblanza de Justino, esto nos arroja a 1940, cuando O’Gorman

AGN entonces era Luis González Obregón –a quien Artemio del Valle Arizpe llamó “el ameno archivo que camina” (Arnáiz y Freg, 1964, p. 141)–. Pero don Luis murió a los 73 años, el 19 de junio de aquel año, con lo cual O’Gorman asumió su cargo en el órgano y la dirección de su *Boletín*. Que una figura como González Obregón fuera sustituida por un abogado con limitada experiencia en la disciplina al que le doblaba la edad debió causar desconfianza en más de uno. Pero en el número que *Letras de México* destinó para honrar la memoria y legado del difunto (núm. 31, septiembre de 1938), entre una lluvia de elogios O’Gorman se pronuncia revoltoso y osado, disipando toda duda sobre su capacidad para las responsabilidades adquiridas.

En su breve pero agudo ensayo “La obra de Luis González Obregón”, O’Gorman formula la pregunta fundamental que orientará sus futuras investigaciones: “Hubiera querido aprovechar esta oportunidad para hacer algunas observaciones que sirvieran para situar la obra de don Luis González Obregón dentro del campo general de la investigación histórica: ¿Qué clase de historia escribió? ¿Qué validez podemos atribuirle, en suma, al concepto de Historia que preside esa obra?” (2018, t. I, p. 308). Empero, señala que dar “contestación a estas molestas, pero ineludibles preguntas” no era posible en el estado de desarrollo que se encontraba la investigación histórica, por falta de sistematicidad, precisión y clasificaciones que permitieran esgrimir un juicio cabal. En este sentido,

por de pronto es importante advertir que la forma en que se ha hecho la investigación de los hechos del pasado, es en sí, un hecho susceptible de historiarse, y sería en extremo recomendable e instructivo que se estudiara la historia de la Historia. [...] Sabemos, por ejemplo, que el padre Sahgún, Torquemada, Clavijero, Alamán, Ramírez, Riva Palacio y González Obregón son historiadores; sabemos, o mejor dicho sentimos, que son de distinto tipo; pero ¿acaso conocemos la relación que existe entre ellos, considerados como historiadores? ¿podemos fijar las bases lógicas para compararlos, para situarlos? (p. 308)

A continuación, procede bosquejando la tradición decimonónica por su método científico-positivista que quiso encuadrar a la historia en los procedimientos de la Ciencia Natural y “ese sabor tan especial de todo aquello que se elaboró bajo el dorado signo de la idea del progreso”. Sin embargo, se trata a su parecer de una “historia muerta, sin intuición, carente de inspiración que

publica por partes su ensayo sobre el desamparo económico de los intelectuales y la pobreza cultural de la clase política en el país: “El caso México”, en *Excelsior* (31 de julio, 1, 2, 3, 4 y 8 de agosto de 1944). Compilado en las *Imprevisibles historias* de Eugenia Meyer (2009, pp. 155-174).

inhabilita a la historia a cumplir su misión más fundamental en relación con la cultura”, pues “ya no puede aceptarse por entero y sin reservas”, entre otras razones, por su postulado imposible de imparcialidad: “Por mi parte, no veo por qué se ha de privar la historia del elemento más bello y fecundo del espíritu: la pasión [que] no está *necesariamente* en oposición a la verdad” (p. 308).

Cabe advertir que O’Gorman no desprecia la historiografía del XIX ni el esmero de sus arquitectos, pero “es indudable que a su lado debe iniciar una historia reflexiva e intuitiva”. Así, afirma que González Obregón en efecto perteneció a dicho horizonte:

por su afán de verdad, por su seriedad, por su erudición [...] su historia en el fondo sigue siendo del mismo tipo de la que ya estaba escrita. Y, sin embargo, hay algo diferente: la forma de sus escritos. D. Luis ama la leyenda y no la desprecia; busca su incorporación en la Historia y es por esto que se convierte en un historiador popular y fácil. Es, dicen, ameno. Esta circunstancia se ha querido explicar trayendo a cuenta su formación literaria o su afán de instruir divirtiéndose. Ninguna de las dos explicaciones me parecen satisfactorias, por elementales. Sería mejor pensar que la forma de los escritos del señor González Obregón revelan una inquietud [que lo coloca en lugar aparte] [...] podemos ver en su instinto por la leyenda un deseo inconsciente de buscar caminos nuevos, un afán de acercamiento amoroso al pasado, un intento de establecer ligas con la vida. (p. 308)

O’Gorman cava aquí la trinchera desde donde asediara las supervivencias positivistas del siglo XX. De nueva cuenta, se aprecia su atención en ciertos aspectos de las obras que responden primeramente a los valores espirituales de sus autores: resulta tan importante el asunto de la investigación como la sensibilidad con que el sujeto se aproxima a los rastros del pasado. Por si fuera poco, O’Gorman se adelanta a clausurar explicaciones simplistas. Como apuntó en sus textos sobre Fernández y García Granados, la expresividad de la escritura histórica no consiste en hacer “historia perfumada” (refiriéndose al calificativo de J. Huizinga), sino en permitir la participación de los aspectos subjetivos del investigador: la pasión, la intuición y el deseo inconsciente por comprender.¹³

Con esto, O’Gorman se acerca a una discusión sobre la tendencia hacia la nota erudita, el acarreo de datos y el supuesto objetivismo que anula la pasión del autor por su tema. Una crítica que en el siguiente texto formula

¹³ A mi modo de ver, lo que O’Gorman columbra en la obra de González Obregón por vía de la leyenda –o en otros textos con la mística y el arte– es la intuición que hoy referimos con palabras de la escuela francesa de pensamiento: heterología (de Certeau), heterotopía (Foucault) y heterografía (Derrida): en suma, el reconocimiento del Otro.

explícitamente. En “La dominación española de Orozco y Berra” O’Gorman tiene un juego de ambigüedad en el título, una celada para el lector cuando se acerque al final del texto, pues dicha dominación no es sólo aquella a la que Orozco y Berra se refirió en su obra, sino “el afán de dominio, que substituye, de manera muchas veces inconsciente, el afán de saber” (2018, t. II, p. 13) en virtud de las ideas de progreso y causalidad. Esto implica una concepción particular de la historia, la cual O’Gorman denuncia como “historia-documental” y “utilitaria” en tanto que subordina la estructura de la narración a “una concepción especial que [...] invita a su fragmentación”. Así, persiguiendo un ideal pragmático, el investigador se despersonaliza del pasado, convirtiéndose en “una máquina. Pero no hay que olvidar que el saber es, ante todo, satisfacción de un afán del espíritu, y como satisfacción es fundamentalmente un goce, inútil o útil” (p. 13).

Una vez más, O’Gorman posa su atención en el autor y su horizonte histórico. En los tiempos de Orozco y Berra la investigación del pasado se concentraba en la recopilación documental. Nuestro crítico destaca el basamento textual de la obra y reconoce que una parte llega a nosotros en calidad de borrador, además de que para su construcción el autor se apoyó sobremanera en los trabajos de Andrés Cavo. Pero se lamenta O’Gorman de cierta práctica hasta entonces mantenida:

la constante repetición de los hechos aumentados con algún dato encontrado con posterioridad es defecto crónico de casi la totalidad de nuestra literatura histórica. Constituye esto un grave defecto, porque además de que acusa esterilidad en el pensamiento, duplica todas las noticias y abulta de modo innecesario la bibliografía [...] Para el caso, es preferible consignar (ya que, según parece, sólo de consignar se trata) los datos en índices y ficheros, en lugar de diluirlos en grandes, fatigosas y a veces “artísticas” (?) narraciones. [...] En realidad, un estudio minucioso de depuración crítica, dejaría unos cuantos libros fundamentales y una buena guía de variantes y adiciones [...] en rigor, la crítica esencial no radica en que el libro tenga más o menos datos, sino que ella encuentra apoyo en las exigencias que nos plantea, hoy en día, el afán de conocimiento histórico. (p. 13)

Con esto desciende a una disertación algo densa sobre la necesidad de una filosofía de la historia, cuyo papel sería la sublimación del conocimiento histórico como un constante espejeo entre los acontecimientos y los conceptos que produce el pensamiento histórico para abordar dichos acontecimientos. Opone en este sentido lo útil a lo justo en el trabajo del historiador como una responsabilidad política, “una lucha de pependencias dentro de la investigación

misma”, pues ello permite reconocer “la Historia Escrita como lo que realmente es: una manera o forma del pensamiento. Por lo tanto, los sistemas conceptuales que se han utilizado en la explicación del pasado se nos presentan como formas históricas” y la historia misma como “expresión, síntoma, de un sentido especial de la vida” (O’Gorman, p. 13).

Este modo de contemplar la historiografía nacional, admite el propio O’Gorman, pudiera ser errada “pero en todo caso es algo más que la alabanza o la diatriba, que es lo que generalmente se ofrece como crítica” (O’Gorman, p. 12). Es decir, su concepción de la historia, cuando menos, pretende salvar el mismo problema que había señalado en la semblanza de Justino sobre los críticos de arte, incapaces de ponerse de acuerdo sobre un punto común de referencia: es, ni más ni menos, un volantazo historicista.

Finalmente, O’Gorman reitera la pregunta que formuló en su ensayo sobre González Obregón: “¿qué es lo que representa para nosotros la obra de Orozco y Berra? ¿qué clase de Historia se consigna en las páginas de su libro?”. Pero aquí precisa el centro de la diana: ¿cuál su filosofía?, “o sea, el sentimiento de la vida que poseía el autor, sentimiento que necesariamente debe manifestarse en su obra” (p. 13). Con lo cual concluye que la visión del trágico liberal elude “la posibilidad de llegar al verdadero conocimiento histórico que está sustentado esencialmente en el sentimiento del pasado como pasado propio” (p. 13), en virtud de su tendencia utilitaria.

Estas reflexiones, espero haber podido hacer notar, no son exclusivamente teórico-metodológicas de la disciplina histórica. En este texto, así como en los otros que componen su cuadrivio, el punto de entrada fue desde una experiencia de lectura comprometida tanto con el asunto como con el autor, guiándose por la forma manifiesta de las obras.

Monstruosidad de O’Gorman

Dijimos ya que en 1938 O’Gorman se incorpora al AGN y un año más tarde a la UNAM como profesor y alumno. Para 1940 presentará en “El arte o de la monstruosidad” una formulación semejante a su revisionismo historiográfico: allí propone que a la par del pensamiento racional que desde la antigüedad rige los conceptos de arte y belleza para la mentalidad Occidental, fluye el torrentoso caudal de la experiencia estética de lo monstruoso, que admite todas invasiones y superposiciones en tanto que expresa la necesidad deformativa implicada en el arte. También en 1940 O’Gorman aparecerá listado como redactor

de la efímera *Revista de Literatura Mexicana*, la cual se anunciaba dedicada “a la difusión y el estudio de la literatura mexicana antigua y moderna”. En realidad, como la mayoría de los redactores en la revista, no alcanzó a publicar allí. Sin embargo, en el *Boletín del Archivo General de la Nación* ratificó con un par de colaboraciones el amor por la palabra impresa que 10 años atrás lo empujó a fundar una rústica editorial: “Dos documentos de nuestra historia literaria” y una serie de inventarios de Bibliotecas y Librerías de México entre 1585 y 1694 (t. XI, núm. 4), que él mismo consideró “un índice de primer orden para el estudio y conocimiento de la vida espiritual de la Colonia durante el siglo XVII”. Con lo cual se confirma su postura ante la obra de Orozco y Berra: O’Gorman no desprecia la historia documental, pero la considera una etapa preparatoria de la investigación.

Es de notar que el afán crítico del Ateneo continuado por los Contemporáneos encontró refugio en *Letras de México*, la cual se preocupó por fomentar la divulgación de novedades y la revisión diligente de bibliografías. A su tiempo, la *Revista* dirigida por Antonio Castro Leal anuncia la entrada de los intelectuales al cauce de la especialización y la actividad académica. Sobra decir que la trayectoria intelectual de O’Gorman entre 1930 y 1940 traza el mismo desplazamiento que se aprecia en el campo cultural: de la crítica como aspiración y compromiso, una meta por alcanzar (asumiendo el siempre posible fracaso), a la organización y disposición de recursos y técnicas que permitan establecer bases comunes de comprensión, hasta llegar la concentración de los especialistas en institutos, formalizando sus investigaciones y estrategias comunicativas.

El lector suspicaz habrá advertido con esta exposición de los primeros pasos de O’Gorman en el campo intelectual (amén de sus deficiencias y sus propias limitaciones) un paulatino movimiento de la creación a la crítica y de ahí a la teoría. Paradójicamente, mientras más se entroniza O’Gorman en la abstracción teórica es mayor su desconfianza en los conceptos heredados; pienso que el cuadrivio aquí propuesto tiende un puente entre sus creaciones literarias y su reflexión histórico-filosófica. Los textos sobre Fernández y García Granados mantienen el tono familiar de su semblanza de Bustamante; el de González Obregón desdobra el nivel de la observación del mismo modo en que su “divagación” en *Fábula* pretende poner en relato la exégesis de su pensamiento hasta alcanzar un nivel de abstracción filosófica en su interpretación de la Coatlicue y la obra de Orozco y Berra. Como advertí al inicio de estas líneas, superando el sesgo disciplinario con que nos ha sido transmitida una idea de O’Gorman y su obra podemos abundar en nuestra comprensión

de la persona y su ideario. Si se me permite el atrevimiento, quisiera insistir en que el pensamiento estético-literario de O'Gorman (así como lo monstruoso para la belleza clásica occidental) es un correlato constitutivo y complementario de su pensamiento histórico-filosófico.

Homologar a cierto autor con una de sus obras es fenómeno de lo más común; sin embargo, cuando así se fijan, sujeto y obra corren el riesgo de perder su singularidad convirtiéndose en las flores cortadas del jardín que fueron a dar a un lioso *bouquet*. Este proceso de transmutar la aventura del pensamiento en naturaleza muerta tampoco es extraño, pero propicia extravíos y desatenciones. Hoy día, mencionar a Edmundo O'Gorman es remitirse de inmediato a *La invención de América*, publicada originalmente en 1958 y revisitada por el autor para alcanzar su forma final en 1977. En realidad, su biobibliografía sugiere cierta continuidad sistemática en los temas y preguntas desplegadas de un trabajo a otro: siguiendo sus publicaciones mayores desde la incorporación del Nuevo Mundo a la cultura Occidental como conquista filosófica en sus *Fundamentos de la historia de América* (1942), cuestionando los implícitos del ser americano y su interpretación ante el panorama filosófico del siglo XX en *Crisis y porvenir de la ciencia histórica* (1947), para llegar a su formulación revisionista con *La idea del descubrimiento de América* (1951), reforzada después y destilada ensayísticamente en *La invención de América* (1958).

En este tenor, a mediados del siglo pasado, O'Gorman trabó polémica con Marcel Bataillon tras la publicación de *La idea del descubrimiento de América*, obra producto de la investigación doctoral de O'Gorman que a juicio del hispanista francés y no pocos colegas del mexicano adolecía de filosofía.¹⁴ En una relación que podría tomarse por epistolar, insistentemente Bataillon se refirió a O'Gorman en tono de burla como “el historiador-filósofo”, y aunque aquél decidió tomarlo como un elogio, quizá entonces el mote sustituyó al que le había dado Francisco Larroyo unos quince años atrás por sus polémicas clases en el viejo edificio de Mascarones: “el *enfant terrible* de la historiografía mexicana”.¹⁵

Pienso que el escarnio de Bataillon pudo a la larga haber orientado la exégesis general sobre O'Gorman que hoy se nos ofrece (nótese el énfasis diferido en los apodos) y acaso inadvertidamente tuvo el acierto de representarnos su costado más teórico. Pero hoy, que se reconoce con cada vez mayor hospitalidad el basamento literario de la operación historiográfica y que ya no parece tan necesario decidirse entre una historia-ciencia o una historia-arte,

¹⁴ El desarrollo de dicha polémica fue publicado en el libro *Dos concepciones de la tarea histórica, con motivo de La idea del descubrimiento de América* (1955, Imprenta Universitaria).

¹⁵ Ver Ortega y Medina (1976), Matute (1996) y Hale (2000).

tal vez sea oportuno volver a plantearnos las mismas preguntas para los mismos problemas: ¿Qué clase de historia escribió Edmundo O’Gorman? ¿Cuál fue su filosofía? ¿Cuál su estética? ¿Qué sentimiento de la vida poseía el autor, necesariamente manifiesto en su escritura? Responder a estas “molestas, pero ineludibles preguntas” sin disimular su veta literaria cifrada en el gesto ensayístico significa, a mi modo de ver, cultivar el jardín de Edmundo O’Gorman. Como en alguna ocasión escribió Stefan Zweig al respecto de Goethe, “que una obra se humanice, en lugar de divinizarse, facilita siempre su comprensión”.

Referencias

- Alcancía, 1933; Fábula, 1934.* (2018). Edición facsimilar. Fondo de Cultura Económica, 1981 (edición electrónica de 2018).
- Arnáis y Freg, A. (1964). “Respuesta al Discurso de Ingreso Pronunciado por Edmundo O’Gorman”, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia correspondiente a la Real de Madrid*, t. xxiii, núm. 3, pp. 240-247.
- Chinchilla Pawling, P. (2005). “El estilo y la obra de O’Gorman: el ensayo”, en *Historia y grafía*, año 13, núm. 25, uia, pp. 13-44.
- Contemporáneos* (2018). T. I-XI. Edición facsimilar. Fondo de Cultura Económica, 1981 (edición electrónica de 2018).
- Diego, G. (1932). *Fábula de Equis y Zeda*, Edmundo O’Gorman y Justino Fernández (eds.). Alcancía.
- Fernández, J. (1963). “Alcancía. Memorias de un impresor”, en *Las revistas literarias de México (Segunda serie)*. México: inba.
- Fernández, J. (1968). “Edmundo O’Gorman, su varia personalidad”, en *Conciencia y autenticidad históricas. Escritos en homenaje a Edmundo O’Gorman*. Edición de Juan A. Ortega y Medina. México: unam, iih, ffyl, pp. 13-18.
- García Niño, A. E. (2020). “Viaje a los orígenes escriturales de un contador e interpretador de historias: tres poemas de Edmundo O’Gorman en *Alcancía* 1 (enero de 1933)”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, t. 41, núm. 160, pp. 134-151.
- Hale, C. A. (2000). “Edmundo O’Gorman y la historiografía nacional”, en *Signos históricos*, vol. ii, núm. 3 (junio), pp. 11-28.
- Klett García, B. (2023). “Parodia de Gerardo Diego y transfiguración narrativa en un cuento de Edmundo O’Gorman”, en *Escrituras desbordadas: variaciones sobre el pensamiento literario*. Norma Angélica Cuevas Velasco y Raquel Velasco (coords.). México: Universidad Veracruzana.
- Letras de México* (2018). T. I-II. Edición facsimilar. Fondo de Cultura Económica, 1984 (edición electrónica de 2018).

- Matute, Á. (1996). “El historiador filósofo”, en *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, núm. 3 (marzo), pp. 191-196. doi.org/10.22201/ffyl.16656415p.1996.3.136
- Meyer, E. (estudio preliminar y ed.) (2009). *Imprevisibles historias. En torno a la obra y legado de Edmundo O’Gorman*. México: fce, unam, ff-1.
- Novo, S. (1975). “Contestación al discurso de recepción de Edmundo O’Gorman, *Meditaciones sobre el criollismo*”. En *Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua*, t. XXI. México, Academia Mexicana de la Lengua, pp. 94-99. O’Gorman, E. (1937). *Santo Tomás More y la Utopía de Tomás Moro en la Nueva España*. Alcanía.
- O’Gorman, E. (1938). *Reflexiones sobre la Distribución Urbana Colonial de la Ciudad de México*. México: Cvltvra.
- O’Gorman, E. (1940). “El arte o de la monstruosidad. Ensayo de crítica artística precortesiana”, en *Tiempo. Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Letras*, núm. 3. También disponible en *El arte o de la monstruosidad y otros escritos*. México: Planeta, 2002, pp. 71-88.
- O’Gorman, E. (1945). “Teoría del deslinde y deslinde de la teoría”, en *Filosofía y Letras*, t. ix, núm. 17 (enero-marzo), pp. 21-38. También disponible en la antología preparada por Álvaro Matute (2007), *Ensayos de filosofía de la historia*. unam, pp. 21-36.
- O’Gorman, E. (1982). “Entrevista con el doctor Edmundo O’Gorman”, en *Gaceta unam*, quinta época, vol. 1, núm. 76 (25 de octubre), p. 12.
- O’Gorman, E. (1945). “Teoría del deslinde y deslinde de la teoría”, en *Filosofía y Letras*, t. ix, núm. 17 (enero-marzo), pp. 21-38).
- Ortega y Medina, J. A. (Ed.) (1976). *Conciencia y autenticidad históricas. Escritos en homenaje a Edmundo O’Gorman*. México: unam.
- Revista de Literatura Mexicana, 1940* (2018). Edición facsimilar. Fondo de Cultura Económica, 1984 (edición electrónica de 2018).
- Saborit, A. (1995). “El profesor O’Gorman y la metáfora del martillo”, en *Historiadores de México en el siglo xx*. Compilado por Enrique Florescano y Ricardo Pérez Montfort. México: FCE, 1995.
- Tereszewski, M. (2013). *The Aesthetics of Failure: Inexpressibility in Samuel Beckett’s Fiction*. Cambridge Scholars Publishing.
- Vázquez, J. Z. (1997). “Presentación: Don Edmundo O’Gorman, 1906-1995”, en *Historia Mexicana*, 46(4), pp. 687-694.
- Zermeño, G. (2013). “La historiografía en México: un balance (1940-2010)”, en *Historia Mexicana*, vol. lxii, núm. 4 (abril-junio), pp. 1695-1742.

María Zambrano y el exilio: entre el ensayo y lo autobiográfico¹

María Zambrano and the exile: between the essay and
the autobiography

Mehdi Mesmoudi

Universidad Autónoma de Baja California Sur

Resumen

María Zambrano (1904-1991) es una integrante marginal de la Generación del 27. Su diáspora por varios países la han condenado a dicho estatus y ser la exiliada –entre los exiliados de su momento– que más tiempo ha vivido fuera de España (45 años). Dicha experiencia ha hecho de la deudora del pensamiento de Ortega y Gasset y Machado postular y desarrollar –de acuerdo con José Ángel Valente– “una visión exílica de la historia”.

Este texto pretende explorar los recovecos de su pensamiento del exilio, la condición paria de la desplazada, una dimensión no tan estudiada entre las viajeras del siglo pasado. Esta reflexión se llevará a cabo mediante la odisea por algunos textos clave y la puesta en diálogo entre ellos y con las voces de otros. El objetivo es trazar una mínima biografía intelectual de una pensadora fundamental que es testimonio de su tiempo en un período histórico convulso.

Palabras clave: Exilio; España; Razón poética; lo autobiográfico; América Latina.

Abstract

María Zambrano (1904-1991) is a marginal member of the generation of the 27. Her diaspora among many countries has condemned her to said status

¹Este texto fue elaborado por primera vez en lengua árabe en el marco del Coloquio Internacional sobre las mujeres viajeras organizado el 9 de diciembre de 2021 por la Facultad de Letras y Ciencias Humanas Ain Chock de la Universidad Hassan II de Casablanca (Marruecos). Cualquier rareza en este texto es producto de su tránsito de una lengua a otra.

and to the exiled –between the exiled of that moment– who has lived more time outside Spain (45 years). Said experience has made her debtor of Ortega y Gasset and Machado's thought postulate and develop -in accordance to José Ángel Valente- “an exile vision of history”.

This text intends to explore the nooks of her thought of exile, the condition of the movement, a not- so-studied dimension between last century travelers. This reflection will be carried out by the odyssey among some key texts and the dialogues between them and with others' voices. The aim is to lay out a minimal intellectual biography of a fundamental thinker who is testimony of her time in a historical convulsed period.

Keywords: Exile; Spain; Poetical reason; the autobiography; Latin America.

Iniciando la travesía

Históricamente se recuerda a los viajeros que han dejado una huella imborrable en la memoria de los tiempos. En la civilización occidental de tradición griega, es Ulises quien emprende el itinerario sin fin de la odisea mientras que Penélope, desde Ítaca, espera al héroe, paciente y contando los días de la agonía. En nuestra herencia oriental, es Simbad el marino, Ibn Battuta, Marco Polo, Piri Reis, al-Idrissi, Maimónides quienes exploraron el espíritu viajero y nos han legado testimonios invaluable de su tiempo. Sin embargo, en medio de esta apoteosis civilizatoria, asciende una pregunta, ¿mientras los hombres viajaban, qué hacían las mujeres?² ¿Cómo indagar en esos sepulcros vacíos? ¿Cómo hacer hablar aquellos silencios sígnicos y que nos devuelva una imagen poco confusa, menos ambigua o espesa de lo que pudo haber sucedido?

Cuando hablamos del pasado no solo se alude a los sucesos, sino a su narración y su transferencia histórica y sociocultural en mitos, leyendas y relatos que articula nuestro imaginario colectivo. ¿No tenemos referencias, huellas, rastros, vestigios, alguna mínima señal de mujeres que también sucumbieron ante el hechizo que implica desplazarse constantemente en el espacio, en búsqueda constante de aquello que nos obnubila el juicio, algo parecido a la

² Tenemos el caso de la mecenas Wallada Bint al Mustakfi (1001-1091) de Córdoba (Cantarino en Ibn Zaydún & Ibn Arabí, 1988 [1977], pp. 22-23), contemporánea de Ibn Zaydún (1003-1071) e Ibn Hazm (994-1064). Esta triada cordobesa se puede considerar –desde la base teórica del amor y el conocimiento de lo divino– una antesala de la filosofía escolástica donde destacan Averroes (1126-1198), Maimónides (1138-1204), Ibn Arabí (1165-1240) y Santo Tomás de Aquino (1225-1274).

simple curiosidad de conocer, saber lo que está más allá de nuestro campo de visibilidad? Fátima Mernissi, por ejemplo, nos recuerda a las sultanas de antaño y nos advierte: “¿Ha habido alguna vez una mujer califa? Tengo la sensación de que el mero hecho de preguntarlo constituye una blasfemia” (2014 [1996], p. 19). ¿Acaso las mujeres no son también dignas sujetas de incursiones y excursiones en torno al mundo y, al mismo tiempo, de legarnos sus propias meditaciones y que, desde una dimensión propiamente estética, fueran dignas de ser catalogadas en la biblioteca imaginaria de nuestros afectos?

María Reyna Carretero Rangel, desde su cartografía teórica de la hospitalidad-trashumancia, reivindica el papel de algunas mujeres en la antigüedad. La historia de Agar con su hijo en el desierto buscando desesperadamente algún indicio de agua es una de las más importantes de las cuales tenemos mención. La filósofa mexicana explora la figura bíblica de Agar como el inicio de la trashumancia, concebida esta como una condición inherente de los individuos en la tierra, incluso antes de nacer, transformándose en entidades diferentes, desplazándose en el organismo materno, dirigiéndose al útero y de allí expulsadas al mundo. En vez del viaje que tiene una connotación placentera, y de la migración que sólo considera las peripecias que debe sobrellevar el viajante hasta llegar a su destino, la trashumancia, en cambio, a juicio de Carretero Rangel, es “búsqueda incesante de una tierra mejor, como principio de la existencia, de la salida” (2020, p. 319) con una carga más emotiva, existencial y lírica de la que se desprende, a menudo, una inclinación por lo autobiográfico; es decir, dejar por escrito no sólo dichas malandanzas, sino, también, el proceso que implica asentarse en un nuevo lugar, apropiarse de nuevos hábitos que otorga un hábitat de cohabitación con la naturaleza.

Toca deconstruir, entonces, el pensamiento vinculado histórica y socio-culturalmente al viaje, los sujetos que han experimentado la práctica viajera, revisitando los lugares que han sido consagrados, revisar las viejas metáforas empleadas en esos procesos viáticos, desentrañar la mirada que ha custodiado los saberes tradicionales y han enclaustrado a las mujeres en el harén³ hegemónico de las representaciones. Esta deconstrucción no implica hacer

³ Parto de la concepción de Fátima Mernissi sobre este gran concepto que surge en el contexto del orientalismo pictórico y que se discute en el último tercio del siglo pasado. Con harén entiendo un espacio sociocultural, político y económico de orden hegemónico y de subordinación que reproduce una serie de usos, hábitos, creencias y costumbres, saberes y prácticas de erotismo, desigualdad, exclusión y violencia. Esta conceptualización se puede explorar en *El harén político* de Mernissi que parte desde la tradición coránico-profética hasta la jurisprudencia y cómo han influido históricamente en la confección ética, moral y política de las sociedades árabes, islámicas y musulmanas.

uso de un lenguaje inclusivo para que seamos incluyentes, sino estudiar de fondo las figuras históricas, literarias y filosóficas que también han trascendido en ciertos períodos históricos, analizar sus biografías, releer sus episodios narrativos, escudriñar en esas memorias familiares en aras de sacar a la luz una genealogía viajera profundamente distinta. Deconstruir el pensamiento occidental es cambiar el rumbo mismo de la historia heredada. Cuestionar nuestro legado es el principio de una mirada deconstructiva y el semillero de un auténtico pensamiento sostenible que da cuenta del diálogo de saberes (Santos, 2012, pp. 183-194), una conciencia ecológica de nuestra historia; en otras palabras, empezar a pensar desde la dualidad y no del absolutismo del uno.

María Zambrano como exiliada española

Otras generaciones y otros hombres habían sostenido que el derecho a la crítica es el fundamento del espíritu revolucionario (Paz, 2014b [1994], p. 394)

María Zambrano se considera la hija pródiga de la Generación “mal llamada” del 27, educada en las aulas de Manuel García Morente (1886-1942), Xavier Zubiri (1898-1983) y, especialmente, José Ortega y Gasset (1883-1955), de quien se sentía muy próxima, fascinada por su deslumbrante filosofía que descansaba, en sus momentos, en el vitalismo, una visión del mundo que oscila entre la influencia nietzscheana y la poética de Antonio Machado que hunde sus raíces en el romanticismo alemán. A diferencia de Ortega y Gasset que establece un sistema filosófico en lengua española, Morente y Zubiri, en cambio, se consagran en la traducción de obras clave de la filosofía, especialmente alemana: el primero dedicado a Immanuel Kant y el segundo a Martin Heidegger de quien se siente su discípulo. El primero dedicado a la ética como un espacio de formación espiritual, social, política e intelectual en unos tiempos fatídicos; por el contrario, el segundo, desde la historia de la filosofía, exploraba la evolución del pensamiento europeo donde se pudiera identificar el momento actual que le había llegado a España para imprimir un estilo propio e incorporar un impulso mediterráneo en una filosofía totalmente ajena a las circunstancias del tiempo presente. Tanto en la búsqueda estético-artística de la Generación de Alberti y Lorca como en el magisterio de estas tres figuras imponentes, se alimentan la mente, el espíritu y el intelecto de Zambrano.

En este mismo contexto vital de Zambrano, España se encuentra en un momento crítico de reflexión en voz baja de los meditadores.⁴ Partiendo de una perspectiva de Ortega y Gasset, se combinan los tiempos beligerantes con la filosofía espectadora que contempla los eventos históricos y, al mismo tiempo, tratar de incidir en ellos y actuar en la vida política de la nación. María Zambrano crece inmersa en este péndulo eventual y que, prácticamente, no se resuelve posteriormente. Como consecuencia de este drama histórico de la Guerra Civil que interrumpe la II República,⁵ en 1939, con Antonio Machado, en medio de la violencia y el caos, cruzan la frontera española rumbo a Francia, su primera experiencia del exilio que inaugura un itinerario autobiográfico marcado por la miseria, la búsqueda constante, el desgarramiento interior y un férreo cuestionamiento de las bases filosóficas de la civilización occidental.

En París no va a estar mucho tiempo. De hecho, en el mismo año se traslada a Nueva York para poder llegar a México, por intermediaciones del gobierno mexicano de Lázaro Cárdenas (Dávila Valdés, 2012, p. 18), donde le esperaban, con ansias, los coterráneos en la Casa de España. Nos referimos a José Gaos y Moreno Villa, entre otros. En aquel entonces, esta incipiente institución estaba bajo la codirección de Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas quien, también, dirigía el Fondo de Cultura Económica, la editorial que daría a conocer la obra de Zambrano en América Latina. Ambas entidades, actualmente en el Ajusco de la Ciudad de México, no se pueden desvincular puesto que, además, comparten, entre otros aspectos, una estrecha relación con el acontecimiento del exilio en México y América Latina. María Zambrano no iba a poder ingresar a la Casa de España y es trasladada a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en la ciudad de Morelia, donde iniciaría la misión de difundir el pensamiento de su maestro, Ortega y Gasset, e incorporar sus propias perspectivas en torno a los temas acuciantes de su tiempo. Por primera vez, una

⁴ Tanto Pedro Salinas como José Ortega y Gasset han explicado en qué consiste esta filosofía de la meditación (Salinas, 1970, p. 17; Ortega y Gasset, 1970, p. 19) que se expresa en la más absoluta quietud y desde un discurso mudo. El propio Antonio Machado reivindicará esta ascendencia espiritual en términos literarios cuando afirma: “mi verso brota de manantial sereno” (1992, p. 99). Sin embargo, es conveniente precisar que “este pensamiento *en voz baja*” no es para nada un acto pasivo o sin trascendencia, sino que en él descansa una beligerancia intelectual en germinación, unas ideas en plena eferescencia y con una proyección de participación en el mundo de lo político. Una actividad genuina de esta naturaleza es capaz de hacer frente a la política considerada “el imperio de la mentira” (Ortega y Gasset, 1970, p. 18) que ha denunciado María Zambrano en su tiempo.

⁵ Se considera que la II República dio inicio el 14 de abril de 1931 sustituyendo el régimen monárquico de Alfonso XIII y se ve interrumpida el 1 de abril de 1939 con el establecimiento del franquismo en el territorio español.

mujer traza en los treinta una exploración filosófica en pleno dominio masculino de las ideas, desafiando los elementos constitutivos de esta profesión.

Tras una brevísima y accidentada estadía en Michoacán, la filósofa que se encontraba a finales de 1939 en Cuba impartiendo unas conferencias sobre José Ortega y Gasset y aspectos de la vida política española del momento, por culpa de una enfermedad y el cansancio acumulado por dicha labor, y al no poder reincorporarse a la docencia en México, decide quedarse en La Habana donde sella su amistad con el poeta José Lezama Lima –con el que funda *Orígenes* como una forma de activar la vida política y cultural en defensa de la causa republicana– y sus paisanos, Manuel Altolaguirre y Concha Méndez⁶ (Morán Gortari y Sánchez Andrés en Sánchez Cuervo *et al.*, 2010, p. 84). Después de casi una década, vuelve aunque brevemente a México a finales de 1948 compaginando su vida entre Cuba y Puerto Rico. Desde México colabora con suplementos como *Luminar*, *Rueca* y *El Hijo Pródigo*. Además de su compromiso con la regeneración nacional y su activismo político, colaboró con “los intelectuales de su tiempo como José Bergamín, Miguel Hernández, Luis Cernuda, Ramón Gaya, Jorge Guillén, Emilio Prados” (p. 83). Recordemos que, en *Los intelectuales en el drama de España* (1937), Zambrano reivindicaba la imperiosa “necesidad de los españoles de recuperar su historia y de reflexionar sobre el momento que estaban viviendo, la guerra, el fascismo en Europa” (*Ítem*).

A raíz de la enfermedad de su hermana, Araceli, tiene que trasladarse a París donde estrecha los lazos con Albert Camus y René Char, sin obviar a Emil Cioran. Después de otro viaje esporádico a México y Puerto Rico, con más prestigio intelectual que antes, vuelve a Italia donde serían expulsadas en 1964 y se refugian en La Pièce “próxima a la frontera suiza” (*Ítem*), pueblito a los pies del macizo del Jura, donde se quedaría de 1964 hasta 1977. Roma, pese a ser un lugar discreto en el exilio de Zambrano, posee una importancia en su imaginario y obra. Hay un lugar icónico de Roma que la liga a otro gran poeta de nuestra lengua: Jaime Gil de Biedma cuando escribe su poema “Piazza del

⁶ Existe una vocación atlántica de la Generación de Lorca y Alberti que no es, del todo, explorada y merece la pena tomarse en consideración puesto que nos enfrentamos a una amplísima producción literaria desperdigada allende el ámbito editorial español. Tales son los casos de Luis Cernuda, Juan Goytisolo, Manuel Altolaguirre, Concha Méndez, José Gaos, José Moreno Villa, entre otros más. En otras palabras, se puede decir que esta generación tiene una naturaleza al interior y otra al exterior de España en un mismo período histórico que va de mediados de los veinte hasta la muerte de Franco. Por esta razón, la Generación del 36 retoma poéticamente la temática social y la Generación del Medio Siglo, sin olvidar a los del exilio, van a incorporar a Antonio Machado como estandarte profético (Valender & Rojo Leyva, 1999, pp. 167-181); es decir, por primera vez, se integran a los niños de la guerra y a los exiliados en una misma geografía poética y espiritual.

Popolo” cuando ambas voces poéticas irrumpen en ese pa(i)saje textual que incluso inicia con un epígrafe “(Habla María Zambrano)” (Gil de Biedma, 1975, p. 68). En *Diario del artista seriamente enfermo*, Gil de Biedma reconoce que este poema es fruto de una conversación que tuvo con la filósofa cuando le compartió su experiencia de escuchar el himno de La Internacional en dicha plaza: “El recuerdo de nuestra conversación de aquella noche me impresiona tanto como la conversación me impresionó entonces” (1974, p. 24). En relación al poema dialógico entre ambos, Ángel José Fernández afirma:

El narrador y el oyente, por su parte, se hallan ubicados en el balcón que da a la Plaza del Pueblo: una es la voz de quien habla desde la experiencia de la guerra y desde el lugar de su exilio; y otra se tornará en la voz interior de quien escucha, dialoga, y con esto recobra su propia experiencia de la Guerra Civil, vivida en su niñez y por tanto no suficientemente comprendida en su sentido profundo, sino hasta ese momento. (2015, p. 92)

Zambrano se sentía una transterrada en Cuba en el modo en que Gaos se sentía en México. Cuba, a diferencia de México, se convierte en el destino ideal de la filósofa por su pasado ligado a España y disuelto en 1898 y por la huella de García Lorca y Juan Ramón Jiménez que la habían visitado anteriormente, además del testimonio de Pedro Salinas –en una carta a Jorge Guillén en 1944– otro integrante de la Generación de 1920-1936, sobre los aires democráticos y su estrecho vínculo con la “madre patria”: “los exiliados españoles encuentran en Hispanoamérica, en su historia real, el cumplimiento del sueño ilustrado: liberal, democrático, independentista, que no se ha podido cumplir en España” (Sánchez Vázquez, 2003, p. 592). Este elemento pictórico revela algo más que nos recuerda a Paz cuando se refería a “la americanidad de España” en el sentido de que “[l]a obra de España en América todavía no termina” porque justamente en este período histórico, en particular “[e]mpieza, apenas, la época de las recíprocas, profundas influencias” (2009 [2007], p. 71).

No todo lo que escribió o dictó Zambrano ha sido recogido en libros o revistas (Dasil Mancilla en Sánchez Cuervo *et al.*, 2010, p. 133). De hecho, es difícil seguir el itinerario editorial de la filósofa al tener publicaciones distribuidas en ambas orillas del Atlántico, recorriendo, todavía, distancias abismales, resultando en una odisea para un lector de nuestros días. Por poner un ejemplo, *Pensamiento y poesía* –que había despertado el interés en México– no incluyeron los textos que Zambrano había propuesto para la publicación debido a la “falta de presupuesto” (Sánchez Díaz en Sánchez Cuervo *et al.*, 2010, p. 119) mas no impidió tener una gran aceptación. Siguiendo en

el mismo período histórico, es conveniente precisar que Zambrano eludió impartir una conferencia sobre su maestro, Ortega y Gasset, en marzo de 1940 debido a su acercamiento al franquismo, provocando una auténtica decepción –como le sucedió a Hannah Arendt con Martin Heidegger cuando se aproximó al nazismo– arguyendo que el tiempo, con sus encrucijadas, permitiría componer su figura y el peso de su influencia. Tanto la obra de Zambrano como su distanciamiento del maestro forjarán a una intelectual de peso en nuestra lengua.

La Pièce, a diferencia de los otros destinos anteriores de Zambrano, es un lugar idílico donde florece la etapa más fecunda de su pensamiento donde se destaca *De la aurora* (1964), *España, sueño y verdad* (1965), *El sueño creador* (1965), *La tumba de Antígona* (1967), *Obras reunidas* (1971) y *Claros del bosque* (1977) (pp. 84-85). En este lugar privilegiado, apartado del mundo, viviría el memorable mayo francés de 1968 con el protagonismo de los Deleuze, Sartre, Foucault y, sobre todo, Beauvoir con quien mantenía ciertas afinidades aunque sin una correspondencia intertextual evidente. Es en este universo atípico, lejos de la urbe, como quien “huyera del tiempo humano”, donde va a renovar el pacto con el prójimo y, sobre todo, consigo misma puesto que tenía claro que necesitaba un largo instante de inflexión ante el abismo que se había interpuesto. César Vallejo –venerado por Zambrano– reivindica “el amor a los hombres [...] una deseada hermandad entre todos los hombres” (Xirau, 2001, p. 415). De los títulos de esas obras, hay dos campos semánticos: por un lado la luz evanescente y, por otro, el delirio. Ambos aluden a una claridad en desvarío, hundida en la locura y el frenesí. La penumbra es la luz donde se oculta el misterio, donde se vienen alojando todas aquellas personas que aparecen sin deshacerse.

Hay que concebir La Pièce no sólo como una estadía cercana a la frontera, sino asumirla como tal; es decir, un lugar liminar donde le iba a permitir a la filósofa explorar profundamente la noción del exilio. En otras palabras, cuando María Zambrano sale de España emerge –al igual que sus paisanos– en ella la sensación de que se estaba convirtiendo en una despatriada porque, en sus momentos, el concepto jurídico del “exilio” todavía no tenía lugar históricamente. Todos se definían como refugiados porque tenían la ilusión de volver a España una vez derrocado el régimen franquista por las potencias europeas del momento (Hoyos Puente, 2012, p. 160). Es hasta mediados de los cincuenta, al ver que el franquismo no sólo había prevalecido, sino que gozaba del silencio cómplice de la comunidad internacional, cuando los refugiados “abandonados por [...] las democracias de Occidente” (Paz, 2014b [1994], p. 394) tuvieron

que resignarse y empezar a resignificar sus dolencias existenciales. Es en los sesenta cuando inicia la reconfiguración identitaria de los españoles en México y América Latina donde se atisba el umbral de los exiliados. Por esta razón, La Pièce, en este período preciso, se convierte en la frontera conceptual del mundo desde donde Zambrano observa el devenir histórico de sus contemporáneos. Se pregunta: ¿por qué el exiliado está allí? Un sueño (aquel sueño de volver a España) convertido en delirio porque el exiliado es concebido como resto, vestigio y ruina de la otra España, el vómito de un tiempo nada humano.

En 1984, después de casi medio siglo, Zambrano regresa finalmente a España, de peregrina de un país a otro, casi una década después de la muerte de Franco, después de seis años de la transición política del país y el transcurrir por la democratización institucional y de la vida social y cultural. Tres años atrás, el Premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades inicia su estela precisamente con su reconocimiento por su enorme labor filosófica en tiempos de miseria y por sus aportaciones intelectuales. Además de obtener el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Málaga, cuatro años después se convierte en la primera mujer en ser acreedora al Premio Cervantes (1988), un año después del novelista mexicano Carlos Fuentes y un año antes del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos. Pero nada de esto compensa tanta tragedia ni recompensa el heroísmo intelectual y el férreo compromiso moral y político de una filósofa de este calibre. María Zambrano, ya cansada más por el tiempo que había vivido que por lo que había hecho, muere el 6 de febrero de 1991, un mes y cuatro días después de la muerte de otro poeta exiliado, Edmond Jabès, egipcio de origen judío francohablante, contemporáneo de Jacques Derrida, Paul Celan y Emmanuel Lévinas. La filósofa malagueña se despide en el mismo año en que Octavio Paz es condecorado con el Premio Nobel, dos años después de la caída del Muro de Berlín, un guiño a otro tiempo humano, ese “claro del bosque”, ¿alba o crepúsculo, se preguntaría Paz? La incertidumbre trashumante, pan nuestro de cada día, que, sigilosamente, acompañaba a la filósofa.

El ensayo como reflexión y relato autobiográfico

Hablar de María Zambrano implica prestar una mirada que solo se dirige al universo habitado por la filósofa, recordándonos esa creación del mundo de Sor Juana Inés de la Cruz, también enclaustrada en su propia imaginación, tratando de edificar con sus propias metáforas, su forma de observar la realidad

de su tiempo. No podemos negar que Zambrano se educó en el magisterio de Miguel de Unamuno, Morente, Zubiri y Ortega y Gasset; sin embargo, es más preciso reivindicar, al mismo tiempo, que es heredera de otra escuela femenina donde destacan la propia Sor Juana Inés de la Cruz, Santa Teresa de Jesús. No olvidemos que es contemporánea de Hannah Arendt, Gertrude Stein, Simone de Beauvoir, Carme Riera, Carmen Balcells, Fátima Mernissi, entre otras. A diferencia de Ortega y Gasset, Zambrano se alimenta de ambos bandos del pensamiento humano de su época, al igual que Arendt y Beauvoir. En ella se sintetiza la mirada de un siglo, el signo de un mundo que transita de ruina en ruina, hacia la gran hecatombe, diría Juan Goytisolo.

El ensayo no ocupa un lugar trascendental en nuestra tradición literaria. Sin embargo, hemos tenido figuras que han trascendido pese a la poca evolución del género. Zambrano no sólo va a heredar el síntoma escritural de un género, al mismo tiempo, cercano y extranjero, sino que va a incorporar un estilo que marca su generación y los lectores que, posteriormente, se acercarán a su obra. Nos enfrentamos a un modo de escribir el ensayo distinto a como se hacía en su tiempo a tal grado que se puede observar una diferencia notable entre ella y Ortega y Gasset; sin embargo, hay que ser conscientes de que Zambrano no sólo se sentía deudora de su pensamiento, sino que desarrolló, desde otras latitudes filosóficas, los temas del tiempo orteguiano. Eduardo Nicol prefiere hablar de una época orteguiana en lugar de un pensamiento orteguiano en el sentido de que el filósofo español no sólo marca una época, sino que nos lega un estilo de reflexión y de escritura (1998 [1961], p. 222). En este sentido, Ortega y Gasset se configura como una atmósfera temporal ensayística que atraviesa el siglo pasado, aun después de su muerte. Esta aseveración tiene sentido cuando el propio Nicol nos recuerda los primeros ejercicios intelectuales de Ortega y Gasset orientados al romanticismo (p. 189) y que acompañan toda su labor ensayística.

El ensayo es un género cuya naturaleza es híbrida, fluctúa entre el rigor de los argumentos y los hilos de la imaginación (p. 211), sale en búsqueda de las verdades aunque no llegue nunca a demostrarlas y la escritura que vaga y divaga. En este sentido, el ensayo –como nos legó Montaigne– es un ensayarse a sí mismo, un paseo del yo por el tema (Piña Zentella, 2002, pp. 35-38) que se discute a lo largo del texto. Hablamos de un ensayo porque ensayamos un itinerario, un hábito, un modo de argumentar, una forma de explorar un tema, un estilo de diálogo con los lectores. Es un itinerario en el sentido de que no se prefigura un guión por lo que no hay un método. Juan Villoro nos recuerda a “Alfonso Reyes [que] decía que el ensayo es ‘el centauro de los géneros’ porque

era una bestia híbrida que se apoyaba tanto en la imaginación como en la argumentación” (Stavans y Villoro, 2014, p. 59). A diferencia del tratado –que nos viene de la tradición filosófica alemana–, Ortega y Gasset va a confeccionar el ensayo como el modo de filosofar en el siglo pasado, herencia que va a continuar Zambrano y sus otros discípulos como Leopoldo Zea, José Gaos y Eduardo Nicol, entre otros.

A diferencia de Ortega y Gasset que no sólo domina el género del ensayo sino que imprime un estilo propio, Zambrano, en cambio, explora un ensayo que se inclina hacia sus facetas confesionales y autobiográficas. *Delirio y destino* es un ensayo autobiográfico escrito en 1958 que evoca su visión histórica de la II República donde Zambrano se identifica con la especie de los herejes y heterodoxos de España. No es un ensayo propiamente, sino que también interviene la crónica, el artículo de prensa, un texto íntimo sin menoscabar el lirismo que, permanentemente, pulula en su escritura. Con justa razón, Jean-Marie Schaeffer –cuando acude a la perspectiva genérica de Ferdinand Brunetière– alude al género literario en cuanto a la lucha que vive en relación con otros géneros. En este sentido, por un lado señala que un género literario no es una entidad antropológica invariable sino que aparece y evoluciona históricamente; por otro lado, la distinción genérica no es tan evidente ni funcional porque aparece en un momento histórico, conoce un instante de decrepitud hasta que desaparece o se funde en otro y se transforma, por lo que somos testigos de “la evolución interna de cada género” que es síntoma “del engendramiento progresivo” y de “su lucha incesante entre ellos” (Schaeffer, 2006 [1989], p. 36).

Con la perspectiva de Brunetière que rescata Schaeffer hay que explorar la naturaleza movедiza y entrañable del texto ensayístico de Zambrano, una tipología textual que ha permitido explorar, con un hilo delgado y extrema paciencia, en pleno fervor bélico y animadversión ideológica, lo que ha llamado “la razón poética”, una categoría metafórica que le permite reflexionar de qué modos se vinculan el pensamiento y la poesía. Sin embargo, es preciso aclarar que no hay que entender la poesía como un género, sino como entidad, región, lugar de creación. Es en esta zona de efervescencia y caos donde emerge un lenguaje-límite que apunta a una condición pre-lógica, lo mítico o lo sagrado que, constantemente, azota las costas del pensamiento y lo obliga a repensar las bases de nuestra tradición filosófica occidental. Por otro lado, tampoco hay que entender la razón como una entidad soberana, sino gobernada por instancias espirituales que invocan esa antigua alianza de los dos polos de la existencia humana. Zambrano, con claridad, ubica este momento

entre la Ilustración y el romanticismo: “La razón caminaba por el cauce de una desmedida ambición religiosa. El hombre quería ser. Ser creador y libre. Y seguidamente: ser único” (2013 [1939], p. 78).

La “razón poética”, más que una entidad antropológicamente identificable, sugiere un estar entre dos lugares, a la manera de Michel de Certeau que ubicaba los saberes heterológicos en esa región limítrofe (Mendiola, 2013). No es fortuito que, en *Hacia un saber sobre el alma*,⁷ Zambrano haya dado con “esta razón poética” que hunde sus dos raíces en la confesión como una crónica íntima de los sucesos que ve y vive, y la reflexión como un camino que hay que recorrer todos los días y de forma distinta, un recorrido del alma y de la razón humana. Con justa razón, Octavio Paz, refiriéndose a estos eventos del mundo de nuestra lengua, emplee con cierta distancia conceptual las incursiones y las excursiones en el sentido de que las primeras son exploraciones internas donde los propios sujetos son objetos de esta exploración mientras que las segundas, por el contrario, son una “incursión en tierras extrañas” (2014a [1994], p. 14). La otra diferencia, de acuerdo con Paz, es que estas concluyen con un botín mientras que aquellas no implica una recompensa, sino que se interrelaciona con otras búsquedas lo que hace interminable el orden conceptual de una incursión. Al igual que Rubén Darío, María Zambrano no sólo asimiló nuestra tradición moderna, sino que, a su vez, quería ser una pensadora de su tiempo, de nuestro tiempo, para ser contemporánea de todos los autores.

En esta razón poética aparecen varios antecedentes como el romanticismo alemán, la filosofía nietzscheana, la poesía de Antonio Machado y Edmond Jabès, sin olvidar la mística de lengua española ligada al orientalismo de Martin Heidegger. Estamos hablando de una herencia multidimensional que da cuenta de la fecundidad filosófica que ha sido excluida por la razón pura que nos viene de Immanuel Kant. El ensayo autobiográfico es una reflexión en torno al modo de escritura en un momento-límite y es en esta ruptura o rebeldía escritural que emerge Zambrano como un signo de su tiempo, su experiencia y su testimonio, formando un triángulo que conjuga la poética, la ética y la estética en una sola fórmula textual. En la hibridez textual que abreva de

⁷ Aunque son textos que había empezado en los albores del siglo pasado, se van publicando en revistas entre 1933 y 1945. Sin embargo, los textos reunidos en un solo libro data de su publicación en 1950 cuando se encuentra peregrinando entre México, Cuba y Puerto Rico. En este tránsito de casi medio siglo, germina, entre el misterio, el sueño, la esperanza y la diáspora, uno de los hitos de nuestro tiempo: los interminables diálogos y entrecruzamientos de la razón con la imaginación, el pensamiento con la poesía, la filosofía con la mística. Sin embargo, en *Filosofía y poesía* (1939) –su segundo texto publicado en México– puede considerarse el primer ejercicio serio de este avistamiento conceptual de la “razón poética”.

la reflexión ensayística como de la confesión íntima del relato autobiográfico halla su morada esta particular filosofía de Zambrano. Con justa razón, Dante Salgado afirma: “El buen ensayo es un discurso que aprovecha las virtudes de la literatura pero que trasciende la estética para convertirse en un asunto ético y existencial” (Piña *et al.* 2009, p. 64).

El texto zambraniano que fluctúa entre el ensayo y la confesión pretende ser un asomo por un tiempo, a su vez, conflictivo donde se debate en torno a los asuntos de la patria, los textos que pretenden reconfigurar una autobiografía colectiva de una época convulsa, y una civilización en plena decadencia. La escritura de Zambrano reivindica los valores humanos en tiempos de miseria con vigencia en cualquier registro histórico. En este sentido, Reyna Carretero Rangel apela a “una ética de la hospitalidad” (2021, p. 36) no solo en el sentido de prefigurar “una casa abierta a la otredad” (Lévinas, 2006, p. 190), sino la capacidad integral de hospedarse a sí misma como otra en la mismidad, una condición ancestral de reconciliarse consigo misma –recordemos el diálogo poético con Jaime Gil de Biedma en La Plaza del Pueblo en Roma– en medio de la hecatombe. Esta ética no adquiere su plenitud si no está acompañada por la hospitalidad en su inconmensurabilidad y, al mismo tiempo, paradójicamente, en su no obligatoriedad (Derrida y Dufourmantelle, 1997, p. 85). ¿Cómo es posible, en plena violencia y sacudidas del signo, exigirle a Zambrano y su ensayo una patria para el reencuentro cuando es hija de la desgracia, la hostilidad y la incompreensión? El ensayo de la filósofa carga consigo la marca del dolor, la introspección profunda y muda, el pensamiento desnudo asediado por las metáforas de lo silvestre y un lenguaje límite.

La indefinición genérica del ensayo de María Zambrano se asocia a la experiencia del exilio. ¿En verdad el regreso de la filósofa es un regreso? Al igual que Max Aub, es un regreso del exilio, no un regreso a España (Goytisoló, 2007b, p. 226). Zambrano repetía: “Yo nunca me he ido” por lo que España es un enigma, una efigie. Rossana Cassigoli –recordando a Hilde Domin– afirma que cada regreso es una doble despedida (2016, p. 51-52), un desgarramiento constante, Cioran se refiere a una “desgarradura” (2013) como si se tratara de una prenda, una piel, un tejido, el cuerpo de batalla y de duelo en esta búsqueda de un “tiempo hospitalario” (Carretero Rangel, 2021, p. 44). No solo la memoria, el ser o la existencia misma, sino, también, el cuerpo es esta patria o región de la tragedia, el itinerario del no-ser que se manifiesta en esta fluctuación entre la reflexión y el relato autobiográfico. Nos enfrentamos a un ensayo que se erige como una morada discursiva (Zambrano, 2000, pp. 61-62) sin un asidero arquitectónico o nacional, pero con una profunda raigambre ancestral

que descansa en los infinitos e invisibles hilos que ligan a Zambrano con sus interlocutores. El ensayo de Zambrano adquiere sentido en su condición irresoluble y diaspórica porque, en lugar de ofrecernos respuestas en forma de certezas, nos interroga en medio de la incertidumbre, en plena intemperie, en tierra de nadie.

Conclusiones preliminares

No es sencillo enfrentarnos a una experiencia límite como lo es la escritura del exilio o la experiencia diaspórica en nuestros tiempos contemporáneos. Es más tortuoso cuando nos referimos a una filósofa radical como María Zambrano. Ambas regiones –la escritura del exilio y María Zambrano– son el lugar fronterizo donde se fragua la experiencia de un tiempo y un espacio límites, justo la luz crepuscular que como umbral asciende la utopía de un mundo distinto al nuestro. Explorar en este texto esta condición inmanente nos devela que es el inicio de una serie de incursiones y excursiones de mayor envergadura en otro momento. La escritura, concebida como una huella de la razón poética zambraniana, debería de conducirnos, justamente, en ese paraje donde el límite es el pan nuestro de cada día y es transgredido cotidianamente con una frescura que hiere, un compromiso con el porvenir que augure la labor de la recepción y la crítica.

Después de esta odisea ensayística, es preciso recordar que este año se cumplen tres décadas del fallecimiento de la filósofa de Vélez. Este simple dato numérico prefigura un signo de cercanía histórica que, a su vez, reivindica una contemporaneidad compartida; sin embargo, lo que más nos puede atraer es la afinidad discursiva que hace aproximar aun más a la autora en el sentido de un “tiempo hospitalario” y “una casa abierta a los otros”. Aunque Fondo de Cultura Económica, Alianza, Trotta, Cátedra, Anthropos han editado y reeditado sus textos, su obra sigue inconclusa por la propia naturaleza rebelde o indomable del discurso de cifrarse o acuartelarse y por la condición cronotópica de la recepción. Lo que siempre quedará al margen es aquella otra obra que no puede ser clasificada y que fluctúa entre lo epistolar, las impresiones cotidianas y los diálogos e intercambios de la época y otras migajas proto-discursivas. María Zambrano vive, también, al margen de su propia obra.

Referencias

- Camus, A. (2014). *Escritos libertarios* (edición de Lou Marin, trad. Nuria Viver Barri). México: Tusquets.
- Carretero Rangel, M. R. (2021). *Dolce convivio. Composables del trashumante urbis* (prólogo de Mohamed Abrighach). México: CRIM-UNAM.
- Carretero Rangel, M. R. (2020). Ley de hospitalidad en la CDMX en Spring, Ú. O. & Hernández Pozo, M. R. & Velázquez Gutiérrez, M. (Coords.). *Transformando al mundo y a México. Objetivos de Desarrollo Sostenible 2030: justicia, bienestar, igualdad y paz con perspectiva de género*. México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 315-332.
- Cassigoli, R. (2016). *El exilio como síntoma. Literatura y fuentes*. México/Santiago de Chile: UNAM/Metales Pesados.
- Cioran, E. M. (2013) (1979). *Desgarradura* (trad. Amelia Gamoneda). México: Tusquets (Col. Fábula).
- Dávila Valdés, C. (2012). *Refugiados españoles en Francia y México. Un estudio comparativo*. México: El Colegio de México.
- Derrida, J. & Dufourmantelle, A. (2000) (1997). *La hospitalidad* (traducción y prólogo de Mirta Segoviano). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Fernández, Ángel José (2015). Retiros y metrópolis: Gil de Biedma, su poética y las voces del poema “Piazza del Popolo” en Andamios. *Revista de Investigación Social*, 12, 27(1), 77-96.
- Foucault, M. (2004) (1984). Des espaces autres. *Empan*, 2(54), 12-19. <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>
- García Galindo, J. A. (2014). Estudios Transatlánticos: en torno a un proyecto académico Interuniversitario. *Revista Surco Sur*, 4(6), 61-64. <http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1153&context=surcosur>
- Gerassi-Navarro, N. y Merediz, E. M. (2009). Introducción: Confluencias de lo transatlántico y lo latinoamericano. *Revista Iberoamericana*, LXXV(228), 605-636.
- Gil de Biedma, J. (1974). *Diario del artista seriamente enfermo*. Barcelona: Lumen.
- Gil de Biedma, J. (1975). *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (2007a). *Contra las sagradas formas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Goytisolo, Juan (2007b). *Ensayos escogidos* (Unaagina liminar de Adolfo Castañón). México: Fondo de Cultura Económica (Col. Tierra Firme).
- Hoyos Puente, J. de (2012). *La utopía del regreso. Proyectos de estado y sueños de nación en el exilio republicano en México*. México: El Colegio de México y Universidad de Cantabria.

- Ibn Zaydun & Ibn Arabi (1988) (1977). *Casidas de amor profano y místico* (Estudio y traducción de Vicente Cantarino). México: Porrúa (Col. "Sepan Cuantos...").
- Lévinas, E. (2006). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- Lira, A. (2015). *Estudios sobre los exiliados españoles*. México: El Colegio de México.
- Machado, A. (1992). *Campos de Castilla (1907-1917)* (3ª. ed., edición de Geoffrey Ribbans). Madrid: Cátedra.
- Mendieta, E. (2006). Ni orientalismo ni occidentalismo: Edward W. Said y el latinoamericanismo. *Tabula rasa*, 5, 67-83. <http://www.redalyc.org/pdf/396/39600504.pdf>
- Mendiola, A. (2013). Michel de Certeau: las ciencias heterológicas como teoría de la creencia. *Historia y Grafía*, 40(1). http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272013000100006
- Mernissi, F. (2014) (1996). *Las sultanas olvidadas. La historia silenciada de las reinas del islam* (trad. Marco Aurelio Galmarini). Barcelona: Península.
- Mernissi, F. (2003). *El harén en Occidente* (trad. Inés Belaustegui Trias). Madrid: Espasa.
- Nicol, E. (1998) (1961). *El problema de la filosofía hispánica* (2ª. ed., prefacio de Alberto Constante y Ricardo Horneffer). México: FCE.
- Ollé-Laprune, P. & Bradu, F. (2014). *Una patria sin pasaporte. Octavio Paz y Francia*. México: FCE.
- Ortega, J. (2015) Trayecto Transatlántico. *Anclajes*, 19(2), 41-47. <http://www.scielo.org.ar/pdf/anclajes/v19n2/v19n2a04.pdf> y <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22443171001>
- Ortega, J. (2003). Presentación. *Iberoamericana*, III(9), 105-108. <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/viewFile/590/274>
- Ortega y Gasset, J (1970). *El espectador* (selección y prólogo de Gaspar Gómez de la Serna). Pamplona: Salvat.
- Paz, O. (2014a) (1994). *Obras Completas. Vol. II. Excursiones e incursiones. Dominio extranjero. Fundación y disidencia. Dominio Hispánico* (2ª. ed.). México: FCE.
- Paz, O. (2014b) (1994). *Obras Completas. Vol. VI. Ideas y costumbres La Letra y el Centro. Usos y Símbolos* (2ª. ed.). México: FCE.
- Paz, O. (2009) (2007). *Octavio Paz en España* (Antología y prólogo de Danubio Torres Fierro). México: FCE.
- Paz, O. & Ríos, J. (2000) (1973). *Solo a dos voces* (1ª. reimp.). México: FCE.
- Piña, M. & Salgado, D. & Zavala, L. (2009). *Artificio de la metamorfosis. Ensayos sobre el ensayo*. México: Praxis.
- Piña Zentella, M. (2002). *Modelos geométricos en el ensayo de Octavio Paz*. México: UNAM / Praxis.

- Salinas, P. (1970). *Literatura española Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Sánchez Cuervo, A. & Sánchez Andrés, A. & Sánchez Díaz, G. (coords.) (2010). *María Zambrano. Pensamiento y exilio*, México/Madrid: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Comunidad de Madrid.
- Sánchez Vázquez, A. (2003). *A tiempo y destiempo* (prólogo de Ramón Xirau). México: FCE.
- Santullano, L. A. (2012). *Arraigos y exilios. Antología* (edición y notas de Antolín Sánchez Cuervo). México: El Colegio de México (Col. Testimonios).
- Schaeffer, J.-M. (2006) (1989). *¿Qué es un género literario?* (trads. Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza). Madrid: Akal.
- Stavans, I. & Villoro, J. (2014). *El ojo en la nuca. Conversaciones*. México: Anagrama.
- Torres Fierro, D. (2009) (2007). *Octavio Paz en España, 1937* (1ª. reimp.) (Antología y prólogo). México: FCE.
- Valender, J. & Rojo Leyva, G. (1999). *Historia de una revista del exilio (1946-1963)*. México: El Colegio de México/Fondo Eulalio Ferrer.
- Xirau, R. (2001). *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos* (Prólogo de Adolfo Castañón. Selección de Josué Ramírez y Adolfo Castañón). México: FCE.
- Zambrano, M. (2013). *Filosofía y poesía* (6ª reimp.). México: FCE.
- Zambrano, M. (2000). *La agonía de Europa* (3ª. ed). Madrid: Trotta.
- Zambrano, M. (1977). *Los intelectuales en el drama de España*. Madrid: Hispamerca.

La excursión de Óscar Liera por la poesía y la narrativa: un acercamiento a través de su correspondencia

Oscar Liera's excursion into poetry and narrative: an approach through his correspondence

Javier Velázquez

Universidad Autónoma de Sinaloa

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo abordar la temprana formación literaria del dramaturgo Óscar Liera (Culiacán, 1946-1990), sobre todo su incursión en el género de la poesía y, tangencialmente, en la narrativa durante la década de los setenta. Para ello, con base tanto en su correspondencia como en su obra como fuente documental, y a partir de la crítica literaria, se da cuenta de sus influencias, temas e inquietudes intelectuales que más tarde alcanzaron su cenit. En este sentido, se concluye que esos merodeos literarios moldearon y enriquecieron en gran medida su posterior obra dramática.

Palabras clave: literatura contemporánea, correspondencia, biografía, poeta, discurso.

Summary

This work aims to address the early literary training of the playwright Oscar Liera (Culiacan, 1946-1990), especially his foray into the genre of poetry and, tangentially, into narrative during the seventies. To do so, based on both his correspondence and his work as a documentary source, and from the literary criticism, it accounts for his influences, themes and intellectual concerns that later reached their zenith. In this sense, it is concluded that these literary wanderings greatly shaped and enriched his later dramatic work.

Keywords: Contemporary literature, correspondence, biography, poet, discourse.

Introducción

De acuerdo con Michel de Certeau, “En historia, todo comienza con el gesto de *poner aparte*, de convertir en ‘documentos’ algunos objetos repartidos de otro modo” (1999, p. 85). Estas nuevas “pertinencias” –recetas de cocina, canciones, la imaginaria popular, etcétera– permitieron en su momento redistribuir el espacio y dar un lugar al trabajo del historiador por el “establecimiento de fuentes” (p. 87). En la actualidad, cada vez hay menos reticencias por considerar los objetos de la producción literaria como documentos que el historiador puede consultar (Chartier, 2005; Sapiro, 2016); me refiero no sólo a las obras literarias *per se*, sino también a los elementos paratextuales que circundan la obra de un autor: no sólo los peritextuales como el prefacio, el prólogo o la contraportada, sino también los epitextuales: “generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros)” (Genette, 2001, p. 10).

En este sentido, las cartas, un medio de comunicación que dominó hasta las últimas décadas del siglo XX, son una fuente privilegiada para el conocimiento histórico, pues, como señala Antonio Mestri, servían “para alabar, expresar gratitud, manifestar alegría, formular lamentaciones, consejos, recomendaciones, para convocar, exhortar, consolar, pedir un favor, exponer un juicio o insinuar un proyecto” (2000, p. 14). Para el propósito de este trabajo, me baso en la correspondencia personal de Óscar Liera (1946-1990) junto con sus poemas y cuentos en un momento en que no era el dramaturgo consagrado, sino un escritor aún en ciernes, es decir, en la década de los setenta, cuando aún no cumplía los 30 años, edad en la que comenzó a despuntar como escritor de piezas teatrales breves.

En el caso de la correspondencia personal de Óscar Liera, las cartas disponibles son las que recibió, no así las que él remitió, por lo que es sólo mediante inferencias que podemos aproximarnos a las preocupaciones de nuestro autor: de ese modo, mediante consejos, peticiones o muestras de entusiasmo de sus corresponsales, nos enteramos de sus vivencias, de su desolación y de sus proyectos creativos. Son cartas privadas, íntimas, y la mayoría provienen de amigos y familiares, y otras más son institucionales, propias de la tramitología; sin embargo, hay algunas que fueron enviadas por escritores como

Inés Arredondo, Dora Josefina Ayala, Rosa María (Peraza) de Meza, Wilberto Cantón y Elías Nandino, en las que se aborda la actividad literaria rodeada por las minucias cotidianas.

Aunque me interesa en particular el cruce de misivas que tuvo con el poeta Elías Nandino, de quien recibió una serie de consejos y recomendaciones sobre la escritura, también es útil recuperar la correspondencia que tuvo con sus familiares y amigos, escritores o no, y sobre todo cuando radicó en el extranjero, ya que esa experiencia fue vital y bastante enriquecedora para su producción literaria.

De soslayo reconocemos algunas huellas de ideas germinales que tuvo Óscar Liera en torno a ideas artísticas e inquietudes intelectuales. Este escrito, por tanto, tiene como propósito reconstruir la formación de un escritor, ahondar en sus primeros pasos como una forma de comprender de manera más integral su obra dramática.

Pasión por la poesía

La decantación por la dramaturgia fue, relativamente, algo tardía en Óscar Liera, pues en los años ochenta fue cuando escribió la mayoría de las obras con las que logró su trascendencia en el escenario de la literatura mexicana. En tres ocasiones obtuvo el Premio Juan Ruiz de Alarcón, uno de los máximos galardones a la creación teatral: en 1983 con *Las juramentaciones*, en 1987 con *El camino rojo a Sabaiba* y en 1988 con *Dulces compañías*.

El dramaturgo comenzó a escribir teatro, o por lo menos empezó a darlo a conocer, en 1972, cuando dirigió “Martha” y “El hombre contra el hombre”. En esta década creó obras menores, de un solo acto, que Emilio Carballido le publicó en 1979 en *Tramoya*, revista de la Universidad Veracruzana: estas obras son “Las Ubarry”, “La fuerza del hombre”, “La piña y la manzana”, “El gordo”, “Los camaleones”, “El Crescencio” y “Aquí no pasa nada”. En total, fueron nueve piezas breves que escribió en esta época y que, posteriormente, en 1982, el sello editorial de la UNAM reunió bajo el título *La piña y la manzana* (Partida, 1997, p. 9). Fue en la década de los ochenta cuando generó las piezas que más fama le dieron.

Ahora bien, antes que su vocación por la dramaturgia, Liera descubrió su pasión por la poesía. El gusto lo adquirió no de su padre, Óscar Flores, de oficio ferrocarrilero y dedicado al campo, sino de su madre, Adelina Cabanillas, quien era profesora de primaria y amante de la música, la poesía y la costura,

así como también de su hermana mayor, Carmen María, quien murió a los 14 años y, pese a su corta edad, llegó a escribir poemas, cuentos y obras de teatro (Moreno y Morfín, 2016, p. 11). A raíz de esa pérdida, en 1978 publicó un breve volumen titulado *Las siete muertes de Elisa*; antes, en 1973, había escrito *Siete variaciones sobre una ausencia dada*, y después, en 1980, el poemario *Abertal*. Como se ve, su producción poética fue muy escasa, pues en una década sólo constó de tres *plaquettes*.

La inquietud por la poesía la alimentó aún más a los 22 años, pues recién llegó a la Ciudad de México, en 1968, Liera compró el libro *El arte del verso* (1965), de Tomás Navarro Tomás, e intentó componer algunos poemas en su prontuario (Torres Sánchez, 2000, p. 69). Este paso por el género de la poesía también lo consignó, de forma autobiográfica, en *Las juramentaciones*, pieza en la que el personaje Damián Ibarra es escarnecido por una de sus tías por escribir “poemitas”, en alusión a su afeminamiento. Señala Olvera Mijares que a propósito de esta experiencia, Liera también tuvo que “enfrentar la oposición de los suyos, que no veían con buenos ojos que fuera uno de los que escriben poemitas” (2011).

La vena poética venía, como he dicho, desde muy joven, y esa predilección se manifestó, por ejemplo, en su diario. En abril de 1967 se interrogaba sobre a qué dedicaría su vida, y a través de los días señalaba el anhelo de ser abogado o profesor, luego creía que había nacido para la poesía, y acto seguido, para la música –tomaba clases de violín– (Torres Sánchez, 2000, p. 107). Esta inclinación también se encuentra reflejada desde sus primeras obras, las cuales fueron ensamblajes poéticos. Comenzó como actor, pero desde entonces ya ansiaba dirigir sus propios espectáculos, según recordó más tarde: “Entonces comencé armando espectáculos con textos de diversos autores: poemas, prosa, canciones. Empecé armándolos y luego comencé a ponerles ya mis propios textos, hasta que estos cada vez eran más” (González Levet, 1981, p. 26). Curiosa es la carta que desde la cárcel de Hermosillo (preso por asaltar un banco) le escribe Moisés Contreras Peña, diciéndole el interés de un recital poético de Liera por parte del director del penal y de la trabajadora social, a quien le tocó verlo en Culiacán: “Creo que se llama ‘Tras las rejas’, de Miguel Hernández y Antonio Machado. [...]. Aprovechándonos de tu amistad y tu bondad, me pidieron que te escribiera mandándote pedir autorización para que se presente en el C.R.S.H.S.” (Contreras, 1976, p. 2).

En 1978 el escritor sinaloense fue requerido para conseguir una terna de jueces para el Premio Anual de Poesía Alba de Acosta por parte del Patronato Cultural Alba de Acosta, A. C., con motivo de conmemorar el 25 aniversario

luctuoso de la poeta sinaloense. Liera invitó, gracias a las relaciones que había cultivado en la capital del país, a los poetas Roberto Martínez Oropeza, Margarita Paz Paredes y Enriqueta Ochoa (Meza, 1978, p. 1). Asimismo, Meza le decía “hay que seguir adelante con todos nuestros propósitos de impulsar a los poetas del terruño” y señalaba que en la regia mansión de Luz Matinal (Luz López Meza) “nos reuniremos para escuchar los poemas de nuestros invitados” (Meza, 1978, p. 2). De igual modo, en ese año desde Guadalajara, Jalisco, Mario Uribe le enviaba sus poemas con la intención “de que te convenzan a aceptar dirigir el recital que Octavio, Roxana Uribe, Angélica Guerrero, Gilberto García (gran poeta) y yo, estamos proyectando para principios del ’79, que con tu sensibilidad enorme y tu buena disposición podemos llevar a cabo” (Uribe, 1978, p. 2).

Esta serie de cartas privadas demuestran el hecho de que el dramaturgo siempre estuvo en contacto con la poesía de forma muy cercana, e incluso todavía en 1980 publicó *Abertal*, lo que constituyó su último poemario.

Cartas a un joven poeta

Particularmente, es de nuestro interés abordar su etapa creativa como poeta y, tangencialmente, como narrador. El acceso al epistolario nos revela una imagen –siempre incompleta– de la relación de su vida con su obra. Las cartas que el dramaturgo sinaloense cruzó con el poeta jalisciense Elías Nandino (1900-1993), en particular, nos permiten atisbar su travesía intelectual en los años 1973 y 1974, en una fase de plena decantación literaria.

En ese arco de tiempo, el poeta del grupo Contemporáneos rondaba los 73 años de edad, mientras que el escritor sinaloense los 27. Nandino ya era, por demás, una figura indiscutida en las letras mexicanas; por el contrario, la energía creativa de Liera aún se desplazaba hacia la poesía y el cuento sin centrarse por completo en la dramaturgia.

A pesar de que las misivas que se conservan son únicamente tres y las remite Elías Nandino, por su contenido se pueden hacer varias deducciones. Una de ellas, la más evidente, es la generosidad y la bonhomía de uno de los poetas mayores de la lírica mexicana hacia un novel escritor. Otra es, y considero la más importante, la formación de la conciencia literaria de Óscar Liera, quien se afanaba por encontrar una voz y un estilo dentro de sus aspiraciones artísticas.

Según el doctor Juan Arturo Camacho Becerra, catedrático de la Universidad de Guadalajara, Elías Nandino y Óscar Liera se conocieron a principios de los años setenta, cuando el primero impartió un taller de poesía en la ciudad de Culiacán y Liera asistió como interesado (Camacho Becerra fungió en ese tiempo como secretario particular del poeta jalisciense). Para 1973 ya habían fincado una amistad expresada en las cartas. En esta circunstancia, entablaron una relación donde Nandino ejercía de figura tutelar, era empático y aconsejaba con el zumo vital de su experiencia.

De acuerdo con la hoja legal de la *plaquette* titulada *Variaciones sobre una ausencia dada*, esta se imprimió el 14 de julio de 1973, y como respuesta, el 23 de julio el poeta jalisciense le señaló: “Sus poemas me llegaron porque al leerlos reconocí mis primeros dolores, mis primeras dudas, mis primeras esperanzas. Yo, como Ud. cuando descubrí la soledad, me volví una angustia en vilo que sigue derrumbada sin encontrar su sitio” (Nandino, 1973, p. 2).

Nandino supo detectar que se trataban de versos todavía muy a flor de piel, frescos en lo emotivo. Sirva de ejemplo este poema: “Ausencia/ es un hueco que se forma/ entre el silencio de la espera/ y el responso de la nada” (Liera, 1973, p. 3). Por eso, le daba esta recomendación reiterativa: “Escriba sin descanso” (p. 2) y “Mi único consejo es que trabaje sin descanso” (p. 5). En una crítica nada complaciente, le aconsejó: “Lo que lo haga sentir su sensibilidad, fíltrelo con la inteligencia” (p. 3). Se trataba de una máxima que los Contemporáneos como José Gorostiza, Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia y él mismo habían practicado de manera magistral en su poesía.

En otra dirección, le cuenta sus vicisitudes y labores, así como de sus proyectos: “Debo decirle que renuncié a mis empleos. No pude trabajar con demagogos. [...] Tengo en mente una revista, un editorial y un taller. Todo sin ligas con el gobierno. ¿Será un sueño? Ni yo lo sé. Ya le contaré lo que pase” (p. 4). Se trata de una misiva de contagiosa vitalidad y de una posición política inflexible, la cual Liera también habría de replicar en su vida.

Pese a la crítica sin concesiones, no hay duda que Elías Nandino supo reconocer la vena artística de su pupilo: “Tenga fe en Ud. mismo y a vivir como los veneros: entregando su agua pura, aunque pase por todos los lodos” (p. 6). También hay la esencia de un posicionamiento que más tarde el dramaturgo hará propio: “Nade contra la corriente” (p. 3). Y remata pidiéndole: “Cuando ya tenga todos sus poemas me los manda y luego se los regresaré. ¿Qué pasó con el teatro? ¿Cuándo piensa volver a Europa? Cuénteme todo” (p. 6).

Al parecer, el vate jalisciense ignoraba que Liera ya se había ido por cuenta propia de nuevo a Francia (había estado ahí en 1972), pues en carta del 14 de

enero de 1974 le dice (ya sin la valla del “usted”, sino con el tuteo de la franqueza): “Hoy recibí tu felicitación y supe tu residencia. Feliz tú, que a tu edad, haces lo que quieres, y vives en París cuando estás en la flor de tu edad. Vive, goza, porque mañana ya será tarde” (Nadino, 1974, p. 1). Le sugería el *carpe diem* horaciano como meta, y también aprovechó para decirle que en la carta anterior “te decía muchas cosas hacia tu ímpetu poético” (p. 1); esto último, porque Liera ya se había ido de Culiacán.

En esta segunda misiva Elías Nandino habla más de sí mismo, de su propia obra: le cuenta de los achaques de la vejez, y pese a ello, de su ánimo por reeditar *Triángulo de silencios* por su cuenta, “porque creo que con este libro encontré el verdadero cauce de mi poesía. Se quedó atrás mi llameante fuego erótico, mi sensualismo crudo, y mi romanticismo sentimental que tanto denigra al auténtico romanticismo” (p. 2). También le revela que el Fondo de Cultura Económica le reeditará el libro *Nocturna palabra*. Como colofón, le expresa los deseos de un año nuevo: “las sorpresas más raras y agradables y que sea como sea, conserves tu calidad humana y espiritual que siempre has tenido” (p. 4).

En la tercera carta, del 18 de mayo de 1974, Nandino le señala que recibió su respuesta en “un día de sol del mes de abril” (p. 1). Asimismo, le refiere de sus tentativas poéticas en *Triángulo de silencios* y el posterior libro *Nocturnos*, apartados de la poesía “juvenil, sensual, infernal y amorosa” y centrados ahora en “los hondos problemas del hombre” (Nandino, 1974, p. 2). Pero las líneas que destacan de esta última carta son donde Nandino logró intuir la verdadera vocación de Liera, junto con la dispersión literaria que aún tenía: “Me gusta que escriba teatro. Todo lo que haga le traerá experiencia. Usted tiene mucho qué decir, lo que le falta es el esfuerzo pleno para hacerlo” (p. 4), y también le aconsejaba: “piense en que Ud. es joven y que debe aprovechar su juventud para vivir y dejar su huella perenne” (p. 4). Estos consejos reforzaron la meta que Liera se había trazado: trascender gracias a su obra, como lo revelan algunas cartas en el siguiente acápite, cuando el dramaturgo realizó una estancia en Europa.

Un poeta “mejicano” en París

Antes de irse a Europa, y una vez que concluyó sus estudios como actor, asumió la Coordinación del Departamento de Literatura en el Instituto Nacional de Bellas Artes, y de 1972 a 1973 fue colaborador de *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical del periódico *El Día*. A través de algunos testimonios, así

como de la lectura de las cartas personales que recibió Óscar Liera, es posible acceder, así sea limitadamente, a las diversas vivencias que tuvo en su residencia en el extranjero y cómo estas influyeron en su formación, sobre todo porque es significativo observar que siempre mantuvo un interés especial por la poesía.

Cuando radicó en la Ciudad de México como estudiante trabajó sólidas relaciones con personalidades del ámbito cultural, lo que redundó en su aprendizaje, pero también en la cotidianidad emergía su vena literaria; en la casa de asistencia en la que residió, sito en la colonia Clavería, en Norte 81-A, fue atendido por tres hermanas ancianas: Rosario, Carmen y María, parientes del poeta Manuel Gutiérrez Nájera, y “Al cabo de un tiempo a todos nos llamaba la atención de que al único huésped que invitaban a tomar café con galletas, en la sala de esa casa, era a Óscar, pues se la pasaban hablando de poesía y libros” (Aspinwal, 2015).

Una vez instalado en París, en 1973, su tía Josefa Flores Carrillo le escribió una carta el 19 de noviembre para alentarle en sus objetivos: “Me alegra mucho que ya estés estudiando y que te sientas contento. Es muy natural que a veces sientas nostalgia por tu patria, tu familia. Todas las realizaciones requieren sacrificio. Ya te señalaste una meta y tendrás que luchar hasta superarla” (Flores, 1973, p. 1). También en la carta destaca la personalidad de su sobrino, al reconocerle las “aspiraciones y una gran voluntad”. Javier Chávez Belmont, de igual manera, subraya el hecho de que se haya ido a vivir a París: “Subiste un sinfín de escalones en la vida, qué cercanos y lejanos son esos días de probables realidades, de felices e inconcebibles planes. ¡Son ahora, ya, un hecho!” (Chávez Belmont, 1974, p. 1), recalcándole su compromiso con el teatro y con la vida.

Otras amistades son coincidentes en resaltar el tesón del dramaturgo, pero, sobre todo, en alentarle en su escritura literaria. Sus amigos españoles exiliados por la dictadura de Franco, Juan José y Manolita Mora, le escribían en 1975: “recordábamos Manolita y yo, a aquel compañero mejicano, soñador, poeta, ambicioso, indio, olvidadizo, que conocimos, que conocí por estas fechas en un antro donde enviábamos tarjetas de Navidad con el fin de hacernos felices las vacaciones” (1975, p. 1). Además de expresar el gusto porque su cuñado estuviera en la “capital cultural del mundo”, y saborear y gozarse todo lo parisino, Miguel Ángel Camposeco le decía que lo más valioso de esta experiencia es que lo conjugara con sus “inquietudes perspicaces –aunque sea dentro de los mismos viejos moldes– en las que el hombre puede manifestar sus más profundos anhelos, sus ansias insatisfechas de libertad para crear y

para vivir”. Y también le sugería: “Queda insatisfecho para que quedes unido a la nostalgia de volver, aunque sea más bello y más placentero el mar y el sol de Sinaloa y el calor de los amigos en México” (Camposeco, 1974, p. 2).

El escritor, según la correspondencia consultada, no se desligó ni de su tierra ni de sus amigos, y desde un principio albergó el sentimiento de estar lejos: “Es muy natural que a veces sientas nostalgia por tu patria, tu familia. Todas las realizaciones requieren sacrificio” (Flores, 1973, p. 1). En mayo del siguiente año manifestaba el mismo sentimiento negativo: “¿por qué ese estado de ánimo? Tienes muchas cosas: talento en primer lugar, capacidad para darte y crear, amigos que te queremos y te extrañamos muchísimo, una tierra polvosa, bronca y arrebatada que te necesita y te reclama” (López Meza, 1974, p. 1).

Pese a su lejanía, mantuvo su interés por el desarrollo cultural de la región, en particular de Culiacán. El 16 de enero Dora Josefina Ayala le comunicaba cuánto lo extrañaban: “Por lo demás, nuestro ambiente cultural ha bajado tanto que hemos de admitir que no se ha hecho algo desde que tú te marchaste. Haces falta en la ciudad, amigo” (Ayala, 1974, p. 1). Igual comentario recibió de Luz López Meza, quien vivía en una céntrica residencia del siglo XVIII, el 10 de febrero: “Desde que te fuiste nos haces mucha falta para obligarnos a construir algo provechoso. En este pueblo ya nadie hace nada; pensábamos trabajar, estudiando la Bernarda de García Lorca, tuvimos las primeras reuniones y... sanseacabó” (López Meza, 1974, p. 1). Estas voces, seguramente, influyeron para que se decidiera a vivir en Culiacán.

Por la carta de López Meza sabemos que había escrito unos cuentos, que ya no le “apetecía hacer poesía” y que se arrepentía de haber publicado su primer libro de poemas; por este documento sabemos de su participación en un recital en su casona: “Ayer leí tu libro y te veía como en la última reunión aquí en la casa, todo ‘chiveado’ no queriendo leer y por fin hasta grabaste” (López Meza, 1974, p. 1). Asimismo, Liera le habría contado a su amiga de sus planes de irse a Italia, pues ella asienta: “Estoy triste, hablé con tu mamá y me dijo que siempre no vienes pronto, que te vas a Italia, pero no me hagas caso, es por tu bien, así aprenderás y podrás darnos más” (López Meza, 1974, p. 1).

El estado de ánimo de Liera se debía no sólo a la lejanía de su tierra, sino a las vicisitudes por las que atravesó como estudiante en un país ajeno. A París fue por cuenta propia con “la idea de estudiar y ver mucho teatro, pero no llevaba ninguna beca y me fue muy difícil tomar algunos cursos porque todos eran muy caros [...]” (López, 1991, p. 15). Por eso, en mayo de 1974 Luz López Meza le había mandado un cheque “con la súplica muy afectuosa de que me

hagas favor de aceptarlo, sé lo que se sufre en tierra extraña. De algo te ha de servir, acéptalo como una muestra de mi amistad fraternal” (López Meza, 1974, p. 2).

Esos días, habría de recordar mucho después el dramaturgo, “me la pasé muy jodido, pero pude ver a distancia lo que pasaba en México. También participé activamente en las protestas de los exiliados españoles en Francia contra Franco. Así se fue agudizando mi conciencia social” (Ita, 1984, p. 20). En ese tiempo, París representaba la vanguardia en las luchas sociales y contraculturales, cuya cúspide fue el Mayo francés, movimiento de protesta en contra del consumo que aglutinó a estudiantes, obreros, sindicatos y militantes comunistas; como resultado, en el país galo se vivió la mayor revuelta estudiantil y la mayor huelga general de su historia.

Además de las lecturas del novelista Albert Camus –uno de sus héroes vivenciales–, Liera habitó con pasión la ciudad de París, la cual lo hizo sentir parte de la impresionante lista de artistas que desde la izquierda pintaron o escribieron. De acuerdo con de Ita, estudió actuación en la Universidad de Vincennes “Stages du Théâtre”, escuela fundada en 1968 por Merleu-Ponty y Louis Althusser, entre otros intelectuales, “y ahí tuvo noticias de la obra en construcción de Michel Foucault porque era uno de los maestros estrellas de que aquel experimento formativo que fue uno de los centros de agitación en el mayo del 68 francés” (Ita, 2014). Tomó cursos también en la Universidad de La Sorbona y, en Italia, en la Università degli Studi de Siena.

La ciudad de París deslumbró al autor sinaloense desde su primera estancia, en 1972. Describió la Ciudad Luz a partir de su espacio más icónico: “remanso del Sena y ciudad de puentes” (Liera, 1972, p. 1), pero también como una urbe colmada de extranjeros, sobre todo la veía como una especie de albergue de estudiantes atentos al acontecer del mundo, lectores de Marx y de los periódicos que hablaban de Vietnam: “Movimiento estudiantil, no de protesta, sino de jóvenes que van y que vienen por los grandes boulevares, por el Barrio Latino o por la Universidad” (Liera, 1972, p. 1), y que precisamente dentro de Ciudad Universitaria se había creado la Ciudad Internacional, donde había residencias estudiantiles.

Fue ahí donde vivió y en donde nutrió su pensamiento a través de las discusiones que componían “el mundo cada momento, que luchan porque los adultos logren ponerse de acuerdo para establecer una paz mundial”, ya que para ellos era difícil comprender “por ejemplo: ¿Qué hacen los Estados Unidos en Vietnam? ¿Qué hace Moscú en Checoslovaquia? ¿Qué hacen los beatos en Irlanda? ¿Qué hace el tío Sam con los negros? ¿Qué hace la CIA en México?”

(1972, p. 1). Su conciencia social se agudizó al observar el acontecer político del mundo; sin embargo, su quehacer aún transitaba por la poesía, pues su amiga Dora Josefina Ayala le decía al releer una carta suya: “encontré que la nueva vida ha intensificado tu hacer filosófico y te ha decidido ya como poeta” (Ayala, 1974, p. 1).

Ahí, a París, volvería en 1973 para caminar sus calles y los bosques blancos por la nieve, según habría de recordar después esos tiempos de penuria y mucha poesía: “Caminar con el abrigo y la bufanda y guantes y solo una taza de café como alimento y rumiar, rumiar entre el frío algún verso de Baudelaire, de Mallarmé o quebrarse la cabeza con alguna idea loca de Pascal o Martine” (Liera, 2012, pp. 47-48), y luego caminó también por las calles medievales de Siena, Italia, en donde –según sus palabras– gritoneó las locuras de Ariosto o de Dante (p. 48). En París discutió también con los compañeros de clase, con los que se disponía a “descubrir el hilo negro en *Les fleurs du mal*” (2012, p. 48). Se propuso disfrutar su estancia, según la respuesta de Chepina Guerra, quien al mismo tiempo lo ensalzaba: “No podías menos que disfrutar Europa como dices. No te queda desperdiciar esos lugares, ni desperdiciarte a ti mismo. Tú que estás impregnado de inteligencia” (Guerra, 1974, p. 3).

Vivió en París y después en Siena entre 1972 y 1975. La estancia en el extranjero fue crucial en el desarrollo escritural de Óscar Liera. En París se encontró con su maestro Emilio Carballido, quien estrenó *El otro nombre de la rosa*; en esta ciudad Liera vivió con unos amigos de ambos, pues Carballido recuerda que estaba alojado con el gremio cultural:

Y luego la sorpresa fue que se pusiera a escribir. Lo primero que conocí fueron las obras de él que publiqué en *Tramoya*; las leí porque me las envió Luisa Josefina con recomendación de que las leyera, y me pareció que estaban muy bien para la revista; y sí, sí estaban. (Carballido, en Blancarte, 1992)

Asimismo, Carballido impulsó la Nueva Dramaturgia Mexicana, movimiento en el que se incluyó a Óscar Liera junto con Víctor Hugo Rascón Banda, entre otros. Por otra parte, Liera estrechó lazos de amistad con algunos mexicanos radicados ahí, o bien, cultivó nuevos vínculos y se relacionó amorosamente con Martine, su maestra de francés (Torres Sánchez, 2000, p. 106). En Siena, al parecer, su estancia fue breve: en periodos de 1972 y de 1974. Sólo hay una carta de Wilberto Cantón, escrita desde Francia, donde le dice: “Magnífico que estés estudiando, escribiendo. Siena es un marco inmejorable. Yo guardo un recuerdo tumultuoso de ella, porque el día que pasé fue la

gran fiesta: la carrera del Palio. Pero es un lugar bello y estimulante” (Cantón, 1974). Hasta ahí se pierde su rastro, pero podemos suponer que residió en París hasta 1975, ya que un poema suyo fue enviado desde allá para que se publicara en un periódico local.

El poema en cuestión se titula “Culiacán”, y rezuma la preocupación social de Liera por la violencia derivada por el narcotráfico –un problema tan añejo y tan contemporáneo–, así como muestra el hecho de que el autor no dejó de estar pendiente de su ciudad. Dora Josefina Ayala, el 20 de febrero de 1974, le contaba que un poeta culiacanense había ganado el premio de los juegos florales de Mazatlán, pero que desconocía el poema, pues la prensa prefería publicar el asesinato de seis jóvenes llevado a cabo por policías federales, y con ironía exclamaba: “¡Hay que darle a la vida su dimensión actual y a los lectores algo fuerte para que saboreen su café! ¿La poesía? Eso se deja para los cursis, para los soñadores [...]” (Ayala, 1974, p. 1). En su texto lírico, Liera justamente criticaba con dureza la inacción de las autoridades y la impunidad y la violencia de los criminales: “¿Quién por entre tus calles siente seguro el paso? / ¿Cuántos policías han detenido a algún gomero empistolado?” (Liera, 1975, s.p.), y junto con ello, el temor y el silencio de los ciudadanos.

Inclinación por la dramaturgia

Es difícil medir en qué grado la voz de Elías Nandino influyó en el destino de Óscar Liera, pero sin duda sí jugó un papel relevante. Además, Nandino no se equivocó en su pronóstico, ya que la década siguiente fue bastante fructífera para Óscar Liera gracias “al esfuerzo pleno” que le imprimió a su quehacer literario. Ese empeño se refleja, por ejemplo, en que por cinco días estuvo escribiendo “una obra cada noche”, según le contó a Sergio López (1990, p. 16). Es muy posible que, a raíz de la enfermedad que contrajera a inicios de los años ochenta, redoblara su dedicación y exigencia en la escritura; Nandino le había dicho: “El incentivo más grande que tiene el hombre para vivir es la reflexión y el absoluto conocimiento de que tiene que morir. El peligro de perder la vida nos debe obligar a vivirla y a tratar de dejar el testimonio de nuestro paso por la tierra” (1973, p. 3).

Aprovechó el tiempo, preparándose académicamente, pues en 1977 –año en que presentó la polémica obra *Cúcara y Mácara*– ingresó a la UNAM para estudiar la carrera de literatura española, graduándose con la tesis “Técnicas narrativas en las *Memorias* de fray Servando Teresa de Mier”, de la cual se

desprendieron las obras *Los fantasmas de la realidad* (1978-1981) y *Las fábulas perversas* (1988). Según contó en una entrevista, la Compañía Nacional de Teatro (CNT) le había pedido una obra –la cual nunca se presentó–, y a raíz de eso “me puse a hacer mi tesis de licenciatura: se trata de *Las fábulas perversas*” (Ita, 1984, p. 20). Confesaría también que entró a estudiar dicha carrera porque quería complementar lo que ya sabía: “yo no estudio Letras Dramáticas porque eso es lo mío y ya me lo sé, y lo que no sé puedo prepararme solo; por eso estoy en Letras Hispánicas, que es lo que me falta y quiero completarme para ser buen teatrero” (Paredes, 2014).

En ese tiempo estaba por cumplir 31 años, por eso llamaba la atención del resto de sus compañeros que lo veían como un veterano, pues tenía sigilosos compromisos laborales y vínculos con gente de su oficio donde ya era conocido. En la facultad trabó amistad con Alberto Paredes –poeta y ensayista más tarde– y Pedro Pablo Martínez –a la postre editor y escritor–, quienes ya llevaban varios años de amigos. Gracias a su edad, a su formación y vivencias en Europa, Liera se vinculó con las maestras Margo Glantz y Laura Trejo, amén de su relación con Emilio Carballido (Paredes, 2014). Por aquel tiempo vivía en un departamento entre Obrero Mundial y Viaducto, en la colonia Roma. Actuaba en obras y escribía cuentos, piezas de teatro y guiones; participaba en concursos de poesía, en los cuales obtuvo premios y reconocimientos (Aspinwal, 2015).

En su ejercicio lírico, en 1978 escribió *Las siete muertes de Elisa* y en 1980 el poemario *Abertal*. El primero es un pequeño volumen de 34 páginas en las que aborda los últimos días de su hermana Carmen María, acaso su mayor influencia; se trata de siete poemas “narrativos” donde el versículo a veces se torna en prosa, ya que elabora mediante una voz femenina el relato de alguien que prefiere “comenzar a amar mi muerte/ que mi vida que se acaba” (p. 11). Premonitoriamente, Liera avizó la suya propia: “estamos a mediados de diciembre y la fecha se esconde en enero:/ tal vez el siete” (p. 17), y al final, añadió: “creo que morí antes de la fecha que yo imaginaba” (p. 34). Su hermana falleció el 4 de enero, y Óscar Liera, el 5 de enero. Antes mencioné que Carmen María fue una gran influencia, sobre todo porque ella era aficionada a la lectura, y en la “Tercera muerte” el dramaturgo reconocía la predilección de su hermana por la poesía: “Quisiera gritarle a la muerte que me espere,/ Necesito dejar madurar más mis poemas” (p. 18).

Además del verso libre, Liera practicó también el soneto, como se aprecia en la secuela *Para las siete muertes de Elisa* (Salazar y Salazar, 1993), en donde tejió siete de estas formas poéticas en las que recupera algunos versos o ideas del

poemario anterior. En esas estructuras encerró la angustia existencial, con una clara reminiscencia de la poesía barroca española, pero también de su maestro Elías Nandino: “si acaso sólo somos fuego y lodo,/ si hay la voluntad de dios y el destino.../ nada sabemos, lo ignoramos todo” (Salazar y Salazar, 1993, p. 42).

Con *Abertal*, poemario impreso en diciembre de 1980, termina su inmersión en la poesía. La edición, de corte artesanal, constó de 100 ejemplares “numerados y firmados por el autor” según se lee en la portada. Su título remite al terreno que con la sequía se agrieta, y sí, el yo lírico es un sujeto bajo las ataduras del amor y temeroso del abandono y de la ausencia, como se lee en el poema “Solitude”: “Anduve buscando la muerte en cada esquina;/ cada rama, una daga;/ cada hoja, un puñal./ Miles de heridas ansiosas rondaban mi cuerpo queriéndose abrir” (p. 55). Se trata de una mayoría de poemas experimentales junto con algún soneto; su tono es más narrativo y, diríamos, más dramático.

Con el género narrativo fue mucho más exigente, ya que en vida no publicó un solo cuento. Elías Nandino fue más parco en su opinión, lo cual posiblemente medió para que decidiera no imprimirlos. En una carta sólo mencionó: “Sus cuentos me gustaron. El cuento grande, ‘Los cujos’, es bueno, pero hay que trabajar el final. Lo de la limpia o magia lo siento falso. Me parece que pensando puede darle un fin más certero” (Nandino, 1973). Sin embargo, por cartas y testimonios se sabe que los relatos los compartía con sus amistades y la familia. Por ejemplo, su amiga López Meza le decía: “Mándame algo de lo que hayas escrito, me hace falta el contacto con algo vivo y fresco, tus cuentos me gustan mucho, pones tanto de ti mismo, además me parecen muy bien escritos” (López, 1974). Su tía Josefa fue otro de sus lectores: “Leí tu cuento repetidas veces. Me hizo vivir días de hace cincuenta años. Me gustó mucho. Nunca creí que un pequeño cartoncito doblado con figuras casi sin forma pudiera salir un bello cuento. Diciendo la verdad, me hizo vibrar” (Flores, 1974). Asimismo, los leía en su círculo de amistades, pues Aspinwal recuerda que “Escribió unos cuentos que nos maravillaron al descubrirlos en las reuniones que teníamos en el departamento de Jesús Ángel Ochoa Zazueta (el Chubi) [...]; al calor del bacanora y la bohemia nos leía unas historias deliciosas” (2015).

Fue en 2011, 21 años después de su fallecimiento, que su hermana Adelina Cabanillas Flores decidió publicar una serie de relatos bajo el sello de la UAS con el título *Extraña urdimbre*. El primer relato, “La Chumilca”, lo escribió el 17 de enero de 1969 y el último, “Mextli”, el 18 de mayo de 1978; el cuento “Algo sobre el arte lapidario” lo escribió en Venecia en 1972 y “El biombo”,

dedicado a su madre, el 7 de noviembre de 1973 en París. Estos cuentos muestran aún las costuras de la impericia: valen más por la anécdota que por la técnica narrativa, si bien unos pocos experimentan con el narrador heterodiegético en la segunda persona gramatical. En palabras de Fernando de Ita, “Aquí hallamos en bruto el material que irá puliendo hasta convertirlo en oro. Por lo pronto es metal común y corriente, con las debilidades temáticas y estilísticas” de quien buscó plasmar la vida por escrito (Ita, en Liera, 2011, p. 11).

Finalmente, a pesar de que su carrera comenzaba a despegar en la Ciudad de México, decidió que tras presentar su examen de tesis, al día siguiente se iría a Culiacán, y para ello ya tenía preparadas las cajas con libros y ropa. Su idea era formar un grupo, pues “allá no hay nada, o cosas improvisadas, y solo un par de proyectos universitarios sin permanencia. A ver si la UAS me da chance. En México no hago falta; allá, en mi tierra, que es mi tierra, sí” (Paredes, 2014). Incluso, cuando terminó de estudiar Letras Hispánicas, en 1982, tuvo la ocasión de obtener una beca en Suiza, pero renunció a tal idea (Villalobos, 1987, p. 10-C). De este modo, “tomó la decisión de regresar a Culiacán y luchar para fomentar la cultura teatral formando grupos [...] que se presentaban en plazuelas y parques públicos, sin equipos y con escasa escenografía” (Aspinwal, 2014).

En Sinaloa, diría más tarde con modestia, se hace buen teatro y existen buenos grupos como el de Carmen Alicia Gastélum y el de Hiram de la Fuente, pero también estaba su propio quehacer, pues además del Taller de Teatro de la UAS (TATUAS) formó en Los Mochis el grupo Yori, con el que presentó *Una rosa más o menos* –basada en poemas de Pablo Neruda– y en Guamúchil el Mochomo, con la que estrenó *Algo sobre la muerte de un mayor* –con textos de Jaime Sabines–, y planeaba además conformar otro grupo en Mazatlán, en donde impartía un taller, y en una segunda etapa en Escuinapa, El Rosario, Mocerito y Guasave, todo ello con la finalidad de evitar que quienes quisieran participar en esta actividad lo hicieran con directores improvisados, así como descentralizarla de Culiacán (Salazar, 1986, s.p.).

Conclusiones

Las obras de dramaturgia de Óscar Liera, las de mayor madurez creativa compuestas en la década de los ochenta, en gran medida se vieron enriquecidas y alcanzaron una gran complejidad por la convergencia de dos géneros que practicó en su temprana juventud: la poesía y la narrativa; muestra de ello son

sus obras *El jinete de la Divina Providencia* (1984) y, especialmente, *Camino rojo a Sabaiba* (1988), su *summum* dramaturgico.

El autor sinaloense tuvo una especial predilección por la poesía y, aunque en menor grado, por el género narrativo. Como poeta, incursionó en el verso libre, pero también en la forma tradicional del soneto, con clara afinidad con la lírica de los Siglos de Oro españoles; su temática abordó los problemas filosóficos de la existencia, así como los fenómenos sociales de su región natal. Llama la atención la contrariedad en que se hallaba en la década de los setenta, pues amigos suyos lo animaban y reconocían como poeta, mientras que él afirmaba que había renunciado ya a la poesía.

A través de su correspondencia se ha podido reconstruir, de manera oblicua, sus inquietudes intelectuales. De especial importancia son las cartas que intercambió con el poeta jalisciense Elías Nandino, cuyo renombre no le impidió trabar amistad con un novel escritor, por el contrario, su experiencia vital habría sido un factor clave para que este se decidiera por el género dramático con mayor dedicación. Otro factor habría sido Emilio Carballido, con quien convivió en París y quien propició, a la postre, sus primeras publicaciones en la revista *Tramoya*.

Asimismo, la correspondencia con sus familiares y amigos fue también significativa para que el autor reforzara su vocación, pues mediante el intercambio epistolar tanteaba su avance en el terreno de la creación dándoles a conocer poemas o relatos que iba escribiendo; especialmente, estas cartas resultaron bastante valiosas durante su estancia en Europa, puesto que lo alentaron en su camino literario.

Referencias

- Aspinwal Orozco, G. (11 de enero de 2015). Relatos y recuerdos nostálgicos. *Noroeste*. En "Relatos y recuerdos nostálgicos".
- Ayala, D. J. (16 de enero de 1974). [Carta a su amigo Óscar Liera en París]. Archivo de Adelina Cabanillas Flores.
- Ayala, D. J. (20 de febrero de 1974). [Carta a su amigo Óscar Liera en París]. Archivo de Adelina Cabanillas Flores.
- Blancarte, O. [director] (1992). *Óscar Liera. Pasión por el teatro* [documental]. Difocur.
- Camposeco, M. A. (enero de 1974). [Carta a su cuñado Óscar Liera en París]. Archivo de Adelina Cabanillas Flores.

- Cantón, W. (30 de agosto de 1974). [Carta desde París a su amigo Óscar Liera en Siena, Italia]. Archivo de Adelina Cabanillas Flores.
- Certeau, M. (1999). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Chartier, R. (2005). La historia o el relato verídico. En *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. México: Gedisa.
- Chávez Belmont, J. (primavera de 1974). [Carta a su amigo Óscar Liera en París]. Archivo de Adelina Cabanillas Flores.
- Contreras Peña, M. (julio de 1976). [Carta a su amigo Óscar Liera en la Ciudad de México]. Archivo de Adelina Cabanillas Flores.
- Flores Carrillo, J. (19 de noviembre de 1973). [Carta a su sobrino Óscar Liera en París]. Archivo de Adelina Cabanillas Flores.
- Flores Carrillo, J. (23 de enero de 1974). [Carta a su sobrino Óscar Liera en París]. Archivo de Adelina Cabanillas Flores.
- Genette, G. (2001). *Umbrales* [trad. de Susana Lage]. México: Siglo XXI.
- González Levet, S. (19 de febrero de 1981). Estoy comprometido con el teatro. Óscar Liera, autor de “Cúcara y Mácara”. *Punto y aparte. Semanario de información y análisis*.
- Guerra, J. (15 de mayo de 1974). [Carta a su amigo Óscar Liera en París]. Archivo de Adelina Cabanillas Flores.
- Ita, F. de (2011). El primer Liera. En Óscar Liera. *Extraña urdimbre*. Culiacán: UAS.
- Ita, F. de (24 de diciembre de 2014). Óscar Liera: regalo navideño. En Oscar Liera: Regalo navideño - Teatromexicano
- Ita, F. de (26 de enero de 1984). El teatro en México está vivo; en algunos años habrá un auge importante, señala el dramaturgo Óscar Liera. *uno más uno*.
- Liera, Ó. (1973). *Siete variaciones sobre una ausencia dada*. Imprenta Verdugo.
- Liera, Ó. (29 de octubre de 1972). La ‘cité’ universitaria. *El Gallo Ilustrado*, supl. dominical de *El Día*, núm. 540.
- Liera, Ó. (febrero de 1975). Culiacán. *El Sol de Sinaloa*. [Recopilación hecha por el Lic. Marco Antonio L. Chavira]
- Liera, Ó. (1978). *Elisa y sus siete muertes*. Lugar: Talleres Verdugo.
- Liera, Ó. (1980). *Abertal*. Editado por Sergio Liera.
- Liera, Ó. (1993). Para las muertes de Elisa. En C. Salazar y R. Salazar. *Antología de poesía sinaloense contemporánea (1960-1993)*. Culiacán: UAS.
- Liera, Ó. (2011). *Extraña urdimbre*. Culiacán: UAS.
- Liera, O. (2012). *Cúcara y Mácara/ Carta al Tigre* [El pueblo ya no soporta más mentira y violencia. Carta a Toledo Corro. *Noroeste*, 17 y 18 de diciembre de 1985]. México: Paso de Gato.
- López Meza, L. (18 de mayo de 1974). [Carta a su amigo Óscar Liera en París]. Archivo de Adelina Cabanillas Flores.

- López Meza, L. (27 de febrero de 1974). [Carta a su amigo Óscar Liera en París]. Archivo de Adelina Cabanillas Flores.
- López, S. (noviembre-diciembre de 1991). El teatro se tiene que hacer en serio: Óscar Liera. *La revista*, 6(1), 15.
- Mestre Sanchiz, A. (2000). La carta, fuente de conocimiento histórico. *Revista de Historia Moderna*, 18, 13-26. RHM_18_01.pdf (ua.es)
- Meza, R. M. de (17 de mayo de 1978). [Carta a su amigo Óscar Liera en la Ciudad de México]. Archivo de Adelina Cabanillas Flores.
- Mora Parra, M. y J. J. (12 de diciembre de 1975). [Carta de dos españoles a su amigo Óscar Liera]. Archivo de Adelina Cabanillas Flores.
- Moreno, I. E. y Morfín Damy, G. (2016). Óscar Liera: su vida y sus obras. En Óscar Liera. *Pez en el agua. Antología personal*. Culiacán: UAS.
- Nandino, E. (14 de enero de 1974). [Carta a Óscar Liera en París]. Archivo de Adelina Cabanillas Flores.
- Nandino, E. (18 de mayo de 1974). [Carta a Óscar Liera en París]. Archivo de Adelina Cabanillas Flores.
- Nandino, E. (23 de julio de 1973). [Carta a Óscar Liera en Culiacán]. Archivo de Adelina Cabanillas Flores.
- Olvera Mijares, R. (20 de febrero de 2011). El accidentado viaje de Óscar Liera. *La jornada semanal*, 833.
- Partida Tayzán, A. (1997). Las primicias en los viejos juegos de la dramaturgia. En Óscar Liera, *Teatro completo I y II*. Sepyc, Cobaes y Difocur.
- Salazar, C. de (21 de febrero de 1986). Sinaloa cuenta con buenos grupos teatrales, afirma Óscar Liera. *El Sol del Pacífico*.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura* [trad. de Laura Fólica]. México: FCE.
- Torres Sánchez, R. (2000). *Óscar Liera, el niño perdido*. Juan Pablos Editores.
- Uribe, M. (18 de noviembre de 1978). [Carta a su amigo Óscar Liera en la Ciudad de México]. Archivo de Adelina Cabanillas Flores.
- Villalobos Cuevas, V. (7 de octubre de 1987). Óscar Liera. Un ejemplo de lo que es amar la tierra. *El Debate*.

La imagen del autor y el poder de los medios masivos: el caso Leonardo Padura

The author's image and the power of the mass media: the Leonardo Padura case

Élodie Angélique Peeters
Universidad Autónoma de Baja California Sur

Resumen

Este trabajo propone poner en perspectiva los cambios relacionados con el desarrollo de Internet y de todos los medios de comunicación y de difusión. La pandemia del Covid-19 dejó huellas importantes tanto en la manera de comportarse como de leer. El papel del autor sufrió cambios en su imagen y su forma de aparecer en los medios de difusión y las redes sociales. Estudiaremos el ejemplo del escritor cubano Leonardo Padura para subrayar esa nueva manera de promocionar una obra y promocionar a un autor. Sin embargo, en el proceso de la recepción literaria, el lector tiene un papel importante y veremos que él también ya no se conforma con sólo leer el libro. La ciberdemocracia comienza su reino y se amplifica creando otras maneras de descubrir las obras, con los comentarios de los lectores. La ecuación de la recepción literaria lector-autor-libro ya no es la misma, veremos los efectos en todo el proceso.

Palabras clave: Recepción literaria, Ciberdemocracia, Medios de difusión, Autor, Lector, Redes sociales.

Abstract

This paper proposes to put into perspective the changes related to the development of the Internet and all the means of communication and dissemination. The Covid-19 pandemic left important traces both in the way of behaving and reading. The role of the author underwent changes in his image and his way of appearing in the media and social networks. We will study the example of

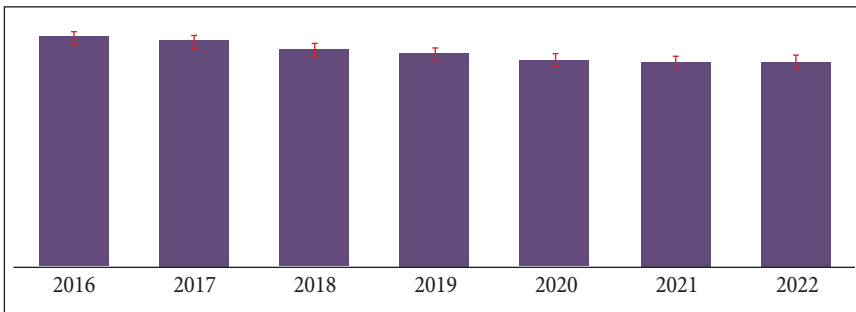
the Cuban writer Leonardo Padura to underline this new way of promoting a work and promoting an author. However, in the process of literary reception, the reader has an important role and we will see that he is no longer satisfied with just reading the book. Cyberdemocracy begins its reign and is amplified by creating other ways of discovering the books, for example with the comments of the readers. The equation of literary reception: reader-author-book, is no longer the same, we will see the effects throughout the process.

Keywords: Literary reception, Cyberdemocracy, Broadcast media, Author, Reader, Social networks.

Introducción

Cada año, el 23 de abril se celebra el Día Internacional del Libro, pero ¿ese día refleja verdaderamente las costumbres de los mexicanos? Según el Inegi, en México, los adultos leen cada vez menos: “este año, 68.5% de la población de 18 años y más se considera lectora, el porcentaje más bajo de los últimos siete años, según datos del Inegi” (Soto, 2023, párr. 1). La Gráfica 1 muestra la evolución del porcentaje de lectores entre 2016 y 2022: una pérdida de casi 10 puntos en 6 años.

Gráfica 1. Población alfabeta de 18 y más años que leyó algún material considerado por el MOLEC*



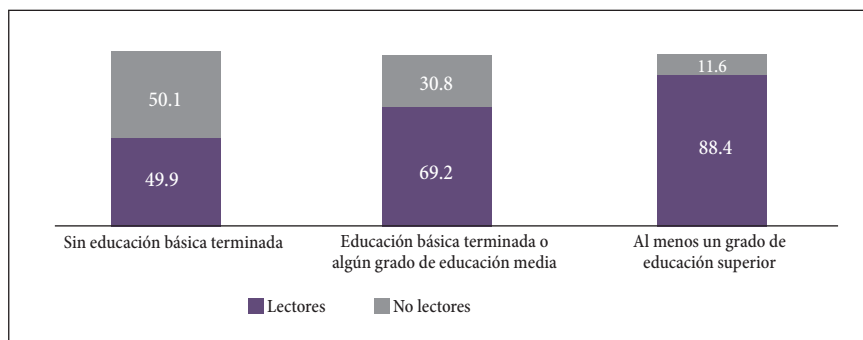
Fuente: Inegi, Módulo sobre lectura, 2016-2022.

Nota: * Libros, revistas, periódicos, historietas, páginas de internet, foros o blogs. En cada barra se presenta la estimación por intervalo de confianza de 90%

Además, la investigación comprobó una disminución del número de libros por lector, un promedio de 3.4 libros comparado con 3.9 en 2022 (Soto, 2023,

párr. 3), el promedio más alto desde 2016. De igual manera, incluso si el alfabetismo progresó en las últimas décadas, la lectura se relaciona con el nivel de estudios como se muestra en la Gráfica 2.

Gráfica 2. Población alfabetizada de 18 y más años por condición de lectura de los materiales del MOLEC



Fuente: Inegi, Módulo sobre lectura, 2022.

¿Qué leen las personas que sí leen y por qué? Resulta que se interesan más en los libros con un 40.8% y luego siguen las páginas de internet, los fotos o blogs. Cabe destacar que esas fuentes de lectura, para la mayoría, no forman parte de la carga laboral sino del entretenimiento (44.6%). Dulce Soto añade que “la lectura de los libros en formato digital aumentó 13.8 puntos porcentuales entre 2016 y 2023, al pasar de 7.3% de las personas que los leían a 21%” (Soto, 2023, párr. 7), resultado de la pandemia.

Hoy en día, “México ocupa el lugar 24 en el ranking mundial de los países que más leen”, según un estudio de Nayeli Meza Orozco publicado en 2013 (párr. 1). Este mismo año Rosa María Camacho-Quiroz explica las razones de esos números tan bajos en el país:

más del 70% de los mexicanos no lee un solo libro al año. Unos porque son analfebetos y otros porque no quieren o no pueden. En nuestro país, varios factores, entre económicos, culturales o pedagógicos, intervienen para que la lectura, entendida como práctica que conjuga la adquisición de conocimiento con el placer, no sea una rutina común en la población mexicana. (Camacho-Quiroz, 2013, p. 153)

México no resulta ser un país con afán de lectura debido a varias condiciones intrínsecas a la República pero se destacan algunos cambios. Primero, hoy en día, la lectura forma parte de nuestra vida cotidiana, el analfabetismo

disminuyó con la ampliación de la enseñanza y el desarrollo de las escuelas y sobre todo: el Internet llegó para arrastrar nuestra manera de ver la vida y por supuesto nuestra forma de leer y compartir información. Roger Chartier afirma

las lecturas están siempre inscritas en una diversidad de determinaciones que remiten a los códigos, convenciones, expectativas y competencias de los lectores, que varían según los lugares y los tiempos. Se trata también de una práctica cuyo ejercicio depende de sus condiciones de posibilidad, distribuidas de forma desigual en cada sociedad. (Chartier, 2021, p. 32)

Un cambio drástico operó tanto en el área de la lectura como en la visión que tenemos del autor provocando una transformación en la recepción de las obras literarias.

En este capítulo, estudiaremos el cambio de imagen de la literatura y del mercado literario en el nacimiento de la era digital, así como la presencia del autor en los medios creando una nueva concepción de la esencia del escritor. El autor cubano Leonardo Padura ejemplificará el uso de los medios de difusión y las redes sociales para vender sus obras. Esas mutaciones dentro del movimiento digital provocaron un cambio en el papel que tiene el lector dentro de la relación de recepción de una obra. La ciberdemocracia se aplicará arrastrando el poder absoluto del escritor hacia el lector, quien podrá asumir todos los papeles al mismo tiempo: lector, escritor, editor, corrector, traductor, gracias al Internet y sus facilidades.

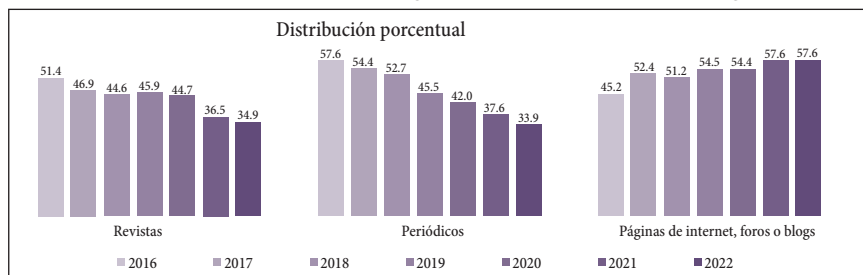
La era digital y la literatura: huellas de la pandemia

El desarrollo del Internet cambió la manera de leer y permitió acercar la lectura a las personas que tienen una conexión a Internet. La lectura de textos en línea incrementó como lo demuestra la Gráfica 3.

Vemos que la lectura de páginas de Internet, foros o blogs aumentó de manera significativa entre 2016 y 2022 a diferencia de los periódicos, que fueron abandonados por los lectores. En las últimas décadas apareció una nueva forma de leer y de vender: la era digital. Resulta que las ventas de libros cayeron como lo confirma Mariana Bueno, “en otras palabras, la reducción significativa del precio promedio del libro no fue suficiente para garantizar el crecimiento necesario del número de ejemplares vendidos, lo que resultó en

una caída de las ventas del sector” (2019, párr.1). Provocando que en México y en el mundo, el mercado del libro decayera.

Gráfica 3. Población alfabetizada de 18 y más años de edad lectora de revistas, periódicos, páginas de internet, foros o blogs



Fuente: INEGI, Módulo sobre Lectura (2016-2022).

Hoy en día el Internet está en todos lados, lo utilizamos para comprar, para anunciarnos, para divertirnos, para informarnos, etc. La pandemia que acabamos de vivir estrechó aún más nuestro vínculo con el Internet porque era la única manera que se tenía para comunicarnos. No podíamos abrazar a nuestros parientes físicamente, teníamos que conformarnos con verlos a través de pantallas y celulares, no podíamos seguir/dar clases presenciales, debíamos de hacerlo detrás de la pantalla de una laptop o de un celular. Las tiendas no esenciales (como las librerías) estaban cerradas y tocar objetos nos daba miedo. Lo virtual era lo más seguro, escribir mensajes de texto, comentarios en redes sociales y leer de manera virtual. Las consecuencias de la pandemia fueron drásticas para la venta de libros

un primer suceso fue el cierre de las librerías, que ha producido una fuerte caída en las ventas de libros, y esto ha generado grandes dificultades para las editoriales. En todas las encuestas que he leído –una del Sindicato Nacional de las Edición (SNE) de Francia y otra del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc)–, los editores estiman la disminución de su facturación entre 40% y 50% en relación con 2019. (Chartier, 2021, p. 32)

Lo digital se reforzó durante este periodo, las librerías hacían su esfuerzo para llevar sus ventas a la puerta del consumidor sin cargo extra, estaban saturadas de pedidos para envíos y creció una nueva forma de leer: “según un informe reciente de la plataforma Librad, durante las semanas de confinamiento, entre marzo y abril, la venta de ediciones digitales en español aumentó

50% y el tiempo promedio de lectura en pantalla incrementó 30%” (Salinas, 2021, párr. 5).

Finalmente, vemos que la pandemia permitió desarrollar la habilidad de la lectura, pero, al mismo tiempo, cambió la forma de leer y vender. Estamos viviendo un periodo de cambio fuerte dentro del mundo de los libros. Roger Chartier pregunta lo siguiente:

la pregunta fundamental es si esta situación inaugura un nuevo mundo de la cultura escrita, con el predominio de la forma digital, con un mundo sin librerías y si libros impresos, y, tal vez, con una profunda re-definición de la edición. O bien, por el contrario, si quizás debemos pensar lo que aconteció y acontece con la pandemia como una forma exacerbada de transformaciones que ya existían, de mutaciones que ya estaban presentes y que encontraron una suerte de paroxismo en el tiempo de la pandemia. (Chartier, 2021, p. 33)

Sigue hablando del poder de las plataformas en línea como Amazon y de la “rentabilidad del negocio de los libros” cuyas consecuencias fueron el cierre de 350 librerías en París desde 2000 hasta 2019 (Chartier, 2019, p. 34).

A pesar de las dificultades, está comprobado que los mexicanos aprovecharon ese momento para leer más, como lo evalúan los artículos siguientes. La Redacción del *Economista* declara que “pese a estos obstáculos se observa que la pandemia revirtió la tendencia a la baja que se presentaba en los últimos años. 4 de cada 10 mexicanos adultos alfabetos consumen libros y el promedio de libros leídos al año trepó a 3.9, su nivel más alto desde 2016” (*El Economista*, 2022, párr. 2). De igual manera, Orlando Salinas concuerda afirmando que “de acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), a través del Módulo sobre Lectura (Molec), 71.6% de la población de 18 años y más que saben leer y escribir, declararon haber leído algún ejemplar durante el confinamiento” (Salinas, 2021, párr. 1).

Vemos que los lectores son cada vez menos numerosos, pero al mismo tiempo nos damos cuenta de que la gente se acerca más fácilmente a lo digital. Entonces ¿cuál será la manera más fácil para un autor de presentar sus obras? Utilizando los medios de difusión más conocidos y las redes sociales, creando una imagen para esa nueva versión del lector de 2023.

La omnipresencia del autor en los medios y las redes sociales: la imagen prevalece sobre el libro

Hoy en día se nos hace más fácil encontrar información sobre un libro o un autor que antes gracias a los medios de difusión como lo explica Harold Hütt Herrera: “los medios de difusión involucran tanto los medios tradicionales como los espacios virtuales, dentro de los cuales destacan las redes sociales y los diversos mecanismos de interacción con grupos de personas con el apoyo de la tecnología (blogs, wikis, etc.)” (Hütt Herrera, 2012, p. 122). Sólo tenemos que abrir una página de Internet y buscar el autor o el título del libro. O también, podemos buscar en el botón de búsqueda de Instagram, X o Facebook si hay comentarios sobre el objeto de nuestro deseo.

El Internet nos proporciona detalles sobre la vida profesional y personal de muchos autores por muy poco famosos que sean. Intentemos con el autor cubano Leonardo Padura: me sale la página Wikipedia sobre el autor con su biografía y todas sus obras. La página está dividida en 5 partes, biografía, obras, premios y reconocimientos, referencias y enlaces externos. En la parte de obras se destacan varias áreas, “novelas”, “cuentos”, “ensayos y reportajes” y “guiones” para enseñar las facetas del artista. Como sabemos, Wikipedia proporciona información no profesional, las personas participan en la página de manera autónoma, nadie verifica la veracidad de la información. Entonces, el lector en busca de información caerá sobre esta página. El segundo sitio se llama Planeta del libro México, una página utilizada para promocionar los libros del Grupo Planeta, editorial en la que se publican los libros de Padura. En esta página, hacen una pequeña presentación del autor con sus obras más famosas, siguen las tapas de sus “últimos libros” según la página con una etiqueta del género del libro. Por ejemplo, el libro *Personas decentes* está etiquetado como “novela negra”, *Como el polvo en el viento*, “novela literaria”, *Los rostros de la salsa*, “ciencias humanas y sociales” a fin de guiar al lector en su búsqueda del libro que desea leer. Siguen los premios recibidos por el autor, su bibliografía completa y un video con el autor promocionando su último libro. Este sitio profesional recolecta toda la información más importante del escritor y sus obras. El tercer sitio que propone Google es la página oficial del periodico español *El País*, enseñando los artículos donde aparece el nombre del autor o relacionados con una de sus obras o con Cuba. Vemos que es fácil encontrar reseñas sobre un autor o un libro en específico, pero no es sencillo o seguro saber si la información es verídica. La cantidad de información disponible se relaciona directamente al reconocimiento del autor, entre más famoso

sea más datos tendrá la red. Una red donde el lector es actor, como amateur o (pseudo)especialista.

Otro medio muy importante hoy en día para informarse son las redes sociales. Quizás podamos hablar de la revolución de estas al ver el número de personas que las utilizan para informarse, divertirse, promocionar, odiar, amar. La gente publica y sube fotos cuando está leyendo un libro, ya sea que sea de su agrado o no y al mismo tiempo da visibilidad del autor y del libro. Cada uno puede añadir su comentario personal, su comprensión de la obra, criticarla de manera positiva o negativa y describirla; Harold Hütt Herrera menciona, “la principal regla en este último grupo es que no hay reglas; es decir, no hay censura, línea editorial o restricción que marque la pauta en este tipo de espacios” (Hütt Herrera, 2012, p. 123). Leonardo Padura es un autor activo en las redes sociales, tanto en Facebook como en X o Instagram. Por ejemplo, el #leonardopadura tiene más de 5 000 publicaciones; significa que más de 5 000 personas han etiquetado al autor. Además de este *hashtag*, podemos encontrar otros más específicos como #leonardopadurafuentes con más de 100 publicaciones o #leonardopaduraenchile o #leonardopaduraadióshemingway con menos de 100 publicaciones. Podemos encontrar otras *fan page* como por ejemplo la página de Leonardopadura que obtiene 5406 seguidores con 154 publicaciones o fafa_leonardo con 161 seguidores.¹ Se trata de publicidad gratuita para el escritor y sus obras, pese a que no se puede controlar (ya sea él o la editorial) lo que se publica en las redes. Incluso hemos encontrado en Internet un *Manual básico de redes sociales para escritores* redactado por ExLibric una editorial española (Montero), en el que se describen cuáles redes tienen que utilizar los escritores, a qué hora publicar o qué publicar. No sólo los escritores se convierten en *influencers*, la nueva moda se apoderó también de las y los lectores ya que muchas personas exponen reseñas de libros en videos de Instagram, Facebook y Tiktok. Podemos utilizar el ejemplo del Librero de Valentina, que tiene una página de Internet y está presente en Instagram, X y Facebook con el mismo nombre. En este video, con 13450 vistas, presenta la obra del autor y crítica de manera muy positiva la obra. Ese tipo de video promociona de manera gratuita las obras del autor y permite a la persona que genera el contenido ganar dinero con el número de vistas. Además de esos medios, los videos del autor se hacen más famosos, sobre todo cuando Google los propone al escribir el nombre del autor en la barra de búsqueda. No sólo enseña varios sitios con la biografía o bibliografía, sino expone fotografías del autor sonriendo, imágenes de sus libros o videos donde promociona su libro

¹ Los números son de noviembre de 2022.

Personas decentes. En Youtube, es posible encontrar decenas de entrevistas o transmisión de conferencias que dio Padura. En esos videos, el autor habla de sus obras, de la situación en Cuba, del mundo. Esos videos forman parte de la promoción del autor porque parece muy simpático con su cara redonda, la barba blanca, la sonrisa agradable, todas estas son herramientas para atraer al lector y generar impresiones sobre varios aspectos.

De igual manera, podemos considerar los comentarios vertidos en los fórums o los sitios de venta de libros en línea, donde los lectores pueden calificar las obras leídas con estrellas, como es el caso del sitio de Amazon. Continuando con ejemplo que aquí analizamos, si escribimos “Leonardo Padura” en Amazon.mx, lo primero que sale es su último libro, *Personas decentes*, publicada el 21 de octubre de 2022. La reseña ya tiene 647 calificaciones a pesar de la fecha reciente de publicación. Amazon explica que las opiniones de los clientes funcionan de la siguiente manera:

las opiniones de los clientes, incluidas las calificaciones por estrellas de los productos, son útiles para que otros usuarios obtengan más información acerca del producto y decidan si es el adecuado para ellos. Para calcular la calificación global por estrellas y el desglose porcentual por estrellas, no utilizamos un promedio simple. En cambio, nuestro sistema considera aspectos como la fecha de la reseña y si el autor compró el artículo en Amazon. También se analizaron las reseñas para verificar la fiabilidad. (Amazon, 2022)

Podemos ver que la mayoría de las opiniones son favorables en cuanto a la nueva obra de Padura con un promedio de 4.5/5 estrellas. Un 61% de los lectores calificaron con 5 estrellas, 28% con 4 estrellas, 7% con 3 estrellas, 1% con 2 estrellas y 2% con 1 estrella. No sólo podemos ver la calificación, sino también comentarios de los lectores. Tomemos el ejemplo con los comentarios negativos de una estrella. No hay comentario perjudicial que provenga de México, pero sí hay uno de un lector estadounidense “el libro llegó destruido, la carátula rota y las páginas todas dobladas... lamentable realmente” y uno de España:

esta novela de Conde y las que no lo son hace tiempo que lo único que hacen es explotar lugares comunes de la cubania y la cubanología de Padura. A los lugares comunes hay referencias explícitas, pero la crítica del autor a la situación cubana y menos al régimen es inexistente. Ya ni siquiera se sabe si Padura ya es un cubanoólogo ejerciente porque no vive en Cuba o porque no vive ni de cerca la realidad que describe ni siente obligación alguna de politizar sus textos. Lo peor es que

parece escribir para su público español al que solo interesa el tópico, la pobreza y el jineterismo. Ni rastro de crítica ni de cerca es, como no lo era Polvo en el viento, una novela que no refleja ni el exilio cubano ni el exilio interior. Si con esta novela acaba todos los tópicos y se retira, Padura nos hará un gran favor a todos. Lo siento de verás porque lo leí con interés y lo leí todo. Ni una más. (Amazon, 2022)

Nos damos cuenta de que la primera crítica no concierne al contenido del libro, sino al envío que no tiene nada que ver con la obra de Padura. Resulta que, este comentario negativo y la mala calificación influenciará en la calificación final y en consecuencia al lector. Por suerte, hay más comentarios positivos que negativos. Veamos las opiniones de los lectores satisfechos que calificaron la obra con 5 estrellas: 389 calificaciones totales y 14 con comentarios. Podemos observar de nuevo la separación entre las opiniones de lectores mexicanos y lectores de otros países. Un lector mexicano considera la obra “divertida, cuenta 2 historias que al final se unen. Los lastimados están muy bien logrados y además una de las historias es real” (Amazon, 2022); otro:

me ha gustado siempre la lectura de la serie de Conde en Padura. Creo que la desgracia de un sistema totalitario y que es imposible ya de mantenerse más que con la corrupción inmensa de los mandos medios y altos es muy bien retratada en la mayor de las Antillas y eso vale la pena. Además, muchas de las cosas son aplicables a varios países. (Amazon, 2022)

La mayoría de los comentarios extranjeros están escritos por lectores estadounidenses o españoles. Uno dice «otra excelente novela de Leonardo Padura. Quizás una de las más duras y críticas, y de las que mejor retrata la realidad cubana actual. Pone el dedo en muchas llagas. Una novela imprescindible» (Amazon, 2022). Es posible hacer el mismo tipo de ejercicio con otras obras de Padura, por ejemplo el primer tomo de la serie Mario Conde, *Pasado perfecto*. En Amazon.mx, la obra tiene un promedio de 4 estrellas con 1,240 calificaciones y 81 comentarios. El libro recibe 41% de 5 estrellas, 64% de 4 estrellas, 19% de 3 estrellas, 3% de 2 estrellas y de 1 estrella.

Con esos ejemplos vemos que Amazon es una herramienta completa y muy fácil de utilizar. Amazon pone a disposición varios filtros para seleccionar de manera más fácil y eficaz lo que busca el lector. Puede elegir entre “opiniones principales/más recientes”, “todos los autores de opiniones/ solamente compras verificadas”, “todas las estrellas/5 estrellas solo/4 estrellas solo/3 estrellas solo/2 estrellas solo/1 estrella solo/todas las positivas/todas las críticas”, “todo el texto, imágenes y reseñas de videos/sólo las reseñas de las imágenes

y de los videos”. El filtro del país facilita la búsqueda del lector mexicano que podrá considerar la obra según el criterio mexicano. Por lo tanto, la pregunta sería ¿una discriminación entre los comentarios de países diversos resulta ser importante? ¿Existe un gusto literario mexicano? Vemos que la imagen de Padura en las redes sociales o en los medios es, por lo general, positiva. Recibe comentarios negativos pero la mayoría son comentarios agradables y amenos para mejorar la escritura. No obstante, no hay patrón definido para la imagen de un autor y tampoco obligación de promocionar las obras exponiendo al autor en las redes sociales.

La ciberdemocracia: el lector entre amateur y juez

Obligación no, pero eficiencia sí. La nueva era digital provocó cambios en las perspectivas de la lectura y también una evolución de los papeles de los actores de la recepción literaria: la creación de la ciberdemocracia donde el lector amateur se convierte en un juez. Poco a poco se desarrolló el fenómeno, empezando con los blogs, fórums y siguiendo con la dominación de las redes sociales. Antes del desarrollo de las redes sociales, los lectores podían compartir sus opiniones a través de blogs y fórums especializados o no. Podemos tomar este blog como ejemplo: La lectura de Mr. Davidmore, un hombre de Valencia, no profesional, que decidió crear un blog para dar “comentarios de lectura” (Las lecturas de Mr. Davidmore). El objetivo consiste en escribir una reseña sobre un libro que le gustó o no le gustó para compartirla con personas desconocidas. Muchas veces los bloggers son personas amateurs que no pertenecen al mercado de los libros y no tienen interés en ello. La relación entre los comentaristas de blogs es estrecha y los comentarios y lecturas se hacen como bolas de nieve: si uno lee un libro y lo comenta de manera positiva, creará un interés para el libro y sobre el autor, lo que le sirve como publicidad o al menos hablan de su libro en Internet. En este caso, se expresa una sola persona, pero en otros blogs, dejan la voz a cualquier persona interesada en dar su opinión sobre un libro. Por ejemplo, el blog «Un libro al día» cuya presentación es

Este es un blog sobre libros, escrito por gente a la que le apasionan los libros. Cada día, una nueva reseña. Si quieres participar, escríbenos a colaboraciones.unlibroaldia@gmail.com Para cualquier otro mensaje: unlibroaldia@gmail.com. Los libros objeto de reseña en este blog son elegidos de forma libre por cada colaborador. No respondemos ni atendemos propuestas particulares para reseña. (Un libro al día)

En dicho sitio, encontramos una reseña sobre el libro de Leonardo Padura, *Como polvo en el viento*, la cual provocó 20 comentarios en los que notamos opiniones de personas externas y también la respuesta a esos comentarios de Montuenga, la persona quien escribió la reseña, comentando las opiniones de los demás. Entonces, podemos leer críticas, opiniones favorables de un grupo de amateurs juzgando una de las obras de Leonardo Padura. Lo acabamos de ver, entre más presente esté el autor en los medios de difusión, más factible será que sus libros se vendan. Las redes sociales tienen un papel muy importante hoy en día en la difusión y en la imagen de los productos de consumo, en este caso los libros. El autor se convierte en una marca que se tiene que vender como cualquier otro producto de consumo utilizando los mismos recursos: televisión, radio, videos, redes, encuestas y calificaciones, como lo vemos con las estrellas de Amazon.

Una de las consecuencias de este nuevo fenómeno de recepción es que cualquier lector se puede autoproclamar “experto” de Padura después de haber leído algunos de sus libros o ser admirador de sus novelas. Sin embargo, la crítica de los aficionados es muy subjetiva y se basa en una opinión individual, una descripción resumida de la obra y para algunos lectores en el carácter cualitativo de las obras de Padura:

cuando un escritor llega a esta calidad de expresión de pensamiento, en lo que algunos considerarían un “modesto” “policiazo”, es que ha llegado al punto en que sus personajes son metáforas, en efecto, pero sus novelas son también metáforas que explican e implican a la humanidad. Eso va más allá de los géneros y las modas, e incluso la temporalidad. Se trata de literatura de primerísima clase. (Salvador, 2012, párr. 7)

En ese comentario, no se refiere a la persona del autor, tampoco a sus aspiraciones políticas o a sus crónicas en los periódicos españoles, sino únicamente al trabajo literario. Eso le da una excelente promoción a la obra. Jean-Marc Leveratto y Mary Leontsini lo confirman: “su debilidad [a los modelos de interpretación sociológica], es que subestiman la capacidad de los consumidores para informarse mutuamente con la recomendación de terceros para reducir los efectos negativos del monopolio publicitario”,² (Leveratto y Leontsini, 2008, p. 43). La transversalidad de las investigaciones relacionadas

² La traducción no proviene de fuente oficial sino de la escritora del artículo. «leur faiblesse [aux modèles d'interprétation sociologique], c'est qu'ils sousestiment la capacité des consommateurs à s'informer mutuellement par le bouche-à-oreille pour réduire les effets négatifs du monopole publicitaire».

con Internet permiten una circulación de la información más sencilla. De este modo, las obras de Padura se catalogan en un espectro más amplio, tanto en la categoría “novelas policíacas”, como en la de “novelas extranjeras”, lo que les proporciona una visibilidad más amplia y alcanza un gran panel de lectores.

Además, el amateurismo se pone más visible cuando unos errores se notan en los artículos de bloggers, por ejemplo: “primera investigación de Mario Conde en La Habana franquista en dos épocas diferentes. Hermoso fresco social, como siempre. Padura es un autor excepcional”³ (Babélio, 2018). El carácter preocupante de este comentario en Babélio, sitio de venta en Francia, se ubica en el hecho de que el lector escriba “como siempre”; se supone que no es el primer libro que lee de Padura y por lo tanto confunde a Franco con Castro, España y Cuba. La recepción puede sufrir las consecuencias de contrasentidos de las “críticas” diletantes. La difusión extremadamente rápida e intensiva de la crítica amateur –muy accesible, con un lenguaje más sencillo, menos detallada– le proporciona más peso que los artículos escritos por los universitarios, más elaborados, pero que alcanzan un público más reducido. Los lectores amateurs se dirigen a otros lectores, sin restricción social o cultural. Este tipo de casta «no profesional» se vuelve legítima gracias a su importancia porque está por todas partes de manera instantánea, gracias a su potencia digital y gracias al estatus del lector quien, de aquí en adelante, tiene un papel más creativo y menos pasivo. ¿Sería que el desequilibrio entre las fuerzas de la recepción se esté reforzando hasta la desaparición total de uno de los elementos?

Conclusiones

El planteamiento de esas preguntas nos llevan a reconsiderar la recepción de las obras literarias tanto como el papel que desempeña cada actor del proceso. ¿Dónde se ubica el autor? ¿El lector? ¿Cuál será el futuro de la recepción literaria si todos los participantes se mezclan?

La lectura retrocede cada vez más en el país a pesar de un interés repentino durante la pandemia. El desarrollo del Internet cambió nuestra manera de ver el mundo, de comunicar y también de leer. Lo digital manda e interesa más a las nuevas generaciones, razón por la cual los autores deben de aparecer en la

³ La traducción no proviene de fuente oficial sino de la escritora del artículo. «première enquête de Mario Conde, dans La Havane franquiste à deux époques différentes. Belle fresque sociale, comme d’habitude. Padura est un auteur exceptionnel».

red. Los autores aprovecharon este *boom* del Internet para promocionar tanto sus obra como su imagen, utilizando fotos y videos para seducir al lector. El Internet impulsó el lado mercantil de la literatura y la convirtió en un producto más de consumo rápido.

Gracias a los medios de difusión cualquier persona se autoproclama capaz de juzgar un libro, una manera de escribir y a un autor. Los amateurs tomaron el lugar número uno en cuestiones de comentarios, críticas, calificaciones y promotores. Asumen todos los papeles y sobre todo el papel del juez, lo que pone en riesgo el trabajo y el estatus de los escritores. La ciberdemocracia empezó y no hay manera de detenerla, sólo es cuestión de aceptarla y de sacar provecho de sus ventajas.

Sin embargo, no podemos dar todo el crédito a los autores o a los lectores de la difusión y promoción porque atrás de ellos, escondidas, se mueven las editoriales cuyo trabajo es promocionar al autor y vender libros. Forman parte del proceso y más que eso, crean el proceso de venta y de promoción. ¿Cuál es el papel de las editoriales en el proceso de la recepción literaria? Muchas veces olvidadas, las editoriales tienen un papel muy importante en la difusión de las obras, pero también en la lectura y la recepción. Sería interesante investigar su verdadera implicación y la relación que tienen con los dos otros actores de la recepción literaria: el autor y el lector.

Referencias

- Babelio (2018). “Critiques sur les quatre saisons, tome 1: passé parfait”, *Babélio*. <https://www.babelio.com/livres/Padura-Les-quatre-saisons-tome-1--Passe-parfait/916305/critiques>
- Bueno, M. (2019). “¿Cómo se comportó el mercado editorial en la última década?”, *CERLALC*. <https://cerlalc.org/como-se-comporto-el-mercado-editorial-en-la-ultima-decada/>
- Camacho-Quiroz, R. S. (2013). “La lectura en México, un problema multifactorial”, *Contribuciones desde Coatepec, XIII(25)*, 153-156
- Campos, E. (2020). “La lectura en tiempos de pandemia”, *Uni ver sita ria*, 18-19, <https://revistauniversitaria.uaemex.mx>
- Chartier, R. (2021). “Leer en tiempo de pandemia”, *Nueva Sociedad*, 296, 31-39.El librero de Valentina (2021). “Como polvo en el viento // reseña// descubriendo a Padura // EldV”. https://www.youtube.com/watch?v=lj3MUtWFGDs&ab_channel=ELlibrerodeValentina

- Hütt Herrea, H. (2012). “Las redes sociales: una nueva herramienta de difusión”, *Reflexiones*, 91(2), 121-128
- INEGI, (2022). “Módulo sobre lectura (MOLEC) 2022”, Comunicado de prensa Núm 191/22. https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2022/EstSociodemo/MOLEC_2022.pdf
- Las lecturas de Mr.Davidmore, [blog]. <https://laslecturasdemravidmore.blogspot.com/p/bienvenido-al-blog.html>
- Leonardo Padura: Como polvo en el viento, *Un Libro al día*. <http://unlibroaldia.blogspot.com/2021/04/leonardo-padura-como-polvo-en-el-viento.html>
- Leveratto, J. M. y Leontsini, M. (2008). “Internet et la sociabilité littéraire. Nouvelle édition”, Editado por Éditions de la Bibliothèque publique d'information. <http://books.openedition.org/bibpompidou/197>
- Meza Orozco, N. (2013). “El Top 20 de los países que más leen”, *Forbes*. <https://www.forbes.com.mx/el-top-20-de-los-paises-que-mas-leen/>
- Montero, D. (2018). “Manual básico de redes sociales para escritores”, *ExLibric*. <https://www.exlibric.com/promocionar/redes-sociales-escritores/>
- Ojeda, R. (2016). “Leonardo Padura: ¡No me preguntes qué va a pasar (en Cuba) con Donald Trump, porque no lo sé!” *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2016/11/21/leonardo-padura-nome-preguntes-que-va-a-pasar-en-cuba-con-donald-trump-porque-no-lo-se/>
- Opiniones de clientes (2022). *Amazon*. https://www.amazon.com.mx/product-reviews/6070792505/ref=cm_cr_getr_d_paging_btm_next_2?ie=UTF8&filterByStar=five_star&reviewerType=avp_only_reviews&pageNumber=2#reviews-filter-bar
- Redacción (2022). “La pandemia Covid-19 impulsó la lecturas de libros en México”, *El Economista*. <https://www.economista.com.mx/arteseideas/La-pandemia-Covid-19-impulso-la-lectura-de-libros-en-Mexico-20220423-0009.html>
- Salinas, O. (2021). “Pandemia incrementó gusto por la lectura en jóvenes tras el #QuedateEnCasa”, *El Sol de Toluca*. <https://www.elsoldetoluca.com.mx/local/pandemia-incremento-gusto-por-la-lectura-en-jovenes-tras-el-quedateen-casa-6747530.html>
- Salvador, L. (2012). ««Máscaras, de Leonardo Padura», *Lecturas errantes*, recuperado en <http://lecturaserrantes.blogspot.fr/2012/01/mascaras-de-leonardo-padura.html>
- Soto, D. (2023). “Inegi: la población lectora de México registra su mayor disminución en 2023”, *Expansión Política*. <https://politica.expansion.mx/mexico/2023/04/20/inegi-la-poblacion-lectora-de-mexico-registra-su-mayor-disminucion-en-2023#:~:text=En%20promedio%2C%20las%20personas%20lectoras,en%20los%20C3%BAltimos%2012%20meses.>
- Un libro al día*, [s. f.]. [blog]. <http://unlibroaldia.blogspot.com/>

Una visión literaria del activismo estudiantil en Sinaloa en *Cuentos para militantes conversos* de Élmer Mendoza

A literary view of the Sinaloa student activism in *Cuentos para militantes conversos*, by Élmer Mendoza

Erick Zapién García
El Colegio de San Luis

Resumen

A principios de la década de 1970, la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS) atravesaba por conflictos internos debido a la designación arbitraria de un rector que poco o nada tenía que ver con la universidad. Lo anterior inició una intensa movilización por parte de los distintos grupos de estudiantes cuyas ideologías de izquierda procuraban generar un cambio en la institución. De entre estos grupos destacó la Federación de Estudiantes de la Universidad de Sinaloa (FEUS), de donde se desprendió un segmento que se autodenominó los *enfermos*. La también llamada *enfermedad* decidió hacer a un lado el discurso y optó por el activismo clandestino y radical. Mientras tanto, el Estado desarrolló mecanismos para desarticular a estos grupos subversivos. En este contexto, Élmer Mendoza publicó en 1987, bajo el sello editorial de la UAS, *Cuentos para militantes conversos*. Libro en el cual ofrece una visión literaria sobre el conflicto.

Palabras clave: Élmer Mendoza; Activismo estudiantil en Latino América; *Los enfermos* Movimientos estudiantiles en México; Guerrilla en México; Guerra sucia en México.

Abstract

At the beginning of the 1970s, the Autonomous University of Sinaloa (UAS) was going through internal conflicts due to the arbitrary designation of a President for the university not related with it. That situation started an intense movement from different left-wings of students whose ideologies looked for a change into the institution. The *Federación de Estudiantes de la Universidad de Sinaloa* (FEUS) stood out among these groups, and from its members merged a small wing self-named *enfermos*. The also called *enfermedad* determined to set aside the speech and went for the radical underground activism. In the meantime, Mexican government put into practice procedures to break up these subversive groups. Within this context, Élmer Mendoza published in 1987, under the UAS publisher, *Cuentos para militantes conversos*. Book that offers a pessimistic literary view about the conflict.

Keywords: Élmer Mendoza; Latin America student activism; *Los enfermos* Mexican Student Movements; Mexican guerrilla; Mexican dirty war.

El libro *Cuentos para militantes conversos*, publicado en 1987 bajo el sello editorial de la Universidad Autónoma de Sinaloa, es el tercer libro del escritor sinaloense Élmer Mendoza. El eje temático del libro es muy claro: la movilización radical y clandestina por parte de organizaciones como los *enfermos* y la Liga Comunista 23 de Septiembre (LC23S) que se vivió durante la década anterior, en particular en Sinaloa. En algunos de estos cuentos, se muestra cómo se debilitó el movimiento estudiantil debido a múltiples razones como lo fueron la falta de claridad y compromiso de sus miembros sobre los ideales originales de dicho movimiento, así como la traición y conversión hacia el bando de la contrainsurgencia que operaba el Estado.

La hipótesis que se plantea en este trabajo es que, en este libro de cuentos, los rasgos principales de la técnica narrativa como los son el uso de un narrador testigo, los desplazamientos temporales y espaciales, y la irrupción de versos durante los relatos, se establecen para representar la visión del autor sobre el movimiento radical estudiantil en Sinaloa en la que existe una crítica de los grupos o partidos disidentes. Para ello se mantiene una cierta distancia ideológica y, por tanto, ética, que permite conocer a los militantes de estos movimientos subversivos y que ayuda a comprender cómo fue que, al paso del tiempo, estos se debilitaron, permeados por las acciones del gobierno. Por tanto, el objetivo de este trabajo es mostrar la manera en que este contexto

histórico trastoca la obra literaria no sólo en el plano temático de los cuentos, sino también como elemento formal del mismo en el que el testimonio ficcional intenta convertirse en un discurso que incida en el lector y, por ende, en la realidad empírica. Gran parte de la especificidad de la literatura hispanoamericana obedece a la relación intrínseca que esta mantiene con la historia de la región, tal como lo reflexiona Fernández Retamar (1995, pp. 75-131) en su propuesta teórica. Por tanto, es necesario indagar las relaciones entre el trasunto histórico y la técnica empleada en la obra literaria más allá de mostrar las obviedades temáticas y pensar de qué manera, en palabras de Antonio Candido (2007, p. 26), lo externo (es decir, el trasunto histórico) dialoga con lo interno (es decir, la técnica, la estructura del texto).

El contexto histórico en el cual se enmarcan estos cuentos ha sido estudiado de manera muy precisa y puntual por el investigador sinaloense Sergio Arturo Sánchez Parra quien sostiene en *Estudiantes en Armas. Una historia política y cultural del movimiento estudiantil de los Enfermos (1972-1978)* (2012) que, a principios de la década de 1970, la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS) atravesaba por conflictos internos, entre otros asuntos, debido a la designación arbitraria de un rector que poco o nada tenía que ver con la UAS. Lo anterior detonó una intensa movilización por parte de los distintos grupos de estudiantes, algunos liderados por los mismos estudiantes, otros por profesores o personas externas a la universidad, cuyas ideologías de izquierda procuraban generar un cambio en la institución. De entre estos grupos destacó la Federación de Estudiantes de la Universidad de Sinaloa (FEUS), de donde se desprendió un segmento que se autodenominó los *enfermos*. Este grupo de estudiantes decidió hacer a un lado el discurso y optó por el activismo clandestino y radical a partir de 1972, pero no fue sino en 1974 que el movimiento tomó mayor agresividad y no pudo ser contenido por el Estado sino hasta 1978 (pp. 471-473).

Sánchez Parra rescata algunas notas periodísticas en las que las autoridades universitarias y estatales expresaban que los activistas, estudiantes y profesores, eran agentes del comunismo internacional (p. 147). Tanto el gobierno estatal como la rectoría justificaban su actuar represivo contra los jóvenes utilizando los medios de comunicación a su favor. Las autoridades insistían en que intereses extranjeros influían a los universitarios para convertirlos en disidentes y anticipaban el fracaso de estos movimientos:

El rector de la Universidad Autónoma de Sinaloa denunció ayer aquí la evidente conjura contra México desde las universidades o instituciones de enseñanza

superior. Sin embargo, el licenciado Gonzalo Armienta Calderón señaló que tal movimiento no tiene ninguna perspectiva de triunfo, porque las minorías que las promueven chocan abiertamente con nuestra tradición histórica y cultural, y con la idiosincrasia misma del pueblo mexicano. Denunció además la «agitación extramuros», incluso insinuó la presencia de ideólogos extranjeros sustentantes de doctrinas extremistas. Contrario a opiniones como las del rector de la UNAM, Pablo González Casanova, no se lesiona en lo más mínimo cuando interviene la autoridad para establecer el orden y para aprender delincuentes. (p. 157)

El discurso oficial y la prensa se encargaron de formar una representación que los criminalizaba y propondría como agitadores sociales, vulgares delincuentes de nota roja, drogadictos y viciosos y como una juventud pervertida por los agentes del comunismo. Otro ejemplo que rescata el historiador sinaloense y que vale la pena citar es un artículo de Carlos Sodi Serret del periódico *Novedades* titulado “¿Travesuras de estudiantes?”:

No, los hechos son claros. No dejan lugar a dudas. Los secuestros, asaltos bancarios, bombas molotov estalladas en oficinas públicas son parte de planes preconcebidos y manejados con toda seguridad desde el exterior, adoctrinando, entrenando a nacionales con el deseo de apropiarse del país. Muchos de aquellos que intervienen han de ser de buena fe, con las mejores intenciones de cambiar las indudables injusticias sociales que tenemos como nación subdesarrollada, pero que quizá el camino elegido no sea el correcto, desde el momento en que asesina a personas tan inocentes como los campesinos muertos en estos acontecimientos de Culiacán. Enfrentemos la realidad. Lo que sucede no son travesuras de estudiantes, ni es culpa de los gobernantes que están alejados del pueblo. Estos hechos son planeados con mucho cuidado desde el extranjero. Admitámoslo. (p. 190)

Los activistas sólo contaron con dos maneras de comunicar sus ideas; por un lado, tenían la publicación *Caminemos* y, por otro, hojas sueltas que imprimían para las marchas o reuniones, además, claro, de las pintas (o grafitis) que realizaban por toda la ciudad. Con lo anterior es posible conocer, de manera muy concisa, el contexto histórico del cuento que nos ocupa y algunos de los discursos que giran en torno a los estudiantes activistas en Sinaloa.

La serie de cuentos inicia con los primeros versos, a manera de epígrafe, del poema “Los heraldos negros”, del escritor peruano César Vallejo: “Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! / Golpes como del odio de Dios” (1987, p. 7). No hay que pasar por alto que los paratextos proponen claves de lectura que indican al lector los posibles caminos a seguir en los procesos interpretativos. En este caso, el paratexto no sólo infiere que el lector se enfrentará, tal

como se interpreta el poema, a la imposibilidad de comprender y expresar las condiciones trágicas de dolor y muerte inherentes a la existencia de las personas, condiciones que, a su vez, siempre requerirán de un cuestionamiento constante, en este caso por parte de los personajes y narradores que actúan en esta obra. Sino que también advierte al lector que se enfrentará a una suerte tecnificación narrativa, en palabras de Ángel Rama, que procure intensificar el efecto de sentido deseado sobre el trasunto histórico representado buscando no sólo el empleo sino la renovación de la vasta gama técnica que el autor tiene a su alcance (2008, pp. 321-392).

Partiré de las reflexiones que Beatriz Sarlo realiza en torno a las teorías sobre el recuerdo “vicario”¹ y la “posmemoria”,² de James Young y Marianne Hirsch, respectivamente (2006, pp. 125-142), sobre la cual propone la posibilidad de narrar sin haber tenido una experiencia directa con los hechos narrados siempre y cuando tales hechos no excedan la propia vida del enunciante, es decir, que lo narrado hayan sucedido a la par en algún momento de la vida del enunciante y que, además, la narración puede construirse con “fuentes secundarias” que no provengan de la experiencia de quien ejerce esa memoria,

¹ La pregunta de James Young es similar en este aspecto. En *At Memory's Edge* (2000), el autor plantea el interrogante de cómo recordar aquello que no se ha vivenciado directamente y de lo que sólo se tienen mediaciones narrativas, visuales u orales. Sugiere que en ese entramado de recuerdos las memorias de “lo vivido” y de “lo narrado” pueden devenir indiscernibles e intermitentes, asediadas por ciertos deslizamientos entre unas y otras. El autor pareciera preguntarse “¿Qué de todo esto ha sido experimentado y qué, transmitido?”, atendiendo a revitalizar el problema de la mediación elaborado por Hirsch a través de la distinción entre “Recordar” y “recordar”: esto es, diferenciando el “recuerdo de la experiencia vivida” del “recuerdo de las narraciones e imágenes ajenas”. En este sentido, Young señala el carácter “vicario” de esta forma de la memoria (Young, 2000). En su caso, Young reactualiza los modos de la mediación a través de la “vicariedad” de la experiencia y de la apropiación singular de la generación posterior a los acontecimientos traumáticos. Para él, la transmisión se asume desde su condición de “hipermediada” a partir de una multiplicidad de artefactos, dispositivos y discursos que permiten –y permitirían– que un determinado acontecimiento histórico sea vivido como un fenómeno socio-cultural “hipermediado” por una gran parte de la sociedad.

² El término posmemoria es desarrollado inicialmente por Marianne Hirsch en su libro *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997) y revisado en su artículo “The generation of postmemory” (2008). La autora utiliza este concepto para analizar las formas de la memoria que lleva adelante la “segunda generación” –la generación de los/as hijos/as de sobrevivientes– en relación al Holocausto. El foco de la posmemoria está puesto, entonces, en la relación entre la generación que experimentó los “eventos traumáticos” y aquella generación posterior que sólo puede recordar a su precedente a efectos de la transmisión de sus historias e imágenes en el marco de sus procesos de socialización en el seno familiar. Al ser transmitidas tempranamente, estas formas de transmisión han adquirido un poder “tan profundo y afectivo que se han constituido como memorias indiscernibles entre las generaciones” (Hirsch, 2008, p. 106). Por tanto, Hirsch postula que “la conexión de la posmemoria con el pasado no está mediada por la rememoración sino por la inversión imaginativa, la proyección y la creación” (p. 106).

pero sí de la escucha de la voz (o la visión de las imágenes) de quienes están implicados en ella (pp. 127-128). Es decir, el autor puede recabar información, documentarse, ya sea por medio del testimonio o de otro tipo de fuentes para, de alguna u otra manera, crear sus discursos. Una vez entendido esto, podemos abrir el horizonte sobre estos cuentos y prestar atención al testimonio como medio de la reconstrucción del pasado para oponerse de manera privilegiada a otros discursos en los que el modo narrativo en primera persona ha sido desplazado.

Sin perder de vista que estos son textos ficcionales, la narración en primera persona y el uso del discurso indirecto libre en cuentos como “Poesía con militante” y “El cadáver respira”, de los cuales me serviré para este análisis, permiten al lector una cierta fiabilidad de la voz narrativa con respecto a lo referido. Se percibe una crítica con respecto a quienes participan en estos movimientos, se cuestionan sus convicciones e ideología en el plano de la acción. De igual forma, se cuestiona la manera en la que el Estado responde de manera represiva ante los disidentes. Un ejemplo de ello lo encontramos en “Poesía con militante”, en donde el narrador da cuenta de su paso por uno de estos grupos y luego es encomendado a seguir a los militantes que lo traicionan, pero advierte que él también ha sido traicionado:

Entré al partido un día que no tenía nada que hacer un amigo me invitó y fui como quien va a una fiesta me dejé llevar por aquella forma de vida y todo me salía bien será porque no era autocrítico no me importaba no me hacía haikiri ni me satisfacían aquellos éxitos que yo más bien consideraba circunstanciales confieso sin embargo que me encantaba vigilar. [...] descubrí muchos traidores hasta que los tiempos cambiaron [...] todo nuestro trabajo se volvió rutinario y raro algo pasaba arriba el comité manejaba la información de una manera especial para mí fue fácil que se la pasaban a la tira y ellos ejecutaban ahora los traidores eran los buenos y estaba entregando a nuestros mejores cuadros [...] (1987, pp. 9-11)

En este fragmento se establece que el narrador realmente no tiene una filiación ideológica con el “partido”; no está ahí por defender alguna causa, todo ha sido circunstancial: su ingreso o los logros del grupo. Además, la ausencia de autocrítica resalta la falta de una conciencia independiente. Vigilaba debido a esos titubeos ideológicos, así como por saber que el Estado había permeado la estructura de la organización y ya no era posible confiar en nadie. Cuando el narrador es descubierto por uno de los altos mandos (el No. 2) de advertir al siguiente en la estructura (el No. 3) de que ha sido señalado y boletinado para ser entregarlo a la policía, se vuelve también blanco de la traición, pero ¿acaso

el narrador no ha traicionado antes por no seguir las órdenes al pie de la letra? Esto último es indicio de un giro en la conciencia del narrador que ahora es capaz de tomar una elección de manera independiente. Este fragmento es un claro ejemplo de que se narra a partir de la decepción del personaje sobre lo que ocurría en el movimiento.

Otra cualidad técnica que se distingue en algunos de estos cuentos es el de la oralidad, mismo que se procura preservar en el testimonio y que la posmemoria no hace a un lado. Uno de estos casos lo encontramos en “El cadáver respira”, narración que se acompaña de un epígrafe el cual es un fragmento del testimonio de Tomás Borge, escritor y combatiente revolucionario nicaragüense, que relató su sentir al enterarse de la muerte del comandante Carlos Fonseca, miembro fundador del Frente Sandinista de Liberación Nacional, lo cual ofrece indicios de la lectura del cuento: “Carlos Fonseca, es de los / muertos que nunca mueren” (p. 77). El narrador se presenta en tercera persona y cuenta la persecución que sufren por el cuerpo de granaderos Oscar Rubén, estudiante del último semestre de medicina, y Gerardo: “La regadera es feroz. Desprende la sangre coagulada a pedazos. Limpia. Sepulta. La cañería acepta todo. ¡Deténganse! Y Óscar Rubén hecho un gamo no se apartaba demasiado de Gerardo” (p. 78). En la huida, el primero es herido de bala en un brazo, mientras que el segundo pierde la vida tras recibir un disparo por la espalda.

La perspectiva del relato, del narrador y de los personajes es pesimista y se muestra un desencanto y hartazgo con la situación que se vive tanto al interior de los grupos activistas como por la persecución y violencia recibida por el Estado: “Qué forma tan pendeja de perder la vida. Odio la ficha que nos condujo ahí. Nos cogieron desarmados, como un par de vacas. Huérfanos, como quien dice. Chale, qué cabrón, siento bien gacho. Les dijimos no basta con huevos necesitamos fierro pero ¡¡¡¡¡¡gggss¡¡¡” (p. 81). El tiempo de la enunciación es un presente en el que Óscar, ya a salvo, se da un baño mientras la sangre, producto de la herida, corre hacia la coladera al tiempo que se narra la persecución.

En la reconstrucción de los hechos, el tiempo del enunciado, se presenta a los jóvenes huyendo entre calles mientras son baleados y, finalmente, se cuenta la manera en que Óscar salva la vida gracias a los niños, vecinos y comerciantes de la zona que salen a rodear a los policías. Este fragmento muestra que la sociedad no era ajena a estos sucesos y, en este caso, que cierto sector en específico sentía ya sea empatía por los jóvenes o un profundo hartazgo por el gobierno. En un fragmento el narrador interpela a un interlocutor: “Imposible filmar estas raudeces. O, ¿tú qué opinas Carlos? Digo imposible por la gran

cantidad de cámaras testigo que han dejado la vida en los pajares” (p. 81). Lo anterior acentúa que la violencia que el Estado ejercía sobre estos movimientos ya no se realizaba bajo operaciones secretas sutiles, sino que las instituciones de inteligencia contrainsurgente operaban con toda impunidad y a la vista de cualquier testigo.

Otro rasgo técnico de este cuento es que, a lo largo del relato, cómo ya se mostró antes, este narrador emplea el discurso directo para lograr un efecto de sentido más cercano al de la experiencia de los jóvenes. De acuerdo con la crítica literaria Doris Sommer (2002), el rasgo narrativo de la oralidad suma a la construcción de un *yo* que involucra a más personas, es decir, se convierte en un *yo* colectivo ya que las acciones contadas inciden no sólo en los personajes narrados, sino en una sociedad, es decir lo narrado es algo público (p. 158), de tal manera que “el testimonio se esfuerza en preservar o renovar una *retórica* interpersonal” (p. 159). Apelar al interlocutor utilizando un nombre propio hace un llamado al escucha, y por ende al lector, para que asuma alguno de los distintos roles de lo que está hecho este sujeto, el cual podemos inferir que se trata de Carlos Fonseca, entendido como colectivo. No hay que perder de vista que este personaje nicaragüense murió en combate defendiendo sus ideales en contra del dictador Anastasio Somoza, por lo que los paratextos y estos fragmentos pudieran decir que, a pesar de luchar hasta el límite de lo posible, se anticipa un final a favor de un gobierno que no duda en cortar de tajo cualquier señal de insurrección política. Llama la atención que, dentro del mundo narrado, los testigos de la persecución son quienes finalmente asumen ese rol ya que primero se esconden, pero luego salen de sus casas con cualquier tipo de arma blanca que tienen a la mano para salvar la vida del joven estudiante.

Si bien la voz en primera persona genera el efecto de sentido de confiabilidad, también hay que señalar que el lector queda a expensas de la información que provenga de esa mirada y de esa voz, pero esto es parte de la composición del texto que se corresponde con una característica del testimonio. Hay información que es vetada como, por ejemplo, las razones por las cuáles los activistas se venden a la policía y cuál es el trato que les ofrece el gobierno; a qué grupo pertenecen Óscar y Gerardo. Al respecto Doris Sommer propone dos alternativas sobre limitar cierta información al interlocutor o lector y la satisfacción de conocerla por parte de este último, y es una de estas opciones la que se acerca a esta construcción narrativa ya que implica un posicionamiento ético por parte del interlocutor, o del lector, pues al revelársele y conocer tales indeterminaciones podría conducirlo a tomar cierta postura con respecto del asunto en cuestión. El ocultamiento de cierta información puede funcionar

como una estrategia retórica que logre incitar en el lector una curiosidad, un ansia de saber a partir de la negación (p. 149).

El último aspecto que es necesario exponer resulta el principal gesto artístico que resalta a la vista del lector de *Cuentos para militantes conversos*: la concatenación de verso y prosa en gran parte de estas narraciones. Podría proponer que el autor seguía su proceso de experimentación al traer a cuenta el llamado flujo de conciencia de Joyce, asunto que he tratado previamente en un artículo sobre su novelística (2018, pp. 131-144), pero en esta ocasión mi propuesta de lectura apunta a seguir los rasgos del testimonio y la posmemoria.

Los versos irrumpen de distintas maneras, a veces no trastocan la linealidad del relato en cuanto al tiempo-espacio de la enunciación, tal como ocurre en “Poesía con militante”:

ahí fue cuando me zafé el No. 2 me ordenó seguir al No. 3 y lo que hice fue avisarle que lo iban a apañar y que tal vez ya estuviera boletinado me miró incrédulo sin embargo sabía que no le mentía él me había llevado a la organización y me había impulsado el No. 2 se dió cuenta y me denunció comprendí lo que me esperaba así que

La mano izquierda

Puño, bañada por el acero rulio de las grandes

empresas guardada en el bolsillo. Traspiraba

El pelo

es el humo del fuego negro de su cara

la pared insondable que envuelve su destino. Digo

si estuviera el CHE allí. Pienso

en aquella canción de

Silvio Rodríguez cuyo nombre he olvidado [...]

Morir no es cualquier cosa

decidí poner en práctica

lo aprendido el No. 2 les había dado hasta mi domicilio por eso tenía que ganarles

la partida [...] (1987, pp. 11-12).

Sin embargo, en cuentos como “El cadáver respira”, tras cada irrupción lírica existe un cambio de foco que muestra a otros personajes y en el que el narrador utiliza el discurso directo para asumir sus voces. No hay que olvidar que la memoria es fragmentaria y que entre el acto de recordar y lo que se recuerda (lo almacenado en la memoria) existe un vacío que se llena por ciertas “operaciones lingüísticas, discursivas, subjetivas y sociales del relato de la memoria” (2002, p. 137). Es decir, traer a un presente algo que está ausente por medio de un relato conlleva ciertas decisiones para lograr su reconstrucción.

Mi propuesta de lectura es que, mientras que tales operaciones para la elaboración de la narración se realizan, el arrebato lírico fluye como asidero de los recuerdos para unirlos y conseguir tal construcción. Son una especie de cinta adhesiva que ayuda a conjuntar y a ordenar el resultado de traer al lenguaje los recuerdos. Queda pendiente analizar, por medio de una lectura muy cercana, la composición de los versos de cada uno de los textos para encontrar relaciones en su composición con las narraciones mismas que sumen a la interpretación de ellas y, por lo contrario, estudiar en qué dirección apunta el material de estas incursiones líricas.

Conclusiones

Tal como afirma Beatriz Sarlo, la forma narrativa del testimonio fue empleada por muchos de los escritores latinoamericanos en las décadas de 1960 y 1970, y cobró mayor notoriedad en la década de 1980 “en función de necesidades presentes, intelectuales, afectivas, morales o políticas” ya que “son versiones que se sostienen en la esfera pública porque parecen responder plenamente las preguntas sobre el pasado. Aseguran un sentido, y por eso pueden ofrecer consuelo o sostener acción” (p. 16). A partir de estos ejemplos se puede apreciar la convergencia del trasunto histórico y el discurso literario por medio de la técnica narrativa que emplea el autor en la que, entre otros rasgos que se mencionaron, dota de un efecto de sentido testimonial, sin serlo en realidad, a estas ficciones para ofrecer una visión literaria en la que muestra su visión crítica del movimiento.

Referencias

- Candido, A. (2007). *Literatura y sociedad: estudios de teoría e historia literaria*. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fernández, R. (1995). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- Mendoza, E. (1987). Poesía con militante, *Cuentos para militantes conversos* (pp. 9-12). Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.

- Mendoza, E. El cadáver respira, *Cuentos para militantes conversos* (pp. 77-81). Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Sánchez, S. (2012). *Estudiantes en Armas. Una historia política y cultural del movimiento estudiantil de los Enfermos (1972-1978)*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa-Academia de Historia de Sinaloa, A.C..
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. México: Siglo XXI.
- Sommer, D. (2002). Sin secretos, *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- Zapién, E. (2018). *Asesinato en el parque Sinaloa*, la expansión de un universo ficcional y la profundidad en el personaje del Zurdo Mendieta, *Ándese paseando: violencia, humor y narcoficción en Élmer Mendoza* (pp. 131-145). México: Universidad Autónoma de Baja California Sur.

El mito del padre en la literatura mexicana contemporánea desde *La cabeza de mi padre*, de Alma Delia Murillo

The myth of the father in contemporary Mexican literature
from *La cabeza de mi padre*, by Alma Delia Murillo

Cynthia Pech Salvador
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Resumen

El mito del padre está en el origen mismo del patriarcado. En tanto mito, el padre se establece más como una presencia omnipresente que no necesariamente de cuerpo presente. En México, muchos de los hogares siguen cimentados por la figura espectral del padre que, como mito, explica apenas el origen y ondea en la saga familiar que tanto necesita de él para mantener la memoria colectiva de las familias. No obstante, en la realidad, los hogares son sostenidos principalmente por mujeres que bajo la denominación “jefas de hogar” se hacen cargo de la familia.

Es desde este contexto que la obra *La cabeza de mi padre*, de Alma Delia Murillo (2022) cobra relevancia en tanto que no sólo desmonta el mito del padre y su narrativa, sino que actualiza este mito con la finalidad de mostrar –desde una escritura autobiográfica y con una clara influencia feminista–, los alcances que el mito del padre tiene en el origen identitario y colectivo y de qué manera la literatura, como producto cultural, puede dar cuenta de estos alcances.

Palabras clave : Mito y patriarcado, Memoria colectiva, Literatura mexicana contemporánea, Feminismo y escritura de mujeres.

Abstract

The myth of the father is at the very origin of patriarchy. As a myth, the father is established as an omnipresent presence that is not necessarily present in body. In Mexico, many households continue to be founded on the spectral figure of the father who, as a myth, only explains the origin of the family saga that needs him so much to maintain the collective memory of families. Nevertheless, in reality, households are mainly sustained by women who, under the label of “jefas del hogar”, take care of the family.

It is from this context that the work *La cabeza de mi padre*, by Alma Delia Murillo (2022) becomes relevant in that it not only dismantles the myth of the father and its narrative, but also updates this myth in order to show –from autobiographical writing with a clear feminist influence–, the reach that the myth of the father has in the identity and collective origin and in which way literature, as a cultural product, can account for this reach.

Keywords: Myth and patriarchy, Collective memory, Contemporary Mexican literature, Feminism and women’s writing.

Introducción

Hay en el mito una explicación para el origen de las cosas que no pueden ser del todo explicadas. Por ello, suele entenderse coloquialmente como una leyenda o cuento inventado por alguien que quiere hacerlo pasar por verdad (Moliner, 1994, p. 428); sin embargo, el mito es más que una invención fantástica pues apela, sobre todo, a creaciones culturales tan necesarias, simbólicamente hablando, que sin ellas no podríamos entender muchas cosas sobre el origen de lo humano. El mito brinda al humano “la ilusión, extremadamente importante de que él puede entender el universo y que, de hecho, él entiende el universo” (Lévi-Strauss, 1978, p. 41).

Sin duda, los mitos tienen una función ética y psicológica, pues representan la vida intrapsíquica de los seres humanos y su relación con la naturaleza que no posibilitan verdades absolutas, sino sólo expresiones de verdad de ciertas percepciones (Chevalier y Gheerbrant, 2007, p. 716). Por tanto, el mito ha jugado un papel importante como objeto de reflexión y como creación cultural que, desde la antropología filosófica, ha supuesto una aproximación a entender de qué manera funciona en la configuración cultural de lo social. Por ello, el mito, como narración explicativa que ofrece respuestas, ha trascendido

el carácter sagrado que le dio origen y se ha colocado en los cimientos culturales y cotidianos. En este sentido, lo que importa, al final de cuentas, es la función que el mito tiene para las colectividades en donde su sentido explicativo, significativo y práctico son fundamentales para entender el devenir social e histórico de la humanidad.

La literatura, como producto cultural, no queda ajena al mito. No hay que olvidar que en la historia occidental el mito nació con la tragedia. Las narraciones trágicas, las epopeyas griegas y la poesía épica han sido fundamentales no sólo en la construcción de los grandes mitos, sino en la trascendencia profana que hoy muchos de ellos tienen. Prueba de esto resulta la serie de actualizaciones que constantemente se hacen de los mitos en productos culturales como el cine, el cómic, las series televisivas, etcétera, que recrean los mitos constantemente. Por actualización me refiero no sólo a la reinterpretación que se logra en el devenir histórico sobre narraciones como por ejemplo el mito griego de Prometeo y su actualización literaria en *Frankenstein*, de Mary Shelly, a inicios del siglo XIX y en pleno romanticismo. Podríamos decir que la versión de Shelly sobre el monstruo creado por el humano nada tiene que ver con el mito griego, pues el Prometeo griego es un dios; sin embargo, su visión del Prometeo moderno no sólo actualiza el mito, sino que lo resignifica en tanto que lo utiliza para explicar, de alguna manera, los males humanos de su época. Tanto en el mito griego como en la novela de Shelly, la humanización del personaje mítico es lo que llama la atención y en lo que muchos de los estudiosos de este mito apuestan por recuperar como lo esencial del personaje prometeico. Esta actualización es ejemplo claro de cómo los mitos llegan a través de la literatura y de qué manera su transmisión en el transcurso de la historia consigue renovarlos generando otra significación sobre una base simbólica del mito original.

Desde una perspectiva semiótica, la actualización no es otra cosa que la interpretación de una obra literaria en un continuo devenir interpretativo. En este sentido es que considero que en la literatura mexicana actual se están recreando y actualizando –reinterpretando– mitos heredados por la tradición literaria, pero, sobre todo, por la cultura. Una cultura internalizada, naturalizada y reproducida en los valores y acciones de los seres humanos en el mundo social. Por tanto ¿qué parte del mito está hoy presente en la moral y el sentido ético de lo humano?

Esta gran pregunta plantea otras preguntas posibles, pero para el caso específico de lo que en este capítulo quiero plantear la pregunta que precede a esta reflexión es la siguiente: ¿de qué manera los mitos originarios siguen

estando vigentes hoy en día y cómo es que se actualizan? Así, el punto de partida en este texto es el de considerar que un mito originario y tradicional, como es el mito del padre, permanece en la cultura mexicana, aunque está siendo recreado, reinterpretado y, por tanto, trastocado en la literatura contemporánea mexicana, en específico, la escrita por algunas mujeres. La reescritura del mito del padre me parece que tiene alcances no sólo reveladores en el ámbito de la producción literaria, sino en la reconfiguración de un orden ético –y moral– que refresca la idea de que un cambio social es posible.

Desde mi perspectiva, mucho de ello se debe al feminismo y su fuerza que ha alcanzado a muchas de las mujeres que hoy escriben y que lo hacen desde una consciencia por desmontar la desigualdad social que tiene su origen en la división sexual a partir de lo femenino y lo masculino, es decir, el patriarcado como pilar que sostiene el orden social en casi todos los contextos del mundo. Por ello, la obra *La cabeza de mi padre*, de Alma Delia Murillo me parece una obra ejemplificadora no sólo de la narrativa de corte feminista que se está produciendo en México, sino que la obra contiene una actualización del mito del padre que aporta los alcances que éste ha tenido en la cultura popular mexicana –de raigambre tradicional– y de qué manera esta obra ofrece una relectura y resignificación de un mito desde una visión crítica.

El patriarcado y el mito del origen en el mundo de lo social

El término patriarcado tiene un origen religioso en tanto que en su definición clásica significa el poder del padre, o sea, dios, y su linaje. Esta conceptualización del dios padre presente en el antiguo testamento bíblico, trascendió, con el tiempo, al lenguaje común y hoy se utiliza, coloquialmente, para hacer referencia al jefe o persona más respetada dentro de una familia o una comunidad, así como a su derivación “patriarcal”, término que se aplica para referirse al sistema de relaciones entre los que mandan y los que son dirigidos en una relación familiar. Sin embargo, el origen etimológico del término patriarcado tiene su raíz en la palabra patriarca que viene del griego y se compone de ‘patria’ –que significa descendencia– y ‘archô’ –que significa mandar– (Moliner, 1998, p. 620). De tal forma que el término patriarcado remite al poder revestido de autoridad que sólo los varones, jefes de familia, tienen y que se sustenta en la legitimación de la tradición judeo-cristiana que decreta la masculinidad de un dios único y supremo y su cualidad paterna. En esta tradición, el mito creacionista de la humanidad comienza justo con la explicación

de que dios creó al hombre, o sea, al varón, a imagen y semejanza de él, y de ahí, la subsecuente creación de Eva, es decir, de la mujer, que sólo fue posible a través de la extracción de una costilla de Adán. El mito de la creación de la humanidad enmarca dos cosas: la primera, el poder del varón respecto de la mujer y, la segunda, ancla el lugar suplementario de la mujer para justificar su opresión frente a la autoridad del varón. La tradición, como un sistema de creencias basadas en este mito creacionista, reafirmaron la narrativa de la inferioridad de la mujer y su circunstancia de desigualdad frente al varón a partir de la prohibición a las mujeres de ser/tener una autoridad espiritual, así como su exclusión de las jerarquías que son exclusivamente masculinas. En este sentido, se puede decir que, en su origen, el objetivo del patriarcado fue el de “someter los poderes femeninos al servicio de la transmisión de autoridad del padre al hijo” (Guerra, 2001, p. 35), ya que, si las mujeres supieran demasiado y/o ejercieran su sexualidad fuera del control social, el orden patriarcal –también denominado orden del padre– se vería amenazado porque el padre no podría transmitir la propiedad, su linaje y el poder al hijo. De esto deriva que lo que ha estado en juego en la historia de la humanidad es la continuidad de un orden y su propia reproducción cultural (Pech, 2022, p. 593).

El patriarcado, entendido sintéticamente como la ley del padre y su autoridad, nace del mito creacionista de que el varón fue creado por dios y no sólo eso, sino a su imagen y semejanza y lo priorizó antes que a la mujer. Este mito ha sustentado no sólo el orden simbólico, sino que ha impuesto un sistema político basado en la desigualdad social entre hombres y mujeres en función de que este mito antepone el poder masculino y sus privilegios sobre las mujeres.

El feminismo se ha encargado de analizar desde una perspectiva crítica el término patriarcado y sus alcances en el ámbito de la cultura como entramado de significaciones compartidos por un grupo social que se reproducen y naturalizan en las interacciones cotidianas de las personas. La historia de la humanidad nos ha mostrado de qué manera el patriarcado ha ordenado el mundo. Por tanto, el feminismo, como corriente de pensamiento crítico, ha visibilizado el alcance del mito del padre y su actualización en la palabra patriarcado. De tal suerte que hoy queda claro que más allá de una mera palabra, el patriarcado es una organización social, política, económica, religiosa y de carácter universal, creada por los varones y sobre la que se ha construido un orden simbólico (el del padre) sostenido por los mitos, la religión y la tradición aprendida,¹ como la única estructura social posible y en donde “la divi-

¹ Como bien señala Maurizio Bettini –a propósito de las contradicciones intrínsecas de toda tradición–, la tradición es sobre todo aprendida en tanto que se justifica en una condición de

sión de los sexos parece estar en el orden de las cosas, como se dice a veces para referirse a lo que es normal y natural, hasta el punto de ser inevitable” (Bourdieu, 2000, p. 21).

Como orden simbólico que estructura la desigualdad no sólo entre hombres y mujeres, sino entre los individuos más allá de la condición sexo-genérica, el patriarcado es, sobre todo, un sistema de poder que rige las relaciones sociales entre los sujetos y a partir de la cual se determina el lugar que ocupan estos en la relación de dominación/subordinación; es decir, dentro del régimen jerárquico de poder, o más precisamente, en la estructura de dominación² (Bourdieu, 2000). Por tanto, el mito del padre sigue teniendo presencia hoy en día pues opera, a partir de la tradición, en todos los recovecos sociales, siendo la familia uno de los más complejos ya que el orden familiar se rige a partir de normas sociales internalizadas y naturalizadas por sus miembros. La ley del padre es y ha sido el elemento común en la configuración de lo que entendemos por la familia tradicional, pues alude a que la familia se origina en el jefe o patriarca del grupo que ha sido creado a imagen y semejanza de dios, y, por ello, el padre es dios, quien, en la mística judeocristiana, es omnipresente, omnipotente y omnisciente, cualidades todas dirigidas a cuidar y asegurar que el orden del padre (dios) no prescriba. En la tierra, el padre, jefe de familia, es el sabio, el que se asegura de que su descendencia permanezca; es el encargado de que el orden de las cosas continúe y, sobre todo, es, en su amor inconmensurable, el que cuida al resto de la familia.

La trascendencia en el mundo social del mito del padre opera en el inconsciente colectivo y es compartido por los miembros de la familia. El aprendizaje de este patriarcado y sus valores y normas de comportamiento, sobre todo de sus miembros más allá del padre, operan en la cultura que se aprende desde la niñez y, posteriormente, se reproduce y perpetúa en el momento en que los sujetos socializamos fuera del ámbito familiar. Para Berger y Luckmann (2005), la socialización primaria –los primeros años de la vida de los individuos–, es fundamental pues se aprenden los elementos esenciales de la cultura a partir de la interacción con los miembros más cercanos de la familia. Se puede decir que, en esta etapa, crucial para internalizar y naturalizar las normas sociales del orden simbólico del padre, los individuos aprenden lo

verdad que se soporta en narrativas de la identidad y la memoria. En este sentido, la tradición aprendida es ante todo un discurso que como se aprende, también se puede desaprender y, por ende, desmontar (Bettini, 2001).

² Para Bourdieu, el principio de inferioridad de la mujer y de su exclusión, que el sistema mítico-ritual ratifica y amplifica, lo ha convertido en el principio universal de la desigualdad. Un principio, sin duda, asimétrico que ampara una visión del mundo (Bourdieu, 2000, p. 59).

malo y lo bueno de las personas que están a su alrededor, pero lo aprendido en esta etapa se convierte en ley en tanto que se da por supuesto que lo que se aprende es el orden de las cosas. Sin embargo, en el momento en que el individuo socializa fuera de su entorno familiar, es decir, en la socialización secundaria, éste se enfrenta a elementos culturales que no ha aprendido y que le requerirá disposiciones cognitivas y sociales para gestionarlos como nuevos conocimientos o desecharlos. Hay, en lo aprendido en cada familia, una base del mito del padre que se ha convertido en la historia familiar; es decir, en toda historia familiar –que llamaré memoria colectiva–, existe el mito del padre en esencia, y si bien hoy no tiene esa carga originaria, sí está presente el papel fundacional, jerárquico y regulador del padre. Un padre que, en esta idea de lo omnipresente que comparte con dios, es, en muchas familias, un padre ausente de cuerpo, pero necesariamente presente de manera simbólica.

Literatura, producción cultural y memoria colectiva

La literatura, como arte de la expresión verbal, se refiere a toda obra textual producida bajo ciertas reglas y dentro de los límites de una cultura que no tiene mayor función que la estética (Beristáin, 1997, p. 305). Entendida así, la literatura o lo que entendemos por ella, no puede separarse del contexto cultural en que se origina y, por tanto, la obra producida contiene elementos de esa cultura. La especificidad estética a la que alude la definición clásica hay que entenderla en el sentido de que para que una obra textual sea literaria, debe producirse siguiendo las reglas del campo literario y ello contempla a la experiencia estética. Por experiencia estética hay que entender el conocimiento que la obra literaria produce a partir de los sentidos. La producción literaria, lo sabemos, parte del contexto cultural y se dirige, en principio, a una comunidad de sentido que la comparta. Para Eco (1993), la interpretación de un texto literario supone una cooperación que llama textual, entre el intérprete o lector y el autor implícito en el texto. Esta cooperación es el principio de la comunicación literaria en donde ambos actores, lector y autor, están implicados como estrategias textuales dentro de la obra literaria. El lector debe entenderse como aquel sujeto que opera dentro de una comunidad de sentido y desde ahí actualiza el texto literario. La actualización es para Eco una interpretación que siempre está anclada en el texto –y sus reglas implícitas– que se interpreta.

Si la producción literaria está enmarcada dentro de una cultura, ello significa que son productos culturales pues “expresan ideas, valores, actitudes

y creatividad artística, y que ofrecen entretenimiento, información o análisis sobre el presente, el pasado o el futuro” (Coelho, 2000, p. 414). Pero hay más, estos productos culturales, muchas de las veces, al final terminan por convertirse en bienes culturales, es decir, en bienes con un valor simbólico que no genera ganancia económica pues no están dentro del mercado. Su valor está definido por el lugar simbólico que una persona o colectivo le da. Desde esta perspectiva, la literatura puede ser producto cultural y al mismo tiempo, un bien simbólico.

Cabe señalar aquí que mi perspectiva reflexiva tiene mucho de lo propuesto por la Crítica Literaria Feminista que si bien nació en el seno del movimiento de liberación femenina como praxis política que consiguió, en primera instancia, no sólo una lectura analítica del lugar de la mujer en la literatura universal y el reconocimiento de las aportaciones de las mujeres escritoras a la Historia de la Literatura; sino, en un segundo momento, la vindicación de la escritura de mujeres como una forma de acción directa que puede contribuir a la transformación de las desigualdades sociales en favor de las mujeres y que a su vez opere como una memoria colectiva³ (Halbwachs, 2004) de las mujeres.

Escritura de mujeres y autobiografía en la literatura mexicana contemporánea

Desde un principio, la preocupación de la Crítica Literaria Feminista fue la de reflexionar sobre la representación de la mujer en el discurso, entendiendo que había una reciprocidad entre la imagen de la mujer representada en la literatura y el aprendizaje de la imagen de la mujer fruto de la imaginación masculina inscrita en los llamados modos de representación institucional. En ese sentido, la Crítica Literaria Feminista entendió la urgencia de desmontar los marcos reproductivos e interpretativos de representación y comenzar, desde la escritura feminista, otra manera de representar y leer a las mujeres reales que, desde su propia experiencia como sujetos situados, podían dejar de ser sujetos del discurso para convertirse en sujetos de su discurso. Así, la Crítica Literaria Feminista, nutriéndose de otras miradas disciplinares, entendió que el sujeto mujer era, en todo caso, el sujeto de enunciación que en y desde la escritura,

³ Este concepto es propuesto por el autor para diferenciarla de la memoria histórica. El autor establece la diferencia al señalar cómo operan ambas: mientras que la memoria histórica es independiente de grupos y contextos y se sustenta en la memoria externa que recoge muchas memorias para convertirlas en algo homogéneo (la tradición histórica), la memoria colectiva o de grupo es aquella que se compone básicamente de los recuerdos y experiencias que caracterizan a determinado grupo social y que posibilita su cohesión de grupo.

podía desestabilizar el orden representacional establecido y con ello, poner en acción lo personal es político.⁴

Actualmente, la producción literaria de corte feminista puede asumirse como producto y bien cultural, en tanto que en el panorama de la literatura contemporánea mexicana, las obras literarias escritas por mujeres hacen eco de los preceptos fundamentales del feminismo teórico y militante que persigue, en principio, revertir la desigualdad entre varones y mujeres, y posteriormente, incidir en todas las formas de violencia que históricamente y con base en la tradición, el patriarcado ha naturalizado y reproducido culturalmente. Como ya señalé líneas arriba, la desigualdad es parte de un sistema que trasciende a la relación varón-mujer. La violencia, como elemento fundacional de dicho sistema, permea en todas las capas de la sociedad y en principio, en la dominación masculina (Bourdieu, 2000) que opera no sólo sobre las mujeres, sino en el orden social.

En el caso específico de América Latina, Rita Segato (2018) ofrece una revisión reflexiva y situada sobre la violencia del patriarcado que se vive, se produce y reproduce, en los diferentes países que conforman la región y con claridad describe cómo es que el patriarcado va adaptándose y encontrando formas distintas de vigencia, todo en función del mito del padre. En torno a lo que denomina las *estructuras de la violencia*, la autora encuentra que el feminicidio y la violencia sexual, por ejemplo, son manifestaciones específicas de un patriarcado que está vigente en los distintos contextos latinoamericanos como mecanismos de lo que ella llama *pedagogía de la crueldad*⁵ y su vigor irrestricto como parte de las pedagogías del poder.⁶

⁴ Desde los años setenta del siglo XX, el feminismo militante apostó por hacer de lo personal algo político y del cuerpo femenino, el territorio de esa apuesta ya que es desde el cuerpo donde se vive no sólo la vida, sino las desigualdades y las reivindicaciones. En ese sentido, el feminismo y posteriormente los estudios de género, toman al cuerpo como lugar donde las luchas políticas se dan y desde donde las mujeres deben situarse como sujetos políticos en busca del reconocimiento social.

⁵ Utiliza este término para referirse a los actos y prácticas que enseñan y programan a los sujetos a matar de forma desritualizada y bajo el único mandato de la imposición y la fuerza mandatada por el patriarcado. Para ella, la masculinidad es la más propensa a la crueldad en tanto que esta ha impuesto a los varones un entrenamiento continuo para la vida que lo programa para la guerra, para la crueldad y la poca empatía. El llamado pacto masculino engendra todo lo anterior. La pedagogía de la crueldad no respeta vidas, mucho menos las de las mujeres, tanto que sus cuerpos asesinados y muchas veces desmembrados, son desechados en basureros. Para ella, son nuevas formas de guerra las que suceden en América Latina en torno a la proliferación del control mafioso de la economía y la política. Este tipo de violencia se ha enquistado en muchos sectores de la sociedad latinoamericana, mostrando otras variantes del mandato de la masculinidad (Segato, 2018, pp. 11-14).

⁶ Por pedagogía del poder, la autora entiende los aprendizajes que los hombres han naturalizado de la violencia como parte de la fuerza masculina originaria –en el mito del padre–. La fuerza y el dominio se ejerce sobre todo en los cuerpos de las mujeres.

En este contexto, mucha de la producción literaria contemporánea de corte feminista asume los riesgos de escribir sobre temas que amplifican, en contexto, las estructuras de la violencia. En México, la producción está teniendo alcances insospechados en donde escritoras como Lydia Cacho y Cristina Rivera Garza, por ejemplo, han asumido el reto no sólo de contar historias de mujeres, sino que escriben desde lugares tan cercanos a ellas a partir de sus experiencias en torno a la trata con fines de explotación sexual y el feminicidio, respectivamente, ya sea en clave autobiográfica o bien, biográfica. La producción literaria feminista funciona como una memoria colectiva, en principio, de las mujeres como colectivo y, en segundo, de las propias mujeres que escriben su propia historia individual o de familia. Una memoria colectiva que dista mucho de la memoria histórica que ha sido fundamentalmente escrita por varones o bien, desde un punto de vista patriarcal.

Asumiendo el presupuesto semiótico, para la Crítica Literaria Feminista “cada texto sólo se puede establecer en relación con sus contextos particulares de escritura y recepción” (Golubov, 2020, p. 19), y ello apunta a que tanto la producción como la interpretación son fenómenos históricos. Asimismo, desde el principio se entendió que las relaciones entre los textos literarios y los discursos que contienen, son necesariamente políticas porque implican relaciones de poder. La Crítica Literaria Feminista plantea que la literatura es un producto cultural que tiene su propia lógica y funcionamiento fruto de los modos de producción del patriarcado y, en ese sentido, vale la pena romperlos comenzando por analizar y desvelar las imágenes de mujeres concebidas por los varones, pero, sobre todo, producir discursos que impliquen representar a mujeres reales. Por consiguiente, mucha de la producción actual en el ámbito no sólo literario sino cultural, pasa por recuperar el valor testimonial que lo autobiográfico tiene para visibilizar las historias de mujeres reales, así como contribuir a la construcción de una memoria colectiva de las mujeres que, desde la historia oficial, han sido silenciadas bajo la ley del padre.

Un caso ejemplificador de la narrativa autobiográfica es sin duda *La cabeza de mi padre*, pues encierra, en principio, tres cuestiones fundamentales que considero interesan al feminismo: 1) que la escritura, en clave personal, sea un documento literario; 2) que como documento testimonial y de verdad, sea un producto cultural; 3) y que, a su vez, sea una escritura fruto de un pensamiento encarnado o corporeizado, de un sujeto mujer que siente y piensa desde un cuerpo anclado y determinado por sus circunstancias sociohistóricas (Pech, 2024, p. 74). Desde este enfoque, esta obra literaria de Alma Delia Murillo no sólo es un texto literario sino un documento cultural que funciona

como un registro emocional y, a la vez, como un documento de memoria. Desde un punto de vista filosófico, el cuerpo es un cúmulo de situaciones biográficas y un acervo de conocimientos (Schütz, 1993) que se encarna en los sujetos a partir de la experiencia (vivida). Desde un punto de vista comunicológico, la experiencia está relacionada con el lugar de enunciación (Ducrot, 1986) desde donde los sujetos se sitúan al hablar. De tal modo que este marca un lugar específico en la producción de un texto comunicativo. Sin embargo, este concepto trae de manera inherente el de experiencia en términos fenomenológicos, pues toma en cuenta las circunstancias que rodean al sujeto-cuerpo en cuanto al papel específico de productor de sentidos. Sin duda, la propia teoría feminista ha hecho suya esta propuesta, ya que si el lugar de la enunciación es el lugar de quien habla, para esta es también el lugar desde donde el sujeto del feminismo se posiciona políticamente y de manera estratégica dentro del mundo dominante (Pech, 2024, pp. 74-75). Así, *La cabeza de mi padre*, es escritura encarnada en tanto que el sujeto de enunciación se sitúa en el lugar de la narradora-escritora que ha decidido contarnos la historia de la búsqueda del padre que la abandonó a ella, y a sus siete hermanos y hermanas treinta años antes, pero, sobre todo, las heridas profundas que significa la orfandad paterna en las estructuras patriarcales de la cultura mexicana.

Actualización del mito del padre en *La cabeza de mi padre*

El mito del padre ha estado presente en la literatura mundial. Desde Shakespeare hasta Rulfo. La figura del padre como símbolo del dominio, la posesión y el valor es, al mismo tiempo, autoritaria y castrante: el padre es quien gobierna y el encargado de administrar el castigo a quien desobedezca las reglas. El padre representa siempre una consciencia que invita al orden social pues su papel fundamental es el de proteger a sus hijos del caos y de mantener a raya cualquier impulso de cambio. En la tradición occidental, que va desde los griegos a la herencia cultural judeocristiana, el padre es sinónimo del dios creador pero destructor, dador de vida y de muerte, figura omnipresente y omnipotente que conoce todo antes que nadie más; por ello, está ligado al origen del universo y, por tanto, del ser humano. La idea de trascendencia está vinculada siempre a la figura del padre pues de él viene la semilla que se engendra y la cual trasciende sólo por él. Como omnipotente, el padre es el arquetipo del héroe, y, por tanto, es un guía, un maestro, que debemos seguir y al que buscamos poseer, de alguna manera, siguiendo sus pasos, logrando

así hacer que trascienda en uno. El mito del padre comprende una figura fundamental en la composición identitaria de los sujetos, pero también, como un cimiento en la memoria colectiva.

Para Lévi-Strauss, los mitos, a lo largo del tiempo, pueden pasar de ser parte de la tradición legendaria a convertirse en historias de familia (1978, p. 67). Los mitos, como la literatura, son narraciones que soportan muchos de los principios culturales compartidos por colectividades. La familia, como colectividad, en este caso, desde el modelo occidental, es la base de la sociedad. Una base donde el mito del padre y sus permisibles variaciones, cimentan la familia y sus historias en las que el mito originario mantiene su propiedad “en la medida en que podemos seguirlo bajo diferentes transformaciones” (p. 71). Si es como dice este autor que el mito se convierte en historia, hay, en las historias de familia, mucho del mito del padre, aunque aderezado con las variaciones propias de cada grupo familiar.

En *La cabeza de mi padre* el mito del padre está presente en lo fundacional de una familia de clase baja que ancla su origen a un ideal de familia que sólo existe en el discurso. Los referentes son claros: la familia de la protagonista-escritora es de origen pobre; la madre y el padre son originarios de un pueblo de Michoacán, en el México profundo; la madre y el padre eran adolescentes cuando se emparejaron y de esa unión procrean nueve hijos, aunque sólo sobrevivieron ocho. La protagonista-escritora es la última. El clan está compuesto por cuatro mujeres y cuatro hombres que, tras el abandono del padre, serán encabezados por la madre que sufre, como su descendencia, el estigma del padre ausente que se llama Porfirio Murillo, y que, tras treinta años de no verlo y no saber nada de él, la protagonista-escritora incita a la familia a buscarle pues ha presentido su muerte. Interesante resultan los recursos estilísticos utilizados en la narración. Tanto la ironía como la interpelación que la autora implícita suscita. El punto importante que veo en la historia contada es que el mito del padre que alude a un padre que está presente en todo momento y en todas partes, en la narración de Murillo ese padre está presente más como espectro del deseo de la protagonista-escritora. Al final su padre es omnipresente, en este sentido.

Es notable que, pese a la ausencia real del padre, él y su ausencia están siempre presentes no sólo en la protagonista-escritora, sino en el resto de la familia. La presencia de Porfirio permanece presente, en su ausencia y en el vacío social que ello representa. Vacío en tanto que cualquiera que no tiene un padre muerto, corre con la desventaja de ser señalado con escarnio. Sí, la cultura tradicional hunde el dedo donde más duele y es justo la vergüenza

que supone no tener padre la que acompaña a la protagonista-escritora pues “la vergüenza atenta contra algo informe pero inmenso: la conciencia distorsionada de ti misma. Tú eres la que tiene algo mal dentro, la que se vuelve un espíritu defectuoso, un ser indigno” (Murillo, 2022, p. 102). A la vergüenza del padre ausente se suma el silencio que acompaña el motivo real del abandono. A veces resuena que su alcoholismo justificaría su ausencia. Como sea, no queda del todo claro la causa del abandono del padre que, dicho sea de paso, es todo menos héroe. En esta historia el padre adolece de valentía en términos de lo que implica hacerse cargo de la familia y es dibujado como ese fantasma cobarde que no pudo hacerse cargo de lo que derivó la tragedia familiar tras el accidente con fuego de una de sus hijas. Al final, tras una búsqueda azarosa, se produce el tan soñado encuentro con ese padre que, además, ha seguido cayendo en picado y desordenando todo lo que lo social le pide ordene.

En México no hay mayor tragedia y a la vez transgresión, que ligarte con los narcos. Porfirio trabaja para ellos. Tiene razón la protagonista-escritora cuando dice “México es un país de narcos, tal vez todos descendemos de uno” (p. 137). Así, el padre ausente, deseado e idealizado, deviene en un sujeto común como tantos padres ausentes que no asumen la paternidad como una responsabilidad más allá del mandato social. Interesante resulta que en la historia contada en clave autobiográfica, no hay un juicio punitivo hacia el padre en tanto ausencia, sino un deseo que se presume irrealizable al punto de que él no viene hacia la familia, sino la familia va en su búsqueda. Sin embargo, y pese a todo lo que supone un encuentro de un lapso de dos horas, la idealización del padre por parte de la protagonista-escritora se mantiene en el aire pues asume que el encuentro contribuirá no a cerrar la historia, sino a comenzar otra, la suya. En este sentido, me parece justo una transgresión del mito que no busca la continuación de manera nostálgica sobre lo que nunca sucedió, sino la posibilidad de que el encuentro con el padre al final la libere. Dicha liberación se genera no sólo a partir de la imagen de un padre que no aparece en las fotografías, sino de esa certeza de que ese padre difícilmente podría proteger y cuidar a su familia. El mito del padre se ve eclipsado en el papel que las jefas de hogar tienen en la sociedad mexicana, así como el valor que su ejercicio maternal guarda no solo en el origen identitario, sino en el colectivo.

Las estadísticas nacionales muestran que, en el cuarto trimestre de 2023, de un total de 38.5 millones de madres mexicanas, 3 de cada 10 mujeres madres se asumió como jefa de hogar (INEGI, 2024). El término “jefa de familia”, indica, sin duda, el papel fundamental que las mujeres cumplen como responsables de la familia y que implica no sólo cuidar y educar a los y las hijas,

sino como proveedoras económicas que deben trabajar para cubrir lo mínimo indispensable que se requiere para sobrevivir en una metrópoli como lo es la Ciudad de México. Este término sufre, al menos jurídicamente, al de la madre soltera, que en la práctica cotidiana sigue utilizándose para señalar y estigmatizar a las mujeres que llevan en solitario la carga del hogar, cumpliendo al mismo tiempo el rol de madre y de padre. Justo es en este sentido donde el texto literario de Murillo acentúa una ruptura del mito en torno a que el padre es quien se encarga de cuidar la permanencia del linaje. Son las mujeres las que, desde una maternidad asumida con responsabilidad, se encargan de perpetuar la saga familiar y su memoria colectiva. Sin duda, por donde se vea, ellas son las heroínas. Para mí, el mito del padre en la historia de Murillo termina por ser desplazado por la figura de la madre en el origen y la preservación del colectivo familiar. Las distintas anécdotas descritas en torno a la ausencia del padre por parte de la protagonista-escritora, sirven para mostrar de qué manera opera el patriarcado en la sociedad mexicana y que este no va sólo de la mano de los varones, sino que es un sistema violento, discriminatorio y potenciador de desequilibrios afectivos y psicológicos que atraviesan el cuerpo de cualquiera que viva este tipo de orfandad.

Conclusiones

El mito del padre está en el origen de la historia de toda familia. Como hecho punzante, este mito obnubila, muchas de las veces, el rol de las madres en la preservación del sentido de familia y de su memoria colectiva. Hoy, las mujeres jefas de hogar pueden reconocerse y situarse como las generadoras no sólo del clan, sino las encargadas del cuidado y la funcionalidad social de los hijos y las hijas. No hay héroes sino heroínas que, pese a la estigmatización producida por la figura ausente del padre, asumen mayormente la responsabilidad de la crianza y el cuidado más allá de lo que se espera socialmente de ellas a partir del mandato de la maternidad obligatoria. *La cabeza de mi padre* actualiza el mito del padre desplazando hacia la función social que las madres tienen en la preservación de la identidad individual y colectiva del grupo. La narrativa de esta obra se presume testimonial en tanto que se asume como una autobiografía sobre el encuentro del padre ausente, pero, sobre todo, el encuentro con la madre presente y el papel que ella representa como arquetipo de la jefa de hogar en México. No hay dios ni padre que proteja, el patriarcado es castrante,

violento y opresor no sólo de las mujeres, sino también de los varones que deben siempre responder a una masculinidad mandatada.

La cabeza de mi padre es ejemplo claro de una literatura contemporánea que asume el riesgo propuesto por el feminismo: escribir en clave personal un documento literario que sea no sólo un documento de verdad, sino un producto cultural y que éste sea producido por un sujeto mujer que siente y piensa desde un cuerpo anclado y determinado por sus circunstancias sociohistóricas. Una narración de mujeres reales en el contexto de un México marcado por el mito del padre al estilo de *Pedro Páramo* (Rulfo, 1956), donde todos somos hijos de Pedro Páramo: un padre destructor, irresponsable y árido.

Referencias

- Berguer, P. L. y Luckmann, T. (2005). *La construcción social de la realidad*. Barcelona: Amorrortu.
- Beristáin, H. (1997). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- Bettini, M. (2001). “Contra las raíces. Tradición, identidad y memoria”, *Revista de Occidente*, (243), 76-97.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Coelho, T. (2000). *Diccionario crítico de la política cultural: cultura e imaginario*. México: CONACULTA/ITESO/Gobierno de Jalisco.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Golubov, N. (2020). *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*. México: CIEG, UNAM.
- Guerra, M. J. (2001). *Teoría feminista contemporánea*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- INEGI (2024). *Estadísticas a propósito del día de la madre*. México: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2024/EAP_10Mayo24.pdf

- Lévi-Strauss, C. (1978). *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial.
- Moliner, M. (1994). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- Murillo, A. D. (2022). *La cabeza de mi padre*. México: Alfaguara.
- Pech, C. (2022). “Patriarcado”, en Pereda, Carlos (Ed.), *Diccionario de injusticias*. México: Siglo XXI/UNAM, pp. 593-598.
- Pech, C. (2024). “Escritura, memoria y emociones: la comunicación literaria en *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza”, en H. Pilar Morales Lara, Gabriela Valenzuela Navarrete y Tarik Torres Mojica (Coords.), *Reubicarse, reclamar, retransitar. Lecturas críticas a la literatura escrita por mujeres mexicanas en el siglo XXI*. México: UACM, pp. 65-84.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Schütz, A. (1993). *La construcción significativa del mundo social*. Barcelona: Paidós.

Harry Potter, un fenómeno editorial de masas

Harry Potter, a mass publishing phenomenon

Aletse Almada

Universidad Autónoma de Baja California Sur

Resumen

El presente documento expone un análisis semiótico basado en el modelo de la triple intención de Umberto Eco, en torno a las estrategias discursivas empleadas por JK Rowling para la construcción del universo de ficción *Harry Potter* que se desarrolla a lo largo de siete libros. La intriga y el secreto como elementos configurantes del relato son fundamentales para la invención de un universo de fantasía que absorbe la intención del lector quien queda emplazado, por la curiosidad, a continuar la historia hasta el final, además que los tópicos y temas que aborda detonan, en el lector, profundas reflexiones sobre la condición humana, la lucha contra la maldad y la importancia de las propias elecciones en la configuración de lo que somos y nuestro destino.

Es importante enfatizar que este trabajo gira en torno a los libros y el fenómeno de su recepción en todo el mundo, el cual dio lugar al surgimiento de las películas realizadas por Warner Bros y el mercadeo de toda clase de productos y servicios convirtiendo a Harry Potter en una marca registrada y a JK Rowling en una de las mujeres más ricas e influyentes del mundo en los últimos 30 años.

Palabras clave: Semiótica, Umberto Eco, Harry Potter, cultura de masas.

Abstract

This document presents a semiotic analysis –based on Umberto Eco’s triple intention model– around the discursive strategies used by JK Rowling for the construction of the Harry Potter fictional universe that develops over seven books. Intrigue and secrecy as configuring elements of the story are

fundamental for the invention of a fantasy universe that absorbs the attention of the reader who is motivated, by curiosity, to continue the story until the end, in addition to the topics and themes it addresses. They trigger, in the reader, deep reflections on the human condition, the fight against evil and the importance of one's own choices in shaping who we are and our destiny.

It is important to emphasize that this work revolves around the books and the phenomenon of their reception around the world, a phenomenon that gave rise to the emergence of films made by Warner Bros., and the marketing of all kinds of products and services, turning Harry Potter in a registered trademark and JK Rowling in one of the richest and most influential women in the world in the last 30 years

Keywords: Semiotics, Umberto Eco, Harry Potter, mass culture.

Antecedentes teórico-metodológicos de la lectora

La propuesta de lectura crítica elaborada por Umberto Eco (1992), supone la consideración de tres tipos de intenciones para construir hipótesis interpretativas respecto al contenido de diversos tipos de mensajes, aunque se destaca siempre el análisis literario, del arte o entorno a los productos de las industrias culturales, por tratarse de mensajes sobreelaborados, pero este modelo puede ser aplicable a cualquier fenómeno cultural que se desee analizar, ya que la cultura se produce en comunicación (Eco, 2000).

El modelo de la triple intención define como intención del autor aquello que podríamos sugerir como la posible intención de quien emite un mensaje; sin embargo, dicha intención no se entiende como aquella que emana de las pulsiones de un individuo de carne y hueso, sino del sistema de referencias que han determinado su ser en el mundo: su cultura, su situación social y económica y, desde luego, su historia personal, sus lecturas e influencias, académicas, políticas e ideológicas, sin dejar de lado las creencias.

Es importante dejar claras aquí las definiciones que expone Eco respecto al autor: habla en principio de un autor empírico que es, en efecto, el ser humano dedicado a generar mensajes, que tiene la pretensión de comunicar algo a los receptores, independientemente de lo que quede dicho en el mensaje. Por su parte el autor modelo, no es una persona, sino una estrategia discursiva, destinada a producir determinados efectos de sentido, el autor modelo planea, estructura, prefigura lectores y construye mundos posibles.

El trabajo de la interpretación crítica, considera, en segundo lugar, la existencia de la intención de la obra, es decir, lo que está dicho, independientemente de lo que el autor quiso decir y de lo que el lector quiere (o puede) entender; el mensaje habla por sí solo, “dice lo que dice y no ninguna otra cosa”, así el propio mensaje en su sentido literal es el punto de partida y límite de la interpretación.

Desde luego que mientras más complejo y simbólico es el mensaje, más arduo es el trabajo de la interpretación y por ello es fundamental anclar las hipótesis de interpretación en el mensaje que es lo único asequible. Cuando una interpretación deja de tener su base en la propia obra, se corre el riesgo de usar los mensajes para develar asuntos relacionados con la vida del autor o el contexto de producción de la obra, reflexiones que pueden ser válidas para cierto tipo de estudios, pero no para construir una lectura crítica de la obra en sentido estricto.

La intención del lector (*intentio lectoris*), por su parte, está atada a los elementos materiales y simbólicos que configuran su entorno y determinan su ser en el mundo y su perfil como lector, de ahí que puedan existir múltiples lecturas de una misma obra.

Eco (1992) define dos tipos de lectores: el empírico que se entiende como el individuo que lee una obra y el lector modelo que refiere a una prefiguración del autor modelo, construido como parte de la estrategia discursiva. En otra breve clasificación, Eco define: lector semántico y lector crítico. El lector semántico es aquel que es capaz de comprender los sentidos implicados en un mensaje, tanto en su sentido literal como en sus connotaciones simbólicas, quien de acuerdo con su sistema de referencias asume el mensaje y hace, con las ideas o conceptos implicados en éste, lo que dicho sistema de referencias le permite.

El lector crítico es quien además de acceder a la lectura semántica, es capaz de determinar, a partir de una metodología crítica los mecanismos y recursos del autor modelo para producir tales o cuales efectos de sentido; el lector crítico explora en la obra a fin de esclarecer la estrategia discursiva tendiente a detonar, pensamientos, emociones o sensaciones en el lector.

Por otra parte, Eco (1992) recomienda la aplicación de criterios de economía en el proceso de interpretación, es decir, que no cedamos a la tentación semiótica de la sobreinterpretación, buscando claves ocultas o secretos escondidos donde no los hay, por ejemplo, alguien que desee encontrar en un texto la reiteración de una palabra común como un código secreto del autor, forzar

acrónimos, establecer referencias o antecedentes que están fuera del universo de significación de su creador.

Estos criterios de economía son útiles y necesarios para acotar los derroteros de la interpretación que, de otra forma, podría tornarse peregrina y sin sentido en relación con aquello que deseamos analizar; economizar nos permite entonces profundizar en aquello que nos interesa explicar sobre un fenómeno determinado.

Joanne Kathleen Rowling y el origen de una idea (o la intención del autor)

El modelo de la triple intención planteado por Eco supone, como ya vimos, la consideración del universo de significación del autor, para perfilar su intención en tanto estrategia discursiva; por ello, antes de plantear la lectura crítica en torno a la obra, es importante dejar una nota referencial sobre la vida de la autora, sus referencias académicas y culturales.

Su vida

Joanne Kathleen Rowling nació el 31 de julio de 1965 en Yate, Gloucestershire, Inglaterra. Su infancia transcurrió con grandes limitaciones económicas, lo cual no le impidió obtener un grado académico en francés y clásicos en la Universidad de Exeter en 1986. Trabajó durante algún tiempo en Londres y París; posteriormente, se mudó a Manchester y empezó a escribir historias para niños.

Según ha declarado,¹ en 1990 concibió la idea de Harry Potter durante un transbordo de tren que le implicó una larga espera en la estación de King's Cross, proyecto que tuvo que posponer a causa del fallecimiento de su madre, víctima de esclerosis múltiple; tiempo después se mudó a Portugal, donde se casó y tuvo una hija, pero ese matrimonio fue para ella una historia de abuso y violencia.

Después de su divorcio, regresó a Escocia y decidió continuar escribiendo, después de una larga depresión acompañada del desempleo. En 1996, después de varios intentos con distintas editoriales, entregó el manuscrito de *Harry Potter y la Piedra Filosofal* a la editorial Bloomsbury que se decidió a publicarla en 1997 bajo el pseudónimo de JK Rowling, ocultando así la identidad

¹ Véase www.jkrowling.com

femenina de la autora, con el argumento de que habría menos ventas si se sabía que era creación de una mujer.

Lo cierto es que el libro se convirtió en un éxito instantáneo, que se prolongó de manera ascendente e imparable a lo largo de los seis libros más que componen esta saga que hasta la actualidad tiene un fándom de millones de personas en todo el mundo.

Rowling ha recibido numerosos premios y reconocimientos por su trabajo, incluyendo la Orden del Imperio Británico. Ha sido incluida en la lista de las personas más influyentes del mundo por la revista *Time* en tres ocasiones y es una de las autoras más adineradas y exitosas del mundo, reconocida por su filantropía y su defensa de los derechos de los niños y las mujeres.

Aunque recientemente su figura se ha vuelto controversial gracias a las declaraciones que la posicionan como una persona transfóbica, perteneciente al feminismo *TERF*,² la respuesta de la mayoría de los seguidores de la historia del niño mago ha optado por separarla de su obra, cancelarla o *funarla* como celebridad, sin tocar la trascendencia de su legado para la historia de la literatura fantástica.

Actualmente, además de su actividad social, activista y humanitaria, continúa escribiendo novelas para adultos y niños, además de haber participado en forma muy cercana en la realización de los guiones para las ocho películas de Harry Potter producidas por la Warner Bros, en la creación de la obra de teatro Harry Potter y el legado maldito, además de seguir muy de cerca todo el mercadeo que se produce con la marca registrada “Harry Potter”, así como de la creación de parques, cafeterías, restaurantes y otros espacios temáticos de gran alcance.

Su sistema de referencias

El vasto conocimiento de JK Rowling respecto a la cultura, tradiciones e historia literaria de Europa le permitió incorporar diversas influencias y tradiciones en su obra, incluyendo desde la mitología y el folclore la presencia de criaturas como dragones, unicornios, gnomos, duendes y elfos. También es clara la influencia de Shakespeare, Dickens, Austen y Tolkien en personajes y tramas, autores que también abrevaron de los relatos de la tradición oral anglosajona basada en mitos y leyendas.

Su obra alude también a la historia moderna del Reino Unido en particular, y de Europa en general, con referencias a eventos como las Guerras

² TERF es un acrónimo del término inglés: *trans-exclusionary radical feminist*, es decir, feminista radical trans-excluyente.

Mundiales, las crisis económicas, el modelo escolar anglosajón y, desde luego, el holocausto nazi. Así mismo, la tradición europea sobre la magia y el ocultismo, le permitieron incorporar conceptos de alquimia, astrología y magia ceremonial, sin dejar de lado los valores cristianos, incorporando temas como el sacrificio, la redención y la lucha entre el bien y el mal, pero tampoco el paganismo y wicca,³ de donde provienen celebraciones como el Halloween y el Yule, además de conceptos como la conexión con la naturaleza.

Las fábulas y leyendas que alimentan la presencia de animales parlantes, criaturas mágicas y fantasmas, de igual forma el simbolismo alquímico para el uso de figuras como la serpiente, el fénix, la piedra filosofal y las reliquias de la muerte.

El universo de Harry Potter de J.K. Rowling está lleno de referencias a diversas mitologías de todo el mundo como la griega de donde provienen criaturas como minotauros, centauros, harpías y basiliscos; la nórdica, con la presidencia de trolls, gigantes y dragones; la celta que nos heredó seres míticos como los leprechauns, duendes y unicornios; la egipcia de donde provienen las momias y basiliscos; la cristiana con la presencia de ángeles y demonios, además de la conceptualización del bien y del mal, la redención y el sacrificio; desde la mitología hindú encontramos figuras como la de Nagini (la serpiente de Voldemort, inspirada en la serpiente divina Nāga); de la china se extraen criaturas como los dragones y el Ave Fénix; la europea proporciona fantasías relativas a vampiros, licántropos, magos y brujas; las *eelas* (inspiradas en las diosas eslavas de la belleza y la seducción).

Su entorno histórico

A pesar de que no hay, en la obra que nos ocupa, referencias claras a acontecimientos puntuales de la historia de Europa Occidental de finales del siglo XX y principios del XXI –periodo que comprende el tiempo en que JK Rowling se forma en el ámbito de la literatura, se desarrolla como maestra y se consolida como una de las escritoras más importantes e influyentes de su generación–, es importante en la construcción de un perfil del autor que nos permite dar cuenta de los factores o elementos que pudieron influir en la construcción de la estrategia discursiva.

Para efectos de contextualización me parece suficiente presentar una cronología de eventos históricos de gran trascendencia, partiendo del año 1985

³ Culto religioso de la brujería moderna, especialmente una tradición iniciática fundada en Inglaterra a mediados del siglo XX y que reivindica sus orígenes de las religiones paganas precristianas.

–cuando JK tenía 20 años, comenzaba su vida adulta y su proceso de formación literaria y académica– y concluyendo en 2007, año de la publicación de Harry Potter y las Reliquias de la Muerte:

1985: 29 de mayo: Tragedia de Heysel en Bruselas, Bélgica, durante la final de la Copa de Campeones de Europa entre el Liverpool y la Juventus.

1986: 26 de abril: Accidente nuclear de Chernóbil en Ucrania (entonces parte de la Unión Soviética).

1987: 18 de noviembre: Incendio en el metro de King's Cross en Londres, que causa 31 muertes.

1989: 9 de noviembre: Caída del Muro de Berlín, marcando el fin de la Guerra Fría.

15 de noviembre: Margaret Thatcher dimite como primera ministra del Reino Unido.

1990: 28 de octubre: Irak invade Kuwait, lo que lleva a la Guerra del Golfo.

1991: 17 de enero: Comienza la Guerra del Golfo.

26 de diciembre: La Unión Soviética se disuelve.

1992: 7 de febrero: Tratado de Maastricht, que establece la Unión Europea.

1994: 6 de mayo: Apertura del Túnel del Canal de la Mancha, que conecta Inglaterra y Francia.

1995: 30 de julio: El Reino Unido y la República de Irlanda firman el Acuerdo de Downing Street, que busca resolver el conflicto en Irlanda del Norte.

1997: 31 de agosto: Muerte de la princesa Diana en un accidente de coche en París.

2 de mayo: Tony Blair se convierte en primer ministro del Reino Unido.

1999: 1 de enero: Introducción del euro como moneda única europea.

30 de marzo: Comienza la Guerra de Kosovo.

2001: 11 de septiembre: Atentados terroristas en Estados Unidos.

7 de octubre: Comienza la Guerra de Afganistán.

2002: 1 de enero: Introducción de billetes y monedas de Euro en la Unión Europea.

2003: 20 de marzo: Comienza la Guerra de Irak.

5 de noviembre: Explosiones en el metro de Londres, que causan 39 muertes.

2005: 7 de julio: Atentados terroristas en el metro y autobuses de Londres, que causan 52 muertes.

6 de mayo: Tony Blair es reelegido como primer ministro del Reino Unido.

2007: 27 de junio: Tony Blair dimite como primer ministro del Reino Unido, siendo sucedido por Gordon Brown.

Es importante destacar que esta cronología no es exhaustiva, pero incluye algunos de los acontecimientos más importantes y significativos de Europa Occidental e Inglaterra durante este período, que nos permite ver el contexto bélico, plagado de explosiones y muertes, amén de los tremendos accidentes en los transportes públicos de Londres, o devastadores fenómenos naturales que no pueden menos que remitirnos a un ataque de Mortífagos.

¡Alerta de spoiler! (O la intención de la obra)

La anécdota

Esta historia de largo aliento que se resuelve a lo largo de siete entregas, expone la lucha del bien contra el mal, en una estructura aparentemente básica: Harry Potter es un niño que, gracias a una profecía imprecisa, se convierte en el principal enemigo del mago más tenebroso en el mundo mágico: Lord Voldemort, para quien Harry es una obsesión, una vez que no logra asesinarlo, la noche en que mató a sus padres

Es la primera vez en la historia del mundo mágico que alguien sobrevive a la maldición *Adeva Kadevra*, lo que convierte a Harry en el “elegido”, pero quien-tú-sabes estaba preparándose para una magia muy antigua y oscura: la creación de horrocruxes, un procedimiento que da la inmortalidad a partir de la división del alma para depositarla en objetos emblemáticos y ahí conservarla: dividida el alma, el cuerpo no puede morir.

Voldemort depositó primeramente una parte de su alma en el anillo de Gaunt (que había sido de su abuelo materno), para lo cual hubo de cometer parricidio para, con ese anillo, crear su primer horrocrux que fue destruido por Dumbledore (Rowling, 2009), el segundo de los horrocruxes es el Diario de Ryddle (Rowling, 2000), mismo que fue destruido por Harry, cuando rescata a Gini Weasley de la cámara de los secretos; La Copa de Helga Hufflepuff (Rowling, 2009) es el tercer horrocrux que Hermione, quien se encarga de destruir usando un colmillo del basilisco muerto en la cámara de los secretos.

De Salazar Slytherin, toma el guardapelo (Rowling, 2010); este objeto es muy importante para la trama, ya que tienen que hacerse cargo de él hasta encontrar la forma de destruirlo. Mientras tanto se alternan para resguardarlo, después de varios intentos y una ruptura entre los personajes; Ron, con la espada de Griffindor en la mano y después de ser torturado por el horrocrux, acopia toda la fuerza y el valor para destruirlo. Otro horrocrux fue depositado en la diadema de Rowena Ravenclaw, que había quedado muchos años

perdida, pero su historia fue conocida por Voldemort quien se internó en el bosque prohibido hasta encontrarla.

El sexto horrocrux fue depositado en Nagini, la serpiente que siempre acompaña al Señor Tenebroso; esta criatura (Yates, 2016) huye del circo para unirse a Voldemort, quien la convierte en horrocrux, cuando la maldición había terminado con la mujer y dejado sólo a la serpiente que se describe como una boa de tierra de Dumeril.

La obsesión llevó al villano a elegir a su enemigo, justo en el momento de atacarlo convirtiéndolo, sin saberlo, en el séptimo horrocrux y transfiriéndole parte de sus poderes. Si bien existió una profecía sentenciada por la profesora Trelawney, donde habló de un niño predestinado a destruirlo, jamás dijo que se tratara de Harry, en todo caso las circunstancias apuntaban a Neville Longbottom, pero Voldemort lo desestimó como amenaza y decidió que con quien debía acabar era con el hijo de los Potter.

El hechizo rebotó, el trozo de alma que le quedaba a Voldemort por resguardar, quedó alojado en “el niño que vivió”, situación que debilitó por completo al villano, haciéndolo desaparecer por catorce años.

Harry siendo un bebé se convierte en héroe al vencer al-que-no-debe-ser-nombrado. Pero Dumbledore no está tan seguro de que Tom haya desaparecido realmente, así que decide apartar a Harry de todo lo relacionado con el mundo mágico, para evitar cualquier peligro;⁴ además Harry debe vivir con su única familia: los Dursley, de tal manera que una vez que Hagrid lo rescata del Valle de Godric, y con el apoyo de la profesora McGonagall, Harry es abandonado, al aparo de su tía Petunia y su tío Vernon, quienes, además tienen un pequeño hijo de la edad de Harry, Dudley, encargado de atormentar a Harry. Pero Harry Potter es un mago y el destino debe cumplirse, aunque sus tíos se opongan y él mismo no sepa nada de su origen.

A los 11 años de edad, como marcan las reglas, Harry debe ir a Hogwarts. Así comienza la aventura del niño mago, cuando Hagrid le entrega su carta el día de su cumpleaños, junto con las primeras revelaciones importantes. En la primera entrega conocemos a los personajes, su aspecto y fisonomía intelectual (Eco, 1984) se nos plantean los antecedentes, el sistema de relaciones entre los personajes, el mundo que habitan y se siembra la intriga.

En la segunda entrega, Doby intenta impedir que Harry regrese a la escuela, porque, está enterado de los oscuros planes que se ciernen sobre la escuela; sin

⁴ En su momento le dice a McGonagall, que lo hace para evitar que Harry se llene de soberbia y no sepa manejar tanta fama y glorificación de su persona (Rowling, 1997).

embargo, a pesar de todas sus fechorías no logra impedir que lleguen al castillo a bordo del *Ford Anglia 105E*.

A estas alturas de la historia ya reconocemos, la separación clasista del mundo mágico y un poco más sobre las motivaciones del villano, así como la separación de conductas y personalidades de acuerdo con los temperamentos que el sombrero seleccionador reconoció para enviarlos a sus respectivas casas en el colegio.

En la tercera parte de esta historia, Rowling (2001) nos acerca a nuevas e importantes revelaciones, sobre el pasado de Harry, sus padres y sobre la forma como se produjeron los acontecimientos aquella noche en el Valle de Godric. Ya sabemos cómo terminó ese atentado, pero ahora sabemos qué sucedió.

Sirius Black logra escapar de Azkaban convertido en Canuto, gracias a su condición de animago, lo que le da inmunidad contra los dementores, la fuga de Sirius pone a todo el mundo mágico de cabeza, el criminal que en su día traicionó a los Potter, al romper el juramento inquebrantable revelando al Señor Tenebroso el paradero de sus amigos.

No fuimos capaces de sospecharlo, pero es el Torneo de los Tres Magos, lo que da al Señor Tenebroso la oportunidad de regresar, haciendo uso de uno de los encantamientos más oscuros que se narran en la historia: la carne del vasallo entregada por propia voluntad, la sangre del enemigo tomada por la fuerza y el hueso del padre tomado sin permiso. No todo sale exactamente como Voldemort espera. Junto con Harry llega Cedric Digory, el legítimo campeón de Hogwarts para el Torneo de los Tres Magos. La presencia de Cedric sale sobrando así que a la orden de “*mata al intruso*” Colagusano, lanza la maldición asesina sobre él, aniquilándolo la varita de su amo.

La orden del Fénix es una sociedad secreta compuesta por maestros, autores y otros magos para proteger al mundo mágico y reintegrada para salvaguardar la integridad del niño que vivió, quien está destinado a matar y morir.

El cisma que dejara la muerte de Cedric y la noticia sobre el regreso de quien-tú-sabes tiene al mundo mágico de cabeza por lo que el ministerio de magia ha decidido intervenir en Hogwarts imponiendo la presencia de Dolores Umbridge como nueva maestra de defensa contra las artes oscuras.

La sexta parte de la historia está marcada por la revelación del verdadero recuerdo del profesor Horace Slughorn, quien conoce de primera mano la intención de Tom Ryddle de dividir su alma. Recordemos que sus objetivos primordiales son la inmortalidad y el poder, es por ello que rebusca en la zona prohibida de la biblioteca de Hogwarts, hasta dar con un hechizo capaz de dividir el alma e impedir la muerte, aunque el cuerpo sea atacado. Se trata de

magia muy oscura, que implica la comisión de actos deleznable que no tienen retorno. El profesor Slughorn se aterra, espera que el interés de aquel niño sea meramente académico y Tom no lo saca de su duda, aunque ambos saben que miente y que está dispuesto a asesinar para conseguir sus propósitos.

Dumbledore encomienda a Harry para que asista a la clase de pociones del profesor Slughorn, a fin de ganarse su confianza y obtener el verdadero recuerdo de aquel encuentro con Tom, Harry encuentra un viejo libro de pociones, que viene acotado en manuscrito por el Príncipe Mestizo (Rowling, 2009), la posesión de este libro, hace que Harry gane un concurso por lo que obtiene como premio una dosis de *Felix Felicis*, que le permite acceder al verdadero recuerdo de Horace para saber que se crearon siete horrocruxes. Por su parte Voldemort ha reclutado a Draco, asignándole como primera encomienda el asesinato de Dumbledore, pero este elabora un plan para que Severus, llegado el momento, sea quien cometa tal crimen.

El pánico ha vuelto con mayor fuerza, esta vez el Señor Tenebroso ha configurado un hechizo por el cual la mención de la palabra “Voldemort” es una invocación para que se produzca el ataque de los Mortifagos. El periplo en busca de los horrocruxes es largo y fatigoso, pero, después de una cruenta batalla que deja el castillo destruido y un gran número de muertos el mundo mágico queda a salvo de Lord Voldemort y los Mortifagos huyen al darse cuenta de que su amo ha desaparecido por completo.

El análisis, la intención de la lectora

El análisis crítico implica entonces en dar cuenta de los recursos y estrategias de la autora modelo, para inventar un mundo narrativo capaz de retener, a lo largo de muchos años, a millones de lectores en todo el mundo. Desde el punto de vista de este capítulo, son varios los elementos que se ponen en juego para producir este fenómeno editorial de masas.

Un narrador protagonista, omnisapiente e inconsciente.

Desde la teoría literaria, hemos de entender la noción de narrador como el agente creado por un autor modelo (Eco, 1992), como parte de la estrategia discursiva que ha construido para contar su historia; es el personaje que cuenta el cuento y, por lo tanto, el punto de vista desde el cual miramos los acontecimientos.

Existen, a saber, distintos tipos de narrador que se determinan de acuerdo con la posición que ocupan en el relato; hay narradores en primera, segunda y tercera persona, podemos encontrarnos con narradores que hablan en singular o en plural e incluso colectivos; narradores del pasado, del presente o del futuro. Sabemos que la creación literaria se toma las licencias que sean necesarias y puede hacer combinaciones diversas de estas categorías (Paredes, 1988).

En Harry Potter nos encontramos con un narrador en tercera persona que podría clasificarse como onnisapiente; sin embargo, el mundo de los personajes y cada uno de los acontecimientos se nos presentan desde el punto de vista del héroe, con lo cual podríamos hablar de una falsa tercera persona, pero, en este caso específico, considero que se trata de un narrador protagonista omnisciente que lo sabe todo, pero que no está consciente de ser quien cuenta la historia. La autora modelo se ocupa de disponer todos los recursos para que así sea y Harry esté presente en todos los lugares y tiempos, aun cuando no debería; los sueños, los artefactos mágicos, los encantamientos, la conexión ente Voldemort y Harry.

Considero que estos elementos, utilizados por la autora para que el protagonista pueda estar en todo momento y lugar, son argumento suficiente para hablar de un narrador onnisapiente, pero a la vez omnisciente dado que lo sabe todo, excepto que nos está contando su historia.

Un pequeño mundo mágico hiperamueblado

La teoría de los mundos posibles planteada por Umberto Eco (1992) supone que los mundos posibles son diversas expresiones respecto de posibilidades de la existencia (Kundera, 2023) no descripciones de tales expresiones. La idea de mundo posible, desde la teoría de modelos, refiere a una metáfora literaria, podemos entender como mundo posible una novela completa, en este caso, los siete textos que conforman la historia completa de Harry Potter

Para la teoría de la narratividad (Fabbri, 2000), los mundos posibles son situaciones que se describen de acuerdo con el lenguaje que habla el texto narrativo. Es decir que se conciben los mundos posibles como amueblados de acuerdo con determinadas características, a saber:

- ☞ Un mundo posible narrativo se describe mediante expresiones lingüísticas que los lectores interpretarían como referidas a un estado de cosas, pero como hay mundos posibles imposibles se hace necesaria la flexibilidad del lector modelo para concebirlos, como es el caso de los géneros de fantasía y ciencia ficción.

- ☞ Un mundo posible se constituye por individuos dotados de propiedades específicas y relativas a un estado de cosas concreto, de tal forma que se corresponden unos con otros, así en el mundo de Harry Potter, todo cuanto forma parte de él tiene características y propiedades mágicas y en los casos que no, existen términos para definir esas excepciones tales como muggles, squibs e incluso sangre sucia.
- ☞ Tales propiedades están en relación con determinadas leyes (en este caso las propias de un universo mágico), así ciertas propiedades pueden ser contradictorias y, dada una propiedad *X*, esta puede implicar la propiedad *Y*; por ejemplo, la enemistad entre Voldemort y Harry, la contraposición magos-muggles, maestros-alumnos, Slyterin-Griffindor (la grandeza de Dumbledore vs la grandeza de Voldemort).
- ☞ Los personajes pueden cambiar de propiedades, de tal suerte que un mundo posible es también un curso de acontecimientos y puede describirse como una sucesión de estados temporalmente ordenada. Tal como ocurre con Scrabbers, Snape, Lucius Malfoy.
- ☞ Por otra parte, los mundos posibles pueden verse como estados de cosas de lo que llamamos la realidad material o como artificios culturales, susceptibles de exploración semiótica, un mundo posible, en tanto artificio cultural, no puede reconocerse únicamente en la linealidad del texto que lo describe, que es apenas la estrategia discursiva elegida para motivar una interpretación por parte del lector modelo.

Así es que, en los mundos de ciencia ficción, de terror o de fantasía, es importante que el lector tenga en cuenta que se trata de metáforas narrativas que representan, como ya vimos, posibilidades de la existencia.

Respecto a la naturaleza cultural de cualquier mundo, los mundos posibles son siempre pequeños mundos, entendidos como un curso de acontecimientos en algún rincón del mundo actual. Lo mismo vale para los mundos narrativos: para poder llevar a sus lectores a concebir un mundo narrativo como posible, un texto debe invitarlos a una tarea cosmológica relativamente fácil, donde se pueden reconocer esos rincones como parte de una realidad figurada (Hogwarts, Hogsmeade, el callejón Diagon, Gringotts, el Bosque Prohibido, el Valle de Godric, La Madriguera, la Mansión de los Black, el Ministerio de Magia e incluso Private Drive).

Un texto narrativo tiene una ontología propia que hay que respetar, es decir que el lector necesita aceptar la convención propuesta por el autor, en este pequeño mundo, las personas pueden hacerse invisibles, transformarse

en animales, beber pociones con diversos efectos, volar en escobas, viajar a través de las chimeneas, aparecer y desaparecer e incluso escindir su alma en siete partes y depositarla en objetos simbólicamente valiosos.

Un concepto muy importante para el trabajo de la interpretación es la llamada por Eco (1992) propiedad S-necesaria, refiriendo a una característica que es ineludible dentro de un mundo posible dada la definición recíproca de los individuos en juego, es decir que en una historia como la que nos ocupa, es necesario que uno de los personajes (Voldemort) represente el mal y el otro (Harry), el bien. Esa representación se configura a través de la fisonomía intelectual del personaje (Eco, 1984) (lo que sabe, lo que piensa, sus pasiones), su aspecto físico, su atuendo, sus motivaciones que son, necesariamente opuestas, para que se cumpla la premisa de la confrontación.

La narrativa nos muestra cómo nuestra visión del mundo material es tan imperfecta como la de los personajes en un cuento. De ahí que los personajes de éxito se convierten en ejemplos supremos de la condición humana, tanto aquellos que son considerados héroes, como los que son villanos.

Harry Potter es un modelo de integridad desde niño y hasta el final cuando, hallándose poseedor de las reliquias de la muerte, que lo convertirían en el amo de la muerte y en el mago más poderoso de todos los tiempos, decide quedarse sólo con la capa de invisibilidad, soltar la piedra de la resurrección y destruir la varita de saúco, consciente de que el poder infinito es (necesariamente) corruptor. Por su parte Voldemort es la maldad en estado de pureza, desde muy joven emprende una lucha siniestra y sangrienta por el poder y la inmortalidad.

Para poder diseñar un mundo narrativo en el que muchas cosas deben darse por descontadas y muchas otras deben aceptarse, aunque sean poco creíbles, un texto invita al lector modelo a aceptar la convención a tomar lo dicho como verdadero, para ello los géneros de fantasía construyen su verosimilitud en la coherencia interna de sus elementos configurantes y en el tono realista de los acontecimientos, es decir que, dentro de ese mundo, las cosas les suceden a los personajes que sienten y padecen, como personas en una realidad, sin conciencia de la ficción.

Finalmente, Eco (1992) plantea la necesidad de la buena voluntad cooperativa por parte del lector modelo a quien se invita a imaginar el mundo mágico, aun cuando no conozca, los paisajes y ambientes donde se recrean los acontecimientos. Es posible que el mundo que recreamos como lectores, sea distinto del que pensaba JK Rowling cuando escribía; sin embargo, eso no es

importante; la idea estereotipada que evoquemos del bosque, el castillo o un callejón serpenteante funciona para los efectos del relato.

El lector modelo de Harry Potter se muda al mundo mágico, se deja ganar por la ilusión y goza del perverso placer de irse desgajando línea a línea de lo que le rodea para adentrarse y, palabra a palabra, dejarse absorber por la disyuntiva de los héroes, dejarse ir hacia las imágenes que adquieren color y movimiento volviéndose testigo⁵ de primer orden de lo que ocurre y con eso le basta para sobrevivir en este pequeño mundo.

La estrategia discursiva

Como vimos anteriormente, el concepto de autor modelo refiere a una estrategia discursiva creada por un autor empírico destinada a construir un mundo posible (en este caso, narrativo) que entra en contacto con un lector modelo que asume las convenciones establecidas por el primero.

Nuestra autora modelo JK Rowling trabaja la construcción de su mundo a partir de una serie de recursos que resultan sumamente eficaces para atrapar al lector y quedarse con él hasta el fin de la historia. El uso de estos elementos estratégicos no es novedoso en la propuesta de Rowling; por el contrario, una de las claves de su éxito es que echa mano de figuras retóricas, procesos narrativos y elementos ficcionales muy conocidos en la historia de la literatura. La genialidad de su obra radica en la forma como se ponen en juego tales elementos y recursos.

La fantasía: En principio, sabemos que las personas disfrutamos y, por tanto, buscamos asiduamente los mundos ficcionales, las posibilidades de la existencia que nos mueven a la reflexión y acción según el tema y tratamiento del que se aborde. Cuando el relato, además, tiene un tratamiento fantástico, donde suceden con toda verosimilitud cosas que no ocurren en la realidad cotidiana, el lector experimenta una fruición, que por un lado lo saca de lo ordinario y rutinario de la vida cotidiana, por otro le ofrece un mundo donde hasta las cosas más terribles se resuelven con magia.

El sistema de valores: El relato que nos ocupa gira en torno al enfrentamiento de la inocencia contra el mal, porque nuestro héroe más que bueno es inocente, tanto así que el primer ataque de su enemigo mortal, lo recibe siendo un bebé, a quien le tocó nacer coincidentemente con el pronunciamiento de la profesora Trelawney, quien profetizó la llegada de un niño que sería capaz de vencerle. El resto de los personajes, tanto “buenos” como “malos”, sí tienen una serie de matices que responden a las circunstancias. Así, nuestro héroe,

⁵ Paráfrasis de “Continuidad de los parques” (Cortázar, 1990).

sus amigos, sus enemigos, sus maestros, su familia, son capaces de experimentar toda la gama de emociones que caben en la complejidad humana, tanto las positivas como las negativas: Ron siente envidia de Harry cuando sale su nombre del cáliz de fuego y Harry siente envidia de Ron cuando lo nombran prefecto de la casa Griffindor, Sirius Black es inocente del crimen que se le imputa, pero es capaz de sentir odio y deseos de venganza, Severus Snape, es un ser oscuro y lleno de frustración, pero es capaz de sacrificarse por amor.

La fraternidad: a pesar de que aún no son grandes amigos Harry y Ron, no pueden abandonar a Hermione en el baño frente al ataque del troll, se funda el Ejército de Dumbledore para que Harry pueda compartir sus conocimientos contra las artes oscuras, Cedric y Harry como alumnos del mismo colegio se ayudan en las pruebas del torneo de los tres magos, hasta el punto de tomar la decisión de ir juntos por la copa, el sentido de cohesión se expresa también en la transformación de Sirius, Peter y James en animagos para cuidar a Remus en los días de luna llena; por su parte, Ron y Hermione son incapaces de dejar solo a Harry en su lucha por destruir a los horrocruxes.

La solidaridad: este es un valor muy recurrente entre los personajes en este mundo, expuesta desde la relación entre los merodeadores para apoyar a Lupin quien por una venganza fue convertido en hombre lobo; así mismo, la Orden del Fénix que se constituye para combatir a Voldemort, primero, y proteger de él a los Potter. Los magos se organizan tanto para dejar a Harry en la casa de sus tíos, como para sacarlo de ahí todas la veces que sea necesario; por su parte, la relación entre Harry, Hermione y Ron está basada justo en este principio, por citar sólo algunos pocos ejemplos.

La lealtad: en este caso es uno de los principios más importantes del relato, como sabemos en la Cámara Secreta, la espada de Griffindor llega a Harry para luchar contra el basilisco gracias a que este muestra su lealtad hacia Dumbledore, por su parte Peter Pettigrew es uno de los personajes más abyectos de la historia justo por faltar a un juramento inquebrantable: no revelar el paradero de los Potter. Incluso en situaciones adversas, la lealtad debe mantenerse firme, por ello Ron, a pesar de estar furioso con Harry cuando piensa que él puso su nombre en el Cáliz de Fuego, encuentra la manera de hacerle saber que la primera prueba del torneo de los tres magos es frente a un dragón. Sin duda el gran momento es cuando todos creen que Harry ha muerto y Voldemort sugiere que se pasen de su lado para perdonarles la vida y nadie –salvo Draco Malfoy y por súplica de sus padres– se mueve⁶.

⁶ Neville lo hace, pero porque ya tiene un plan trazado para matar a Nagini.

La disciplina: a pesar de la crítica que hace JK Rowling al sistema educativo y las formas autoritarias y represivas que adopta, también pone énfasis en la importancia de la disciplina, de la formación para el desarrollo de las facultades; a pesar de que ser mago es algo con lo que se nace, en este mundo hasta los magos más poderosos tienen que pasar por un proceso de formación que nadie que quiera llegar a ser un gran hechicero puede soslayar. Todo lo cual, incluye el respeto a las jerarquías, al conocimiento en sí mismo, a los lugares, los objetos y las creaturas.

El arrojo y la valentía: sin lugar a dudas, de entre las principales cualidades para formar parte de Hogwarts, independientemente de la casa a la que se pertenezca, un aspirante a hechicero o hechicera, debe tener la capacidad para enfrentar peligros, dominar el miedo y poseer el impulso para actuar sin cortapisas frente a cualquier situación que se presente, que, en el caso de nuestro héroe, son siempre situaciones que lo ponen en peligro de muerte. En el mundo de la magia no se puede ser tímido o temeroso, porque los riesgos que se enfrentan están en proporción con la idea de un mundo mágico donde la lucha del bien contra el mal es hasta las últimas consecuencias, tal como se describe en el capítulo final de las Reliquias de la Muerte.

El sentido de pertenencia: este es un aspecto muy importante para los habitantes del mundo mágico, ya que de ahí se desprenden la unión, la solidaridad y la lealtad. Ser hechicero o hechicera implica ser de una especie distinta al resto de la humanidad, en tanto se tienen facultades y niveles de percepción que no poseen los muggles. Sin embargo, dentro del mundo de la magia hay también distinciones: formar parte de aquellos que usan la magia con un sentido de la ética y la moral o de aquellos que han optado por las artes oscuras. Ser alumno de Hogwarts implica formar parte de un grupo de magos enfocados en la importancia de la formación y la disciplina para el buen uso de los poderes que les han sido conferidos, de acuerdo con las características y habilidades de los alumnos y maestros del colegio; estos pasan a formar parte de una de las cuatro casas y con ello de una cofradía que les da identidad y convoca los sentimientos de lealtad y solidaridad. Así mismo, se puede pensar en relación con los grupos de amigos, las cofradías (la Orden del Fénix, el Ejército de Dumbledore e incluso los Mortifagos).

La inclusión y el respeto: a propósito de este concepto, JK Rowling es insistente a lo largo de toda la saga, destacando la importancia de no juzgar a las personas, por su ascendencia familiar o formativa, de respetar las diferencias entre las personas y tener las consideraciones necesarias con los más débiles, con los que no comparten formas de la inteligencia o las emociones, incluso

con aquellos que pensamos que no son de nuestra misma naturaleza o incluso que arrastran un pasado adverso a los valores dominantes en nuestro mundo.

La presencia de los llamados mestizos (o sangre sucia como les llaman los de Slytherin que representan los antivalores) dentro de Hogwarts aún en contra de uno de los maestros fundadores de la escuela, la defensa de Dumbledore a favor de Hagrid cuando se descubre que es hijo de una Giganta y a favor de la profesora Trelawney durante el episodio en que Dolores Umbridge la despidió con lujo de humillación y pretende echarla del colegio y desde luego la inclusión de Severus Snape como profesor de pociones, pese a sus antecedentes como mortifago. Dumbledore es quien persiste con este concepto, ya que es necesario hacer equilibrio entre el sentido de pertenencia, el espíritu gregario que define al ser humano y la necesidad de reconocer, con respeto, la existencia de los otros.

La ética en el uso de facultades, capacidades y poderes: en la *Piedra Filosofal*, Dumbledore explica a Harry que no son nuestras habilidades o talentos lo que nos define, sino nuestras decisiones, esta sentencia atraviesa toda la obra y determina en gran medida lo que les sucede a los personajes. Así como Harry logra ingresar en Griffindor y tiene grandes posibilidades de llegar a ser Auror,⁷ los demás personajes también atraviesan por ese racero, Severus cambia su condición de mago oscuro cuando el amor hacia Lily, lo determina a cuidar de Harry. De igual forma sucede con los magos que deciden tomar el camino de la oscuridad o que son obligados a formar parte de la cofradía de los Mortifagos y cuyas lealtades se deben a la maldad, son definidos como tales y han de asumir las consecuencias de sus actos.

El profesor Quirrell paga con su vida haber permitido que su amo se hospedara en su cabeza, el farsante profesor Lockhart paga su exceso de soberbia, su vanidad con la locura y reclusión en San Mungo, Barty Crouch Jr. es devuelto a Azkaban después de haber suplantado a Ojoloco para llevar a Harry hasta el cementerio, Peter Pettigrew muere estrangulado por la mano de plata que Voldemort le hizo aparecer en sustitución de la que este le entregó para realizar el encantamiento que lo devuelve a la vida, una mano gobernada por el Señor Tenebroso que asume traición cuando Peter no se atreve a matar a Harry. Lucius Malfoy se degrada, física y emocionalmente, se va quedando apocado y sin su varita que tuvo que entregar a su Señor, Bellatrix Lestrange, muere a manos de Molly Weasley cuando ataca a Gini y como consecuencia de todos sus crímenes.

⁷ Un Auror es un mago que trabaja en el ministerio de magia y su misión es cazar magos tenebrosos.

Después de haber empleado la magia más oscura para alcanzar sus fines de dominar el mundo, Lord Voldemort desaparece, desprovisto de todo cuanto anhelaba, la varita de saúco no le responde, Harry logra destruir cinco de los horrocruxes, él mismo Voldemort destruye el sexto cuando intenta asesinar al que en su día eligió como enemigo, un enemigo al que intenta asesinar siete veces: el ataque en el Valle de Godric, el enfrentamiento con Quirrell por la piedra filosofal, la lucha contra el basilisco que habitaba en la cámara secreta, donde Harry destruye el diario de Ryddle, el encuentro en el cementerio de Pequeño Hagleton, el enfrentamiento en el ministerio de magia donde termina por intervenir Dumbledore para salvar a Harry, la batalla de los siete Potter, cuando Harry se delata al convocar el encantamiento desarmador (como si se tratara de una práctica escolar) y, desde luego, la batalla final en el castillo. Por su parte, aquellos personajes que pierden la vida en la lucha contra quien-tú-sabes, mueren con honor: Cedric, Sirius, Dumbledore, Hedwig, Ojoloco, Doby, Lupin, Tonks, Bill Weasley, Severus Snape.

La intriga: es un recurso fundamental en la construcción de los mundos narrativos, como una estrategia para mantener al lector interesado en el curso de los acontecimientos, se trata de diseminar pequeñas y grandes dudas que siembran la incertidumbre; como ya se contentó en otro momento, las personas somos incapaces de vivir en la precariedad de la duda, necesitamos, desesperadamente, saber.

Conociendo en profundidad este aspecto de la condición humana, la autora modelo, traza una línea alrededor de la cual teje un mundo que está atado a ese hilo conductor que es la relación entre el protagonista y el antagonista, todo cuanto ocurre está en relación con ese hecho. Lo que ocurre es que Harry Potter es un horrocrux creado accidentalmente por Lord Voldemort, un mago tenebroso que, en busca del poder y la inmortalidad, deposita una parte de su alma en el niño a quien intentó asesinar, pero que el amor y sacrificio de su madre logran salvar, rebotando la maldición que deja a este ser, literalmente desalmado, sin fuerza, sin poder e incapaz de morir.

Según cuenta Joanne Kathleen Rowling (autora empírica),⁸ después de aquella espera de siete horas en la estación de King's Cross, donde imaginó a este niño mago y construyó su historia, sin contar además con materiales de escritura en el momento, llegó a su casa y lo primero que hizo fue escribir el último capítulo de *Las Reliquias de la Muerte*, a fin de que cuanto escribiera en adelante estuviera dirigido a desembocar en aquel apoteósico final.

⁸ Véase www.jkrowling.com

Inmediatamente después se sentó a redactar *Harry Potter y la Piedra Filosofal* y el resto de los libros.

Eso que ocurre, está siempre presente, la autora modelo va dejando advertencias o pistas que nos hablan de ello, pero no hemos de darnos cuenta, el único personaje que siempre lo supo fue Dumbledore y no lo reveló sino hasta el final de su vida y cuando consideró que Harry estaba preparado para saberlo. Las señales son claras, pero sólo hasta que hemos terminado de leer toda la historia en los libros.⁹

Siete son las señales de que Harry es un horrocrux: La primera de ellas aparece en *La Piedra Filosofal* –capítulo 2 “El vidrio que se desvaneció”–, nos enteramos de un dato curioso: Harry puede hablar con las serpientes, en ese momento, creemos que es sólo porque es un mago, en *La Cámara Secreta*, llegamos a saber que muy pocos magos hablan pársel, la lengua de las serpientes y que esos pocos son magos tenebrosos ligados a la casa de Slytherin. La segunda pista está en la respuesta que Dumbledore le da a Harry cuando este le pregunta por qué puede hablar con las serpientes y le explica que aquella noche en el Valle de Godric, cuando Voldemort lo atacó y no pudo matarlo, le transfirió parte de sus poderes. La tercera se nos presenta en el *Prisionero de Azkaban* en el capítulo 17 “El perro, el gato y la rata”, cuando Harry está muy alterado, decidido a matar a Sirius en venganza por haber traicionado a sus padres, con la varita en alto, apuntando al corazón de Black y de pronto escucha una voz en su cabeza que le dice “mátalo ya”, esa es la voz del que-no-debe-ser-nombrado.

En el primer capítulo de *El Cáliz de Fuego* se nos muestra la cuarta señal, a través de un sueño, de la conexión que hay entre los dos personajes; Harry ve cómo Voldemort convertido en una cosa imposible de definir, está en la vieja y abandonada casa de los Ryddle, a quienes asesinó siendo un adolescente recién salido de Hogwarts.

La quinta señal radica en la capacidad que tiene Voldemort de entrar a la mente de Harry, en principio se piensa en un fenómeno de telepatía o que el Señor Tenebroso utiliza la Legeremancia para entrar en la mente del muchacho y mostrarle situaciones, incluso Harry logra entrar en la mente del otro para saber dónde está, para descubrir el asesinato de Snape quien le entrega el recuerdo de su última conversación con Dumbledore cuando este le cuenta que una séptima parte del alma de Tom, vive en Harry.

⁹ Porque en las películas se omite mucha información relevante que aparece en los textos, datos que al discurso cinematográfico no le funcionan, ni importan para los intereses comerciales de Warner Bros que desestima las zonas más profundas y siniestras del relato.

La sexta pista atraviesa todo el relato, las varitas mágicas de Harry Potter y Lord Voldemort son hermanas gemelas; algo expresa Ollivander en *La Piedra Filosofal*, cuando Potter acude a comprar su varita y la que lo elige (porque la varita elige al mago), resulta tener el mismo núcleo (nervio de dragón) que la que le atacó, cosa que a Ollivander, le parece, cuando menos, curiosa. En *Las Reliquias de la muerte* queda confirmado el parentesco de las varitas.

La séptima y última pista se encuentra en el hecho de que a Harry le duele la cicatriz siempre que Voldemort está cerca, incluso, en el Cáliz de Fuego; los personajes se preguntan cómo podría dolerle la cicatriz, estando en Private Drive, es muy poco probable que se acercara por ahí; sin embargo, Voldemort está, no sólo en su casa y en su calle sino dentro de él.

Para este trabajo hablo sólo de la intriga que atraviesa la totalidad del relato, de la gran peripecia de los personajes, pero la estrategia de la intriga opera también en lo individual en cada uno de los libros, como parte del abigarrado tejido del relato, pero que me parece excesivo desglosar aquí, sin redundar en la anécdota.

La sorpresa, como parte de la construcción de la intriga, es un elemento trascendental para el desarrollo de la historia, después de varios nudos y catálisis, suceden cosas que, aunque, como ya se expuso arriba, no son extrañas porque la cadena de las causalidades conduce hacia allá, nos toman por sorpresa en tanto lectores semánticos e ingenuos.

Nos sorprende descubrir que debajo del turbante de Quirrell esté Voldemort, que Tom Sorvolo Ryddle, el joven del Diario, sea Lord Voldemort, que el diario sea un horrocrux, que Scrabbers sea Peter Pettygrew y Sirius Black sea inocente, que aparezca el nombre de Harry en el cáliz de fuego, que la copa de los tres magos sea un traslador, que Voldemort vuelva, que Ojoloco no sea Ojoloco sino Barty Crouch Jr., que se rompa la profecía, que Bellatrix mate a Sirius Black, que existan los horrocruxes, que Harry sea uno de esos.

Sólo por hacer mención de aquellas que son las más importantes como peripecias que redirigen el curso de los acontecimientos, pero nos encontramos con pequeñas sorpresas capítulo a capítulo gracias al recurso de la magia; recordemos que estamos en un mundo donde todo lo que puede pasar, gracias a la magia, sucede.

El secreto: es un elemento fundamental para la construcción de la intriga, el lector permanece atento porque sabe que hay un secreto que habrá de revelarse en algún momento. Como ya hemos dicho, hasta la saciedad, el gran secreto de este relato es el que guarda Dumbledore con absoluto celo y que se revela en *Las Reliquias de la Muerte*, pero tal como es el caso de la intriga y la

sorpresa, antes de la revelación final se van descubriendo pequeños secretos, que van configurando otros y así ad continuum, hasta que Harry se deshace de la varita de saúco y de la piedra de la resurrección.

En conclusión, considero que cada uno de los elementos configurantes de esta mágica historia, la estrategia discursiva y el estilo de redacción, son la clave del éxito sin precedentes de una obra que puso a leer a millones de personas en el mundo y ha trascendido el tiempo e incluso ha pasado la prueba del paso al discurso cinematográfico, que a pesar de su rotundo éxito no desmotiva la lectura de los libros, incluso muchas personas, han decidido leer los libros después de haber visto las películas.

El desglose de este mundo narrativo, podría ser interminable, pero la intención de este ejercicio de análisis es sólo mostrar un ejemplo de cómo realizar un trabajo de interpretación crítica de mundos posibles con base en el método planteado por Umberto Eco en *Los límites de la interpretación* (1992).

La masa potterhead y el merchandising (o la intención del lector)

El fenómeno editorial de Harry Potter es un ejemplo destacado de cómo una serie de libros puede capturar la imaginación de millones de lectores en todo el mundo y convertirse en un éxito masivo. Harry Potter puso a leer de manera ávida a muchas personas en todo el mundo y de todos los rangos de edad, a pesar de estar categorizada como literatura infantil y juvenil, lo cierto es que los lectores de esta saga abarcan todos los rangos de edad.

Pese a que en México y Latinoamérica el fenómeno editorial que nos ocupa se produjo a instancias de las películas, también es verdad que es muy relevante el hecho de que los filmes estimularan el acercamiento de los grandes públicos a la lectura de los textos.

La serie de libros ha vendido entre 400 y 450 millones de ejemplares en todo el mundo, siendo la segunda serie de libros más vendida de la historia. Han sido traducidos a más de 80 idiomas, incluyendo latín y griego antiguo.

Se trata de un éxito comercial de la industria editorial sin precedentes en muchos años, sobre todo pensando en una época en la que se dice que las personas “no leen”, pero ese éxito comercial no excluyela calidad literaria de una obra que ha recibido notas muy favorables por parte de la crítica especializada que reconoce la fuerza narrativa de JK Rowling (Eco, 2002), por lo cual ha ganado numerosos premios, incluyendo el Hugo a la mejor novela de 2001 por *Harry Potter y el Cáliz de Fuego* (para muchos la mejor entrega de la saga).

Como sabemos, el alcance del impacto de Harry Potter en la cultura popular es muy diverso, empezando con la saga de películas homónimas producidas por Warner Bros que abarrotaron los cines a lo largo de once años.

El éxito cinematográfico, como es dado en la industria del entretenimiento, detonó la creación y comercialización de otros muchos productos y servicios con la temática y estética del mundo mágico de Harry Potter: parques temáticos, cafeterías, restaurantes, *Airbnb*; desde luego la producción de las precuelas *Animales fantásticos y dónde encontrarlos I y II*, incluso una obra teatral: *Harry Potter y el legado maldito*; además de la vastísima cantidad de mercancías de todo tipo.

Se estima que el *merchandising* de la marca Harry Potter ingresa alrededor de 50000 millones de dólares al año, con la venta de 10000 productos diferentes disponibles, incluyendo ropa, accesorios, juguetes, decoración, como ejemplo, hay en el mercado 1000 diseños distintos de playeras que se venden en las tiendas oficiales y en establecimientos de prestigio, además de todo aquello que circula en el mundo de la piratería y el comercio informal. El juego de mesa Harry Potter: *Juego de aventuras* hasta 2020 había vendido 7500000 copias además de la descarga y compra de videojuegos.

Existen 500 tiendas oficiales de en todo el mundo donde se venden 50 tipos diferentes de peluches de los personajes, 100 libros de cocina con recetas inspiradas en los libros, 500 productos de belleza y cuidado personal, 10 colecciones de joyería lanzadas por diseñadores de moda. El reloj de pulsera edición limitada vendió 50000 unidades en 2020: Ventas de la edición limitada, 1000 fans que asistieron a la inauguración de la tienda oficial de Harry Potter en Nueva York en 2018.

En tiendas departamentales y supermercados (sobre todo hacia finales del año) podemos encontrar camisetas, sudaderas, gorras, bufandas, cinturones, juguetes y figuras de colección, figuras de acción, peluches, distintos juegos de mesa, rompecabezas, ediciones especiales de los libros de la serie, guías, libros de cocina, de arte, cómics, artículos de decoración, productos para el hogar, carteles, maquillaje, perfumes, jabones, *shampoos*.

Sin faltar todo tipo de aparatos electrónicos y *gadgets* como *smartphones*, *tablets*, audífonos cargadores, videojuegos, juegos de cartas, juegos de rol, bandas sonoras de las películas, estatuas, litografías, grabados, entre otros, dulces, chocolates, bebidas, artículos para fiestas y celebraciones, material escolar y de oficina.

Comunidad de fanáticos

Harry Potter ha generado una comunidad de fanáticos que se estima en más de 100 millones de personas apasionadas en los más diversos niveles, desde aquellos que acuden a estrenos y comparan algún souvenir, hasta los que se han volcado en el culto, adquiriendo toda clase de productos, haciendo *cosplay*, creando su propio contenido, como los *fanfics* (relatos alternativos creados por los fans), arte, mostrando, permanentemente, en distintos foros la dedicación y el amor por la saga.

Los libros han sido incorporados en planes de estudio y han sido utilizados como herramientas educativas para fomentar la lectura y la escritura, sobre todo en los niveles básico y medio, dejando un legado duradero en la literatura y la cultura popular, inspirando a nuevos autores y creadores. E incluso han despertado el interés de investigadores y científicos que buscan explicar el fenómeno.

En el año 2018 se llevó a cabo la Convención Internacional de Harry Potter a la que asistieron alrededor de 710000 fans. Miles de personas visitan cada año los cuatro parques temáticos (Orlando, Londres, Hollywood y Osaka) donde laboran alrededor de 20000 personas.

En internet y las redes sociales (Facebook, Instagram, TikTok) existen cientos de páginas dedicadas a la generación de contenidos, foros de discusión e incluso al debate con el desarrollo de la propia historia, demandando a la autora aclaraciones o explicaciones extratextuales, sugiriendo desenlaces e incluso demandando el regreso de personajes que han muerto; el más señalado es el caso del despliegue que se hizo ante la muerte de Albus Dumbledore que obligó a Rowling a ingresar a la página en cuestión y dejar un mensaje definitivo “lo siento, está muerto”.

Lo cierto es que la cultura potterhead, ha trascendido más allá de las personas involucradas, la obra entregada al mundo de los lectores está, como bien sabemos, en la misma condición de un mensaje hallado en una botella en medio del mar. El mundo lector está inmerso en este mundo, ha hecho suyos valores, principios, formas de expresión y de relación representadas en los personajes y las situaciones.

El *fandom potterhead* –como en otros tantos casos de culto¹⁰– no admite medias tintas, un verdadero fan conoce todas las referencias a lugares, personajes, creaturas y sus clasificaciones, está obligado a adquirir productos, visitar lugares temáticos, se trata de un fenómeno que hermana a las personas y

¹⁰ *Star Wars*, *El Señor de los Anillos*, Marvel, DC Comics, el Animé.

les da un sentimiento de identidad, incluso, una idea de superioridad al saber cosas que los demás –a quienes, por supuesto, llamamos muggles– ignoran.

Este fenómeno de recepción masificada tiene sus matices y variantes que pueden derivar en conductas un tanto patológicas (o *frikis*), donde la vida gira en torno al tema y acompaña toda actividad, lo que se suele llamar “un estilo de vida”, donde el coleccionismo deriva en Diógenes y hay una actitud que puede ser considerada infantil, sobre todo por aquellos que son completamente ajenos a esta zona limitada de significado.

Finalmente, no puedo dejar de mencionar la otra cara de la moneda, es decir, el rechazo que este fenómeno ha producido en ciertos sectores religiosos y ultraconservadores, que arguyen, la promoción de la brujería y el ocultismo, sosteniendo que la lectura de estos relatos, realmente conecta a los lectores con fuerzas oscuras y ocultas, incluso demoniacas.

También han argumentado que se promueve la desestabilización de los valores tradicionales y la moral cristiana, además de promover la homosexualidad, la violencia, atacando la fe cristiana al fomentar la rebeldía y el desacato a la autoridad, haciendo promoción de una agenda progresista.

Evidentemente esta lectura, lejos de desanimar a los *fans* les alienta, e incluso, es posible que, a instancias del morbo, incite el acercamiento de personas que no se lo habían planteado, al pensarlo como un insulso libro para niños, percibiendo que tal vez, su contenido ofrece material mucho más interesante.

Finalmente, considero necesario acotar la obligada existencia de un vasto contingente que por no conocer o conocer de manera superficial, el fenómeno, se manifiesta adverso, desdeñando todo cuanto tiene que ver con el tema y calificando de frikis o incluso tontos e ignorantes a quienes forman parte del universo *potterhead*, víctimas del *merchandising*.

Lo cierto es que este gran cuento ha sido ampliamente elogiado por su imaginación, personajes y temas y ha sido defendida por muchos como una obra de ficción que promueve valores positivos como la amistad, el amor y la lucha contra el mal.

Referencias

- Cortázar, J. (1990). *Final del Juego*. Alfaguara.
Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados* (7th ed., Vol. 1). Lumen.

- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación* (1st ed., Vol. 1). Lumen.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general* (Quinta). Lumen.
- Eco, U. (2002, May 12). Harry Potter para adultos. *La Jornada Semanal*.
- Fabbri, P. (2000). El Giro Semiótico. In *Gedisa* (1st ed.). Lumen.
- Kundera, M. (2023). *El Arte de la Novela*. Tusquets.
- Paredes, A. (1988). *Abismos de papel: Los cuentos de Julio Cortázar*. UNAM.
- Rowling, J. K. (1997). *Harry Pottter y La Piedra Filosofal*. Salamandra.
- Rowling, J. K. (2000). *Harry Potter y La Cámara Secreta*. Salamandra.
- Rowling, J. K. (2001). *Harry Potter y El prisionero de Azkaban*. Salamandra.
- Rowling, J. K. (2009a). *Harry Potter y El Principe Mestizo*. Salamandra.
- Rowling, J. K. (2009b). *Harry Potter y Las Reliquias de la Muerte* (Vol. 1). Salamandra.
- Rowling, J. K. (2010). *Harry Potter y Las Reliquias de la Muerte* (Vol. 2). Salamandra.
- Yates, D. (2016). *Animales Fantásticos y dónde encontrarlos* [Video recording]. Warner Bros Pintures.

Semblanzas curriculares

Marta Piña Zentella obtuvo su doctorado en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 1993 es profesora-investigadora en la Universidad Autónoma de Baja California Sur y a partir de 2006 se volvió miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONAHCYT. Funge como responsable del Cuerpo Académico en Estudios Humanísticos y dirige el Seminario Permanente de Literatura en la UABCS desde 2010. Es la actual jefa del Departamento Académico de Humanidades. Ha sido ponente en múltiples foros nacionales e internacionales. Tiene publicaciones especializadas sobre crítica literaria en México y en el extranjero; ha preparado antologías sobre escritura creativa de estudiantes y de mujeres. Los libros de su autoría son *Modelos geométricos en el ensayo de Octavio Paz* (UNAM/Praxis, 2002) y *¿Ausencia / presencia? Ciudad en Octavio Paz* (UABCS/Praxis, 2014).

Es coautora de cuatro volúmenes sobre literatura sudcaliforniana: *Caligrafía de sal*. (UABCS/ISC/Praxis, 2007), *Nombres de la sed*. (UABCS/ISC/Praxis, 2009), *En el corazón del aire*. (UABCS/ISC/Praxis, 2010), *El país de las espinas. Estudios de narrativa en Baja California Sur* (UABCS/Praxis, 2013); así como de *Artificio de la metamorfosis. Ensayo sobre el ensayo* (2009), *Sujeto y ciudad en cuatro escritores hispanoamericanos* (2009) y *Notas sobre literatura mexicana queer* (2012).

Ha coordinado los libros: *La crueldad cautivadora. Narrativa de Enrique Serna* (UABCS/Cuarto Creciente, 2016) y *Ándese paseando: violencia, humor y narcoficción en Élmer Mendoza* (2018). Participó en la co-coordinación de *Historia y literatura: confluencia de perspectivas* (2017) y *Reflexiones sobre el vínculo discursivo entre Historia y Literatura* (2019). Participó en la coordinación del volumen *Marruecos y América Latina en la cartografía transhispanica: abordajes y desvelos actuales* (2023).

Mehdi Mesmoudi (Tánger, Marruecos, 1987) es doctor en Ciencias Sociales (2019) con mención *cum laude* por la Universidad Autónoma de Baja California Sur (UABCS). Es profesor-investigador de tiempo completo y miembro del Cuerpo Académico en Estudios Humanísticos del Departamento Académico de Humanidades de la UABCS y del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores por la SECIHTI, además de tener el Perfil Deseable del PRODEP. Actualmente es el editor general de la revista *Panorama* y responsable del Ciclo de Conferencias: Marruecos y América Latina. Ha coordinado el Seminario Internacional de Investigación: *Marruecos y América Latina en la cartografía transhispanica*. Coordina el Seminario Interinstitucional de Investigación Literaria: temas de actualidad en colaboración con la Universidad Autónoma de Sinaloa y el Seminario Interinstitucional de Literaturas Regionales, en colaboración con la Universidad de Colima y la Universidad de Guadalajara. Es autor de dos libros, 30 artículos y capítulos de libro, 30 artículos de difusión y ha concluido otro libro sobre Mohamed Chukri.

Claudia Alejandra Colosio García (Caborca, México, 1991) es doctora en Literatura Hispánica (2023) con Mención Honorífica por El Colegio de San Luis. Es investigadora postdoctorante del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores de la SECIHTI. Ha sido beneficiaria en la categoría de Creadores con Trayectoria del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico del Instituto Sonorense de Cultura. Es parte de los proyectos de investigación “Impresos Populares del México de entre siglos (XIX-XX): la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo” de El Colegio de San Luis. Ha publicado artículos y capítulos de libro en publicaciones especializadas en México y España. Cuenta con poesía publicada en *Letras Libres* (2024). Coordinó el número 31 (2025) “Literatura y gráfica en la cultura letrada del siglo XIX” de la revista *Siglo Diecinueve*. Sus líneas de investigación son la representación de la mujer en la literatura y las artes y las relaciones texto-imagen en la bibliografía hispánica del siglo XIX.

Bryan Klett García (La Paz, BCS, 1989) es maestro en Historia por la Universidad Iberoamericana y doctor en Literatura Hispanoamericana por el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. Es profesor-investigador de tiempo completo y miembro colaborador del Cuerpo Académico en Estudios Humanísticos de la UABCS. Ha trabajado sobre los temas de migración, identidad y frontera en la literatura;

las relaciones de alteridad en la escritura histórica; problemas de teoría, historiografía y crítica del ensayo literario y la novela corta; así como la reflexión de los estudios histórico-literarios a partir de la obra de Edmundo O’Gorman.

Santos Javier Velázquez Hernández es doctor en Historia por la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS). Es profesor e investigador de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UAS, con Perfil Deseable del PRODEP. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI) y del Sistema Sinaloense de Investigadores(as) y Tecnólogos(as) (SSIT). Actualmente, es coordinador el Seminario de Literatura Sinaloense y co-coordinador el Seminario Interinstitucional de Investigación Literaria: Temas de Actualidad (UABCS-UAS) y del Seminario Interinstitucional de Literaturas Regionales (UABCS-UABC-UCOL-UdeG-UAS). Es miembro de la Red de Estudios de Literatura y Cultura del Norte (UABCS, UACH, UMSNH, IBERO-Ciudad de México, UAEM y UAS). Es autor de los libros *La llave de su reino. Ensayos sobre Gilberto Owen* (Conaculta/UAS, 2010), *Los autores del régimen. El mundo literario durante el cañedismo* (IMMC, 2012), *Lo revelado por tus manos* (ISIC, 2018) y *La alteridad castigada: ensayos sobre Óscar Liera* (UAS, 2024), además de artículos académicos y de divulgación en revistas nacionales e internacionales.

Élodie Angélique Peeters (Angoulême, Francia, 1991) es doctora en Literatura Hispanoamericana (2020) por la Universidad de Paris-Nanterre, Francia. Es profesora-investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma de Baja California Sur (UABCS) en la carrera de Lenguas Modernas. Profesora de francés e investigadora de temas diversos como la literatura, los idiomas extranjeros o la comunicación, es responsable del proyecto de investigación «Corpus de aprendices de francés». Forma parte del grupo interno de investigación de la UABCS «Estudios culturales sobre la presencia extranjera en Baja California Sur» y está preparando un artículo sobre la presencia francesa en la región de Baja California Sur. Durante el año 2024, participó en 2 congresos internacionales sobre la educación (abril, UABCS) y la comunicación (diciembre, Madrid).

Erick Zapién García (Ciudad de México, 1980) es candidato a doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de San Luis (COLSAN) con una estancia de investigación en la Facultad de Historia de la Universidad Autónoma

de Sinaloa (UAS). Fue merecedor de la “Beca de Disertación Doctoral en Ciencias Sociales y Humanidades “Raúl Cervantes Ahumada” 2025” que otorga el Colegio de Sinaloa. Maestro en Investigación Histórico-Literaria por la Universidad Autónoma de Baja California Sur (UABCS) con una estancia de investigación en la Universidad de Salamanca, España. Es licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS), cuenta con estudios en Lengua y Literatura y de Lenguas Modernas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y es Traductor por la Escuela Superior de Intérpretes y Traductores (ESIT). En 2020 obtuvo una beca por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y la Coordinación Nacional de Literatura, Centro de Creación Literaria Xavier Villaurrutia, para cursar el Diplomado en Creación Literaria. Ha participado como ponente y conferencista magistral en distintos eventos académicos en México y en el extranjero. Es autor de capítulos de libro y de artículos académicos publicados en revistas nacionales e internacionales. Se ha desempeñado como profesor en los niveles medio superior y superior en instituciones educativas de Sinaloa, Ciudad de México y Baja California Sur como el Tecnológico de Monterrey, la ESIT y la UABCS.

Cynthia Pech Salvador (CDMX, 1968). Doctora y Maestra en Filosofía, por la Universidad de Barcelona. Maestra y Licenciada en Ciencias de la Comunicación, por la UNAM. Profesora-investigadora titular de la Academia de Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México e integrante del Consejo Editorial de *Andamios, revista de investigación social*, de la misma institución. Integrante de la Red de Especialistas en Estudios de Género y Feminismo (CIEG-UNAM), del Comité Académico del Posgrado en Ciencias Sociales: Desarrollo Sustentable y Globalización, de la Universidad Autónoma de Baja California Sur, y del Comité Asesor del Congreso Internacional Arte y Políticas de Identidad (Universidad de Murcia). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores, Nivel 2. Ha sido becaria del Ministerio de Asuntos Exteriores del Gobierno de España y del FONCA. Autora de libros y de artículos en revistas académicas latinoamericanas y europeas. Investiga sobre feminismo, género y comunicación; arte y comunicación; escritura de mujeres y comunicación intercultural. Correo electrónico: cynthia.pech@uacm.edu.mx.

Aletse Almada es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma de Baja California Sur y profesora-investigadora del Departamento Académico de Ciencias Jurídicas y Sociales de la misma institución, específicamente en el área de comunicación. Ha impartido asignaturas del área de manejo del lenguaje como Lectura y redacción, Semiótica, Semiótica Aplicada, Análisis del discurso y Teatro. Estudió la Licenciatura en Humanidades (con especialidad en Lengua y literatura) y la maestría en Estudios Sociales y Humanísticos de Frontera (con especialidad en Literatura y Semiótica) en la misma institución. Es directora del grupo “Impresentables haraganes”. Teatro desde 2001 y ha dirigido más de 20 puestas en escena con estudiantes e invitados especiales. Es autora de cuatro textos dramáticos y ha participado como actriz en siete puestas en escena. Actualmente es la directora del Teatro de la Ciudad.

