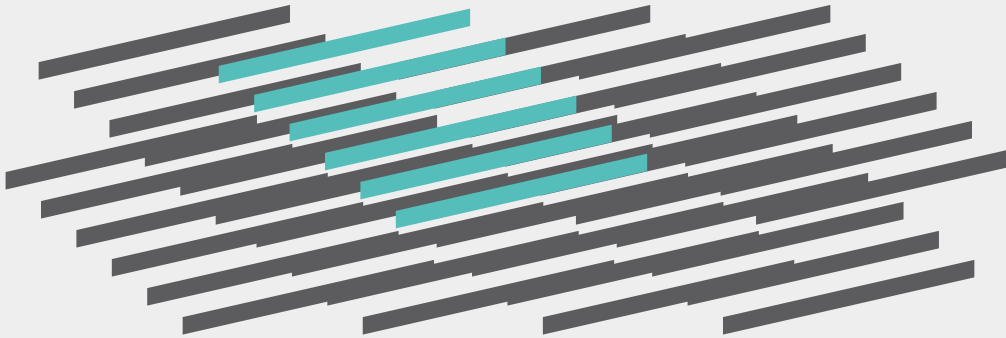




VOLUMEN 5 · ENERO - JUNIO 2022 · NÚMERO 9

ISEMINACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES



DIRECTORIO INSTITUCIONAL

Margarita Teresa de Jesús García Gasca / Rectora
Javier Ávila Morales / Secretario Académico
Luis Alberto Fernández García / Secretario Particular
Eduardo Núñez Rojas / Secretario de Extensión y Cultura Universitaria
Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña / Secretaria de Investigación, Innovación y Posgrado
Adelina Velázquez Herrera / Directora de la Facultad de Lenguas y Letras
Federico de la Vega Oviedo / Director del Fondo Editorial Universitario
Ivonne Álvarez Aguillón / Coordinadora de Publicaciones Periódicas
Sandra Arteaga Santos / Coordinadora de Publicaciones Periódicas y Académicas
de la Facultad de Lenguas y Letras

DIRECTORA

Carmen Dolores Carrillo Juárez

EDITORA

Shantal Flores Abrego

DISEÑO GRÁFICO

Alejandro Zamorano Gómez

COMITÉ EDITORIAL

Luisa Josefina Alarcón Neve, Gerardo Argüelles Fernández, Víctor Grovas Hajj,
Blanca Estela Gutiérrez Grageda, José Luis Ramírez Luengo,
Raúl Ruiz Canizales, Eva Patricia Velásquez Upegui

CONSEJO ASESOR

Astrid Santana Fernández de Castro / Universidad de La Habana
Bárbara M. Brizuela / Tufts University
Cecilia Lagunas / Universidad Nacional de Luján
Conrado Arranz Minguez / Instituto Tecnológico Autónomo de México
Elsa Muñoz García / Universidad Autónoma Metropolitana
Felipe Ríos Baeza / Universidad Anáhuac
Gloria Ángeles Franco Rubio / Universidad Complutense de Madrid
Grisel Terrón Quintero / Oficina del Historiador de La Habana
Haydée Arango Milián / Universidad de La Habana
José Enrique Finol / Asociación Internacional de Semiótica de Ecuador
Magdalena Díaz Hernández / Universidad de Huelva
Mirta Castedo / Universidad Nacional de La Plata

Diseminaciones. Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales, volumen 5, número 9, enero-junio 2022, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, a través de la Facultad de Lenguas y Letras. Centro Universitario, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, Querétaro, Qro., C. P. 76010. Tel. (442) 192 1200. Web: <https://diseminaciones.uaq.mx/>
Contacto: diseminaciones@uaq.mx. Editora responsable: Carmen Dolores Carrillo Juárez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2021-082418185800-102, ISSN: 2683-3298, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Dirección del Fondo Editorial Universitario, Centro Universitario, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, Querétaro, Qro., C.P. 76010, fecha de última modificación: 3 de junio de 2022.

SUMARIO

Artículos

- Aproximación a unas dimensiones de la práctica curatorial virtual del arte
Approach to some dimensions of the virtual curatorial practice of art 7
EDWIN GARCÍA MALDONADO
Universidad de Los Andes, Colombia
- Los cantos de María Sabina: poesía y palabras de poder
María Sabina's chants: poetry and words of power 23
CARMEN DOLORES CARRILLO JUÁREZ
Universidad Autónoma de Querétaro, México
- Fragmentación e iteración en “Hágalo usted mismo”,
relato-espejo de David Miklos
*Fragmentation and iteration in David Miklos’
specular-tale “Hágalo usted mismo”* 37
MARÍA DEL CARMEN RIVERO QUINTO
Universidad Autónoma del Estado de México, México
- Biografía, historia y escritura en Amparo Dávila
Biography, history and writing on Amparo Dávila 65
ROBERTO GARCÍA BONILLA
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Reseñas

Rivera Morelos, D. I., Velásquez Upegui, E. P.,
Escobar Arboleda, Y. A., Tovar González, J.
y Esquivel Moreno, L. I. (2020). *Desarrollo de habilidades para la lectura y la
escritura en la universidad*. Volumen I: El resumen. México: Eólica
Grupo Editorial.

ISBN: 978-607-98692-3-6. 158 pp.

95


CAROLINA URIZAR OCAMPO

Universidad Autónoma de Querétaro, México

ARTÍCULOS

Aproximación a unas dimensiones de la práctica curatorial virtual del arte

Approach to some dimensions of the virtual curatorial practice of art

Edwin García Maldonado 

Universidad de Los Andes

edwin.gama@gmail.com

Recibido: 16 Noviembre 2021 / Aceptado: 4 Mayo 2022

© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2022

RESUMEN

El presente trabajo aborda una aproximación crítica a la cibermuseología o museología virtual a fin de determinar cuáles son las dimensiones caracterizadoras de la práctica curatorial virtual y proponer una definición de cada una, a partir del análisis de los aspectos más relevantes que toda exhibición virtual bajo curaduría toma en consideración. Las dimensiones de la práctica curatorial se entienden como aquellos elementos trascendentales propios de toda práctica curatorial que le dan sentido y forma a ésta, al mismo tiempo que permiten abordar una exhibición de arte desde el terreno de la virtualidad, acentuada en el contexto de pandemia actual. En tal sentido, se hace un breve recorrido crítico acerca de posturas teóricas relativas a la cibermuseología y a la práctica curatorial virtual para identificar cuatro dimensiones representativas de dicha práctica y la conceptualización de cada una de ellas.

PALABRAS CLAVE: caracterizaciones; cibermuseología; curaduría virtual; virtualidad.

ABSTRACT

This paper addresses a critical approach to cybermuseumology or virtual museumology in order to determine what the characterizing dimensions of the virtual curato-

rial practice are, and also, it proposes a definition of each dimension, based on the analysis of the most important aspects virtual which every exhibition under curatorship takes into consideration. The dimensions of curatorial practice can be understood as those transcendental elements typical of any curatorial practice that give meaning and shape to it, at the same time that they allow an art exhibition to be approached from the field of virtuality, accentuated in the current context of the pandemic. In this sense, a brief critical journey about theoretical positions related to cybermuseology and virtual curatorial practice, that allows identifying four dimensions presents in those practice and it offers a conceptualization of each of them, is made.

KEYWORDS: *characterizations; cybermuseology; virtual curatorship; virtuality.*

A MODO DE INTRODUCCIÓN: DE LA MUSEOLOGÍA TRADICIONAL A LA CIBERMUSEOLOGÍA

La museología es, a grandes rasgos, una rama específica del saber relacionado a la filosofía, la ética, el funcionamiento y la praxis museística. Es una disciplina que ha tenido diversas perspectivas conceptuales y operativas pero cuyos planteamientos coinciden en apuntar sobre la importancia y necesidad de la sistematización de todos los saberes que giran en torno a la concepción, funcionalidad e interrelación del museo con su entorno.

Diversos estudiosos han considerado enfoques pluri y transdisciplinares para generar teoría museológica, por lo que muchos especialistas del mundo de los museos han buscado la actualización y expansión de las concepciones de lo que un museo es, hace y representa. Así lo expresa Zouhdi (ICOFOM, 1980) al referirse a la museología como una ciencia independiente, de características particulares que surgen desde el mundo y las labores museísticas, por tanto, una ciencia autónoma con sus propias especificidades epistémicas y de praxis.

La museología concebida como una ciencia independiente, consolidada en su saber y en su hacer particulares, permite la estructuración de los museos y todo aquello referido a sus definiciones, funciones, labores, realidades, conexiones y demás aspectos vinculados a la existencia del museo como ente social-cultural, lo que redundará en un enriquecimiento de las perspectivas teóricas y prácticas del quehacer museístico. Los distintos paradigmas o concepciones de la museología como ciencia independiente no han excluido el aporte que hacen otras disciplinas o ciencias, lo cual detona una interesante hibridación

conceptual acerca de la museología. Tal es el caso de autores como Bengt Hubendick (1980) o Lewis (1986), quienes conciben el conocimiento sobre el museo desde una dimensión práctica, del hacer, pero que no debe dejar fuera una dimensión científica donde la sistematización y generación de nuevo conocimiento son imprescindibles. Estas perspectivas fueron alimentadas y expandidas por autores como Gregorova (1981), cuyo enfoque vincula el museo con su realidad contextual de la sociedad a la que pertenece y su ineludible función pedagógica.

Resulta interesante el aporte de Robert Ott (1990) con su *enfoque interdisciplinario*, dentro del cual se considera fundamental la interacción de diversas disciplinas en función de los objetivos o labores museísticas, así como también el considerar la experiencia del espectador como indicador de información relevante para el museo en tanto prestador de servicios en materia educativa. Esto implica desarrollar praxis de exhibición y difusión de las colecciones en sintonía con las necesidades y/o características de los usuarios del museo.

En concordancia con lo planteado hasta ahora, se hizo posible hablar de una nueva museología gracias a los aportes de múltiples teóricos a partir de los años ochenta. La nueva museología apunta a lo interdisciplinar como eje fundamental para su desarrollo. En concordancia, la nueva museología se expande como ciencia independiente y como ciencia aplicada, al entrar en diálogo con otras disciplinas del saber, atendiendo al entorno o la realidad que lo circunda. Es justamente la especificidad del contexto real y temporal desde la experiencia museal lo que demanda ser atendido por la contemporaneidad museística, la cual se expresa o refleja siempre en su actividad de exhibición, difusión y publicación, es decir, en sus praxis curatoriales como eje transversal y punto clave de vinculación entre el museo, su colección y sus usuarios.

De igual manera, es posible encontrar nuevas perspectivas acerca de la museología desde el punto de vista epistémico que hablan de una *museología crítica*, en lugar de una nueva museología. Esta perspectiva de data un poco más reciente busca expandir y enriquecer los desarrollos alcanzados por la nueva museología, a partir de la consideración de aspectos como las tecnologías de información y comunicación presentes en el museo y de colecciones de nuevos objetos museables dentro del arte, es decir, museos de arte contemporáneo. Ambos elementos, arte contemporáneo y tecnología parecieran ir de la mano de forma casi natural, por lo que los museólogos críticos se perfilan más hacia este tipo de museos donde las prácticas curatoriales permiten una aproximación crítica a la realidad contemporánea desde los discursos y poéticas artísti-

cas que emplean la tecnología (concretamente las relativas a la comunicación e información) para constituir sus propuestas. En tal sentido, apunta Lorente:

...para explicar en pocas palabras la diferencia entre los “nuevos museólogos” y los “museólogos críticos”, he dicho que unos y otros ponen el acento en lo social, pero el caballo de batalla favorito de los primeros son los ecomuseos, mientras que los segundos se centran en otros tipos de museos más florecientes hoy día, como por ejemplo los museos y centros de arte contemporáneo (2006, p. 27).

No obstante, la museología crítica está más cercana a un proceso de reflexión analítica del rol y desarrollo de la museología como ciencia del museo en el contexto contemporáneo que a una teorización o categorización paradigmática. Esto significa que los discursos o guiones museológicos no siguen una estructura única, dogmática, sino que, por el contrario, están volcándose hacia los discursos críticos en los que tienen cabida más de una voz y donde se comienzan a desdibujar los fundamentos de la museología tradicional, bajo la cual el museo es un espacio de culto y los museólogos son los expertos que dictan la última palabra.

La exacerbación de la subjetividad y la incitación al pensamiento crítico frente a toda doctrina dominante son los principales rasgos característicos de esta corriente, que no por ello ha dejado de hacer suya la defensa, a través de los museos, de la igualdad de derechos y oportunidades entre diferentes razas, sexos (u orientaciones sexuales), clases sociales, o procedencias, propias de cualquier museólogo con conciencia social (Lorente, 2006, p. 30).

De acuerdo con lo que plantea Lorente, la museología crítica parece permitir una democratización de los discursos museológicos en tanto que las voces y miradas de todos los actores de la realidad social y cultural ahora también forman parte de esos discursos. Por su parte, Padró (2003) considera que dentro de la museología crítica “...los profesionales y los visitantes son producidos como ‘creadores’ de conocimiento [...] y es aquí donde las relaciones de la cultura institucional cambian, puesto que la cultura dominante ha sido visibilizada, desmitificada y desestructurada” (p. 60), por lo que el museo y las praxis museológicas toman un carácter más social y democrático en aras de contribuir con una ciudadanía más crítica.

LA CIBERMUSEOLOGÍA Y LA PRÁCTICA CURATORIAL VIRTUAL

Resulta necesario analizar brevemente la figura de un curador y qué realiza dentro de un museo, así como cuáles son sus competencias y sus alcances, antes de continuar hacia el terreno de la virtualidad. Un curador (en este artículo se hace foco en un curador de arte contemporáneo) es un profesional museístico encargado de diseñar, desarrollar y gestionar discursos expositivos que giren en torno a una exhibición en particular, la cual obedece a un proceso de investigación que le permite al curador trazar líneas de abordaje de tipo conceptual, temático, temporal, etc., sobre los objetos museales (obras de arte contemporáneo). Dichas líneas de abordaje conducen la exhibición bajo una perspectiva particular que permite el diálogo entre las obras, el usuario y la institución museística a fin de servir como punto de análisis acerca de una realidad o asunto concreto; pero también que favorece la comprensión, el alcance y el potencial comunicativo de los objetos museales al servir como anclaje entre obras, artistas, usuarios y sociedad. Al respecto, Bolaños apunta lo siguiente:

El curador empodera al público al proporcionarle herramientas de lectura para que comprenda las muestras que visita y disfrute de ellas. Por ello, su labor reviste una naturaleza y un carácter pedagógicos, e implica la interacción con especialistas en los campos de la pedagogía, la comunicación visual y otros saberes de las humanidades y las ciencias exactas. En su quehacer, el curador presenta nuevas miradas de las colecciones, y es un artista más a la hora de orquestar la diversidad de ideas que configuran la lectura de los objetos (2011, p. 20).

Ahora bien, cabe preguntarnos qué ocurre cuando el curador debe desarrollar su labor dentro de un contexto virtual. La virtualidad abarca una amplitud de recursos, medios, canales y sistemas de comunicación e interacción que la materialidad concreta no es capaz de contener o de abarcar. El museo no escapa a esta realidad. El curador ahora no solo tiene una tarea intelectual dentro de un espacio físico específico, sino que tiene el deber de usar la tecnología como herramienta de trabajo y debe elaborar sus prácticas en, desde y para la virtualidad a fin de que dichas prácticas entren en sintonía con la demanda creciente de usuarios conectados a la red internet que no pueden/quieren asistir a un museo “real”, sino que requieren de un museo y de una práctica curatorial in-

material al cual poder acceder desde sus dispositivos digitales y con los cuales puedan interactuar de alguna manera, ya no como espectadores pasivos.

Así mismo, la práctica curatorial virtual permite la superación de obstáculos inesperados y de dimensiones globales, tal como lo fue la aparición del Coronavirus o Covid-19, situación sanitaria que nos obligó al confinamiento por un largo período de tiempo y que paralizó la totalidad de actividades museísticas o culturales durante los primeros meses de la emergencia, así como gran parte de los hábitos cotidianos. Por ende, el ejercicio de la práctica curatorial virtual permite un alcance exponencial del museo, un nuevo horizonte de acción que no conoce limitaciones espaciales o temporales. Es por ello que “Todo curador de museo, incluso el más pequeño presupuesto, hoy en día debe buscar una representación en línea del museo” (Richani, 2016, s/p).

El papel de la tecnología es fundamental para contribuir con la democratización de las prácticas museales y con la construcción de los saberes críticos en torno a una colección o a una exhibición dentro de un espectro de acción y alcance más amplio, expedito y flexible que el convencional al involucrar el espacio virtual en lugar del físico. En tal sentido, aparece en años más recientes el término de cibermuseología para referirse justamente a las prácticas museológicas donde interviene la tecnología o se emplea como fundamento de la misma y que apunta a convertirse en un movimiento globalizado dentro de la museología actual. La vinculación de los profesionales del museo y el aprovechamiento de la tecnología como herramienta discursiva y de difusión de las labores curatoriales se configura como un territorio ampliado, tanto en lo conceptual como en las praxis, de lo que representa hacer curaduría virtual. Al respecto, señala Leshchenko que:

El término ‘Cibermuseología’ une el museo y las reflexiones de profesionales y museólogos que avanzan la idea del uso eficiente de medios digitales de los museos. En este punto, la cibermuseología como discurso intelectual es ya más amplio que cualquiera de las museologías especiales. No solo está relacionada con la aplicación de la Informática de Museos, sino también se pueden encontrar reflexiones de carácter filosófico, incluidas las previsiones conceptuales (2015, p. 237).

Esta idea se puede considerar central dentro del desarrollo de las prácticas curatoriales virtuales en tanto que estas prácticas no solo buscan la exhibición de objetos museales empleando las tecnologías de información y comunicación como recurso dentro de sus salas (o para la difusión de obras intangibles en el

entorno virtual), sino que implica una investigación y una reflexión epistémica por parte de los especialistas acerca de por qué y cómo la curaduría puede desenvolverse y expandirse en la inmaterialidad casi ilimitada de la internet y lo virtual, incluyendo tanto lo operativo como la generación de conocimiento nuevo y específico, con el fin de que el usuario también pueda participar activamente tanto del consumo como de la reflexión acerca de las prácticas curatoriales en y desde la virtualidad.

En concordancia con lo anterior, la ciberdimensión de un museo y de las prácticas curatoriales como una de las principales expresiones de la museología actual implica el uso de la tecnología asociada al internet para fines didácticos y divulgativos, pero también significa ampliar el espacio del museo a lo intangible, creándose nuevos espacios para la investigación curatorial, la exhibición, el recorrido y la interacción o participación del público en el mismo, al igual que implica la planificación de estrategias de gestión de las redes sociales y demás aspectos relativos al uso del internet por parte de la museología.

La tecnología nos permite hacer algo que físicamente no podemos: crear una red estructurada de creciente complejidad de relaciones lógicas, cronológicas, temáticas, entre cada objeto y una multiplicidad de otros objetos; proponer la presencia simultánea de hipótesis de investigación, añadir informaciones sobre la recepción de las obras, su recomposición contextual o material, sobre la conservación y la restauración y así sucesivamente (Bolaños, 2011, p. 12).

De esta forma, el museo como institución no solo se renueva en lo material y concreto, sino que se replantea su rol en una sociedad cada vez más dependiente de la tecnología y en la que las instituciones culturales están llamadas a abrir espacios de diálogo, conceptualización y análisis acerca de cómo esta nueva realidad permea su existencia, su vigencia y/o su alcance en los “nuevos” públicos, ahora usuarios. Precisamente, podemos señalar que uno de los mayores retos de los museos y de la museología latinoamericana es el de la actualización tecnológica en términos de operatividad y de comunicaciones, como la difusión, el intercambio, la promoción, etc. Sin ésta, la museología se queda como una mera actividad intimista y aislada, incapaz de ser alcanzada por un público mayor o de enriquecerse con la dinámica de la multimedia, entendida ésta como lo virtual reconocible, aquello que puede ser aprehendido de alguna forma en cuanto objeto vinculado al sujeto y no como un hecho inconexo al usuario, tal así que:

Desde la filosofía, lo virtual es lo que es “en potencia”, lo que es posible, aquello que tiene la virtud de producir un efecto, aunque no lo produzca de momento. Esa acepción filosófica era compartida por la Museología antes de la aparición de las nuevas tecnologías de la comunicación. Si un original contiene “en potencia” todas las otras formas de presentación como la copia en papel o la imagen digitalizada, desde el punto de vista de lo virtual filosófico se tiende a contradecir el sentido usual del término que equipara la multimedia a una suerte de presentación fantasmagórica (Risnicoff, 2009, p. 286).

Este aspecto se conecta con la dinámica acelerada de cambio y transformación de la sociedad de hoy día, donde lo global es cada vez más simple y más complejo, simultáneamente. La globalización parece amenazar con homogeneizar la cultura, los modismos, ritmos de vida, entre otros muchos aspectos cotidianos en aras de una cultura dominante plagada de pseudovalores de aprehensión, apreciación y/o consumo de los bienes culturales. El museo latinoamericano del presente y su museología deben enfrentar esta realidad para salvaguardar la esencia de sus colecciones y de la cultura que preservan, pero sin darle la espalda a la renovación de la sociedad, dado que somos parte de la llamada *aldea global*, esa que sostiene una forma nueva de sociedad de la que nos habla Xavier Cury (2009) cuando afirma que “La sociedad global es una sociedad nueva, con nuevas relaciones, procesos y estructuras que se engendran, y un nuevo concepto ha surgido: el de la desterritorialización de las cosas, de las ideas, de los individuos” (p. 36). Por ello, no tiene sentido un aferramiento anacrónico a los localismos desgastados, sino que se debe revalorar la identidad como forma de expresión propia que, a su vez, sirve como puente para comunicarse con el resto del mundo.

Se evidencia que la tendencia global de los museos es a la utilización de la tecnología digital como herramienta para su posicionamiento como instituciones, de sus prácticas curatoriales y educativas, de sus canales divulgativos e inclusive como herramienta para el *marketing* del museo. Todos estos aspectos son permitidos por la cibermuseología, sin mayores obstáculos que la actualización tecnológica de los museos. El uso y aprovechamiento de esta tecnología les permite a los museos expandir sus fronteras físicas, intercambiar experiencias y realizar actividades colaborativas con otras instituciones, así como alcanzar a un sinnúmero de usuarios potenciales a través de la conectividad que la internet ofrece, “la comunicación global vía la World Wide Web provee a los museos de la oportunidad de conectarse uno con otro rápidamente y de forma económica, usando nuevos conceptos de entrar en contacto, como las

conferencias mediadas por computadores (CMC), listas de e-mail” (Richani, 2016, s/p).

Otro aspecto fundamental a considerar para el desarrollo y expansión de la práctica curatorial virtual, además de lo meramente tecnológico, es el hecho de la adecuación, actualización y respuesta que tienen los museos ante las demandas de la sociedad actual y del contexto o contextos específicos en los que se enmarca determinada actividad curatorial, dado que, a fin de cuentas, una exhibición es una puesta en escena que demanda la presencia del usuario/espectador para poder cumplir su papel de difusión-formación acerca de los distintos aspectos que un curador se propone señalar, con base en el cuerpo de obra(s) con las que elabora un discurso. Esto significa que la práctica curatorial virtual resulta ser un sustrato de expansión y crecimiento para los museos y demás instituciones que desarrollan práctica curatorial, dado que el potencial de impacto y alcance de la exhibición bajo modalidad virtual se incrementa considerablemente al abrir espacios para la interacción, intercambio y vinculación con usuarios de cualquier lugar del mundo, digitalizar colecciones, poner al alcance del usuario todo tipo de información, archivos y elementos relativos a las obras, a los artistas, a la investigación museística, entre otros.

En este sentido, la virtualidad de la praxis curatorial también extiende puentes de comunicación y diálogo entre la institución, curadores, artistas y el público de una manera más expedita y horizontal, superando obstáculos tradicionalmente asociados a las exhibiciones convencionales en salas presenciales, tales como las distancias geográficas, el tiempo u horarios de exhibición, la falta de recursos económicos para acceder a ciertos museos, situaciones sanitarias como la pandemia por Covid-19, entre otras situaciones que imposibilitan el desarrollo e impacto de la práctica curatorial tradicional o que limitan el alcance potencial de una curaduría a un limitado público, por lo general, muy específico.

En este orden de ideas, se hace palpable la necesidad de volver siempre sobre la praxis curatorial a fin de incrementar su alcance e impacto en diversos públicos (o usuarios), es decir, reflexionar sobre las intencionalidades y los medios con los que se despliega la actividad expositiva y donde está involucrado un discurso curatorial a partir del cual se desarrolla la exhibición, en vista de que las prácticas curatoriales son canales de investigación, análisis, reflexión y divulgación de las razones, las causas, las vinculaciones y todo lo relativo a la exhibición de bienes museables, en este caso, de propuestas o proyectos de arte contemporáneo.

En concordancia, la práctica curatorial implica la reflexión e investigación sobre qué, cómo y por qué exhibir determinados objetos o bienes bajo un eje conceptual o temático que cohesione y justifique la exhibición, evitando así que ésta sea solo una aglomeración insulsa de cosas, un gabinete desfasado de objetos que no tiene ninguna relevancia para las carencias o las demandas educativas, sociales e incluso afectivas de las distintas poblaciones/sociedades de nuestros países.

DIMENSIONES DE LA PRÁCTICA CURATORIAL

Ahora bien, podemos preguntarnos qué define o delinea la museología de manera transversal desde la postura tradicional hasta la cibermuseología o museología virtual desde la praxis curatorial. En tal sentido, es prudente comprender que no existen paradigmas únicos e inmutables acerca de esto, pero sí es posible identificar algunos elementos comunes que perfilan las prácticas curatoriales como manifestación pública de la museología (Risnicoff, 2009 y Leshchenko, 2015).

En tal sentido, podemos señalar aspectos generales y característicos de las prácticas museológicas (en especial en el terreno del arte contemporáneo), que constituyen un andamiaje conceptual y práctico, desarrollados ahora en y desde las tecnologías de la comunicación e información que permiten la conectividad simultánea entre museo, exhibición y un ilimitado número de usuarios alrededor del planeta. Estos aspectos constituyen unos ejes generales y orientadores relativos a la actividad que realiza un curador dentro de sus competencias profesionales y gracias a los cuales la curaduría cobra una profundidad y alcance mayores, tanto en lo epistémico como en lo real operacional. Dichos ejes pueden sintetizarse en los siguientes elementos: la labor de investigación curatorial, la contextualización del objeto museal, el guion museológico (gestión del recorrido, iluminación, etc.) y la función didáctica. Para ahondar un poco más en este aspecto, esbozaremos a continuación una aproximación conceptual a cada uno de dichos elementos.

LA INVESTIGACIÓN CURATORIAL

La investigación curatorial está referida a los procesos de lectura crítica y reflexiva que un museólogo o curador hace acerca de una colección de obras o de un conjunto de piezas de una exposición. La labor de investigación permite

conducir el discurso interpretativo de la exhibición en función de algún punto de análisis que oriente la muestra y le permita al usuario establecer una lectura propia-paralela a la del museólogo que le dé significancia a las obras, es decir, que faciliten la construcción de un conocimiento más abierto y democrático. La investigación curatorial no queda circunscrita a la lectura historiográfica, sino que debe aprovechar el enfoque interdisciplinario de la investigación curatorial para entretejer un discurso polisémico, interesante y novedoso acerca de la colección y/o de la exhibición:

...la valoración de las obras artísticas puede realizarse a partir de conceptos y herramientas propias de disciplinas y de campos del saber tan diversos como el multiculturalismo, los estudios culturales o de género artístico, la semiótica, la antropología, la etnografía y la sociología o el psicoanálisis, entre muchas otras ciencias o disciplinas, que también pueden dar claridad sobre el sentido, el significado y la validez de una producción artística determinada, o complementar de manera interdisciplinaria su interpretación (Betancur, 2015, s/p).

La investigación museológica permite la generación de saberes teóricos que se conectan con los saberes prácticos ligados a la museología y museografía, al igual que posibilita la publicación de estos saberes a través de artículos, catálogos, trípticos, textos de sala, programas educativos, entre otros. La publicación constituye el cierre de la labor investigativa, dado que, si no se hace difusión de los nuevos saberes, se desvirtúa la esencia de la tarea del museólogo o curador investigador al no permitir la divulgación del conocimiento con el público.

Por ende, las actividades de seleccionar, curar y exhibir una serie de determinados objetos museales específicos están conectadas con la investigación museológica, porque, sin esta última, la contextualización y la interrelación de lo exhibido con la realidad cultural y social de la cual es eco no serían posibles.

CONTEXTUALIZACIÓN DEL OBJETO MUSEAL

La contextualización del objeto museal se puede entender como un proceso que pone en diálogo articulador las obras u objetos que el curador decide incluir dentro de una exhibición particular con el contexto temporal, espacial, tecnológico y de otras índoles en relación con las cuales el curador ha establecido un proceso de investigación y relación vinculante. Por tanto, la contextualización del objeto museal resulta ser una consecuencia de la investigación, a través de

la cual un objeto o serie de objetos adquieren un nuevo contexto de lectura e interpretación.

Facilitar la construcción de significados a partir de la contextualización intencionada de los objetos es uno de los retos de las prácticas curatoriales, dado que de esto depende que una exposición pueda ser significativa y tener una coherencia dentro del conjunto de piezas mostradas al público, facilitando su vinculación con las mismas. A propósito de esta idea, nos dice Decarolis que:

El objeto museal adquiere significado a través de los procesos de interpretación que involucran su aprehensión visual y mental, en conexión directa con los valores que le han sido asignados por criterios específicos de selección. Cada objeto tiene su propio significado y la tarea del museo es crear un lenguaje expositivo que sea capaz de revelar su complejidad (2007, p. 66).

En este sentido, la puesta en diálogo entre los objetos museales con determinados sustratos culturales, sociales, económicos, tecnológicos, temporales, etc., hace que aquéllos cobren una dimensión expandida en cuanto a significaciones y trascendencia. Un objeto museal que no esté circunscrito a un contexto tendrá una lectura desvinculada de la realidad, por tanto, sus potencialidades significantes se verán afectadas ante la incapacidad de conexión dialógica de la exhibición con algún elemento cohesivo que lo conecte con un público en concreto.

EL GUION MUSEOLÓGICO

Está referido a los aspectos visuales, espaciales y logísticos que hacen posible la producción de una exhibición. El guion museológico se desprende de la curaduría realizada por el museólogo y atiende a aspectos que se vinculan con la labor del museógrafo, es decir, labores relativas a la organización y distribución espacio-temporal y visual de las obras, así como de los aspectos técnicos y logísticos propios de la preparación de una sala expositiva, que ayudan al espectador a recorrer el espacio expositivo de una manera más coherente o pertinente con el concepto curatorial a fin de enfatizar el impacto de la exhibición, tal como apuntó Groys (2011).

Las líneas de lectura trazadas por la investigación y sintetizadas en la cuidadosa selección de los objetos museales hacen que una exhibición cobre otra dimensión ante el público. La concordancia conceptual que brinda la contex-

tualización de las obras abre el camino a la interpretación crítica del usuario e impacta de manera positiva en el discurso curatorial. Al respecto, Bolaños asevera lo siguiente:

Un corpus de obras para una exposición exige una concienzuda reflexión, por parte del curador y su equipo de trabajo, que conduzca a la homologación de los objetos en un contexto artificial —como es el del museo—, y permita desplazarlos de una sección a otra; dicho de otro modo, se debe facilitar la dialéctica de objetos disímiles, siempre y cuando se complementen discursivamente (2011, p. 11).

Con relación al espacio, dentro de la museología crítica el espacio expositivo se transforma en un sustrato físico en el que se enfatiza y orienta la trayectoria o recorrido como camino para facilitar el constructo semántico proyectado desde la investigación y la contextualización. El espacio contribuye a enfatizar puntos de inflexión necesarios para potenciar el discurso curatorial. Además, es un lugar de encuentro, una comunión entre el usuario y aquello que tiene enfrente en medio de la intimidad pública del museo.

El museo ha dejado en buena parte de ser un libro para convertirse en una experiencia emocional, donde ejercitar la imaginación. Retrocede su finalidad histórica como ámbito de instrucción, para dar cabida a su concepción como un lugar de apropiaciones individuales, de afirmaciones de la diferencia, de celebración de un presente subjetivo, defensor a ultranza del “aquí y ahora” (Bolaños, 2011, p. 12).

En materia de la museología virtual o cibermuseología, el espacio museístico se expande al plano intangible de la internet, lo que abre nuevas potencialidades de engranaje de las piezas de una exhibición; un espacio en el que la interactividad cobra una fuerza exponencialmente mayor que en el museo tradicional. El incorporar elementos como botones interactivos, enlaces externos, selección de las colecciones que se quieren recorrer, entre otros, permiten al usuario transitar por el espacio museal con mayor libertad y autonomía.

FUNCIÓN DIDÁCTICA

Hablar de la función didáctica de las prácticas curatoriales dentro de las exhibiciones de arte significa analizar y comprender qué intenciones y qué alcances se plantea un curador en términos formativos, informativos y didácticos

con relación a un público determinado. La función didáctica constituye una sinergia que retroalimenta el sentido de pertinencia de la exhibición a partir de la multiplicidad de discursos analítico-reflexivos que se elaboran en torno a una exhibición por parte de todos los involucrados.

Desde la nueva museología y la cibermuseología se viene desarrollando cada vez más la dimensión comunicacional dirigida a informar, educar, entretener y formar al público. Este aspecto se ha maximizado exponencialmente a partir del uso de las nuevas tecnologías de comunicación e información en las que el público es ahora virtual y su participación se hace más activa, dado que actúa como usuario capaz de interactuar con la exhibición virtual y construir sentido a partir y en relación con la exhibición; un conocimiento que influye de manera directa en la comprensión de la exposición al formar parte del aporte cognoscitivo que el usuario aporta sobre ésta. En consecuencia, el usuario lee, interactúa, interpreta y reconstruye los textos didácticos y posibles significaciones de la exhibición virtual, ya no como mero espectador pasivo, sino como copartícipe.

Por otro lado, si bien no toda exposición de arte conlleva una intención didáctica, las prácticas curatoriales pueden potenciar la construcción de escenarios de análisis, reflexión y aprendizaje a partir de la vinculación de las obras en exposición con el entorno real (el contexto) y con el usuario, ya que el curador no es el único que tiene algo que decir sobre la exhibición, sino que éste actúa de mediador entre los objetos museales y los usuarios. Los textos y producciones con fines didácticos y formativos pueden coadyuvar con el alcance e impacto didáctico de la práctica curatorial. Entonces, si las publicaciones producidas a partir de la investigación se emplean como material de apoyo conceptual referencial, se potencia la función educativa de las prácticas curatoriales contemporáneas, “Así, de la exposición y curaduría como diseño para la contemplación del objeto, pasamos a la curaduría como construcción de un discurso provocador que hace pensar” (Rodríguez, 2011, p. 16).

A MANERA DE REFLEXIONES FINALES

La práctica curatorial actual conlleva implícita y explícitamente la intencionalidad de cuestionar, reflexionar, construir saberes, es decir, materializar su esfera didáctica, más aún dentro del entorno virtual que resulta, generalmente, más rápido, de fácil acceso, más democrático, atemporal y potencialmente

presente en cualquier lugar del mundo con acceso a internet. Esta intencionalidad se pone en escena cuando un curador/museólogo desarrolla su investigación curatorial para poner en contexto y en diálogo los objetos museales que harán parte de la exhibición. Además, esa investigación curatorial orienta y dirige al guion museográfico, así como a la función didáctica de dicha exhibición, condenando así las distintas dimensiones de la práctica curatorial para confluir sus sinergias en función del éxito y alcance de la exposición, y siempre atendiendo al contexto tecnológico y temporal dentro del cual se desarrolle la actividad del curador, dado que de esto dependerá el alcance e impacto en el público, tanto virtual como presencial.

En síntesis, la práctica curatorial dentro de la museología crítica, incluyendo la cibermuseología, constituye una praxis dinámica, cambiante, que busca redimensionar el museo y su labor dentro del complejo contexto social, económico y cultural de la actualidad. Este último se encuentra influenciado en gran medida por el desarrollo y ritmo de las nuevas tecnologías de comunicación e información que transforman la realidad cotidiana y permiten la superación, al menos parcial, de potenciales obstáculos en el desarrollo de la curaduría, tales como la distancia geográfica, la escasez de medios económicos y/o de transporte, barreras idiomáticas o situaciones sanitarias imprevistas como lo es la pandemia por Covid-19, suceso que afectó y sigue afectando la vida cotidiana de millones de personas en el mundo. Finalmente, se puede afirmar que la práctica curatorial virtual se perfila como oportunidad para dialogar, vincular, democratizar y expandir los campos de acción y alcance del museo en respuesta a las necesidades del usuario contemporáneo en medio de la vorágine de la tecnología y de la cada vez más inminente sociedad global.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bolaños, M. (2011). “Los museos, las musas, las masas”. *Museo y Territorio*, (4), pp. 7-14.
- Decarolis, N. (2007). “Museología y nuevas tecnologías: un desafío para el siglo XXI”. En H. K. Vieregge (Ed.), *Museología y tecnologías* (pp. 50-55). Vienna: ICOFOM.
- Gregorova, A. (1980). “La muséologie, science ou seulement travail pratique du musée?”. *MuWop*, (1), pp. 20-21.

- Groys, B. (2011). “El curador como iconoclasta”. *Criterios*, 2(15), pp. 23-34.
- _____. (2008). *El museo en la era de los medios. Obra de arte total Stalin. Topología del arte*. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.
- Hartfiel, C. (2015). “Los textos de la curaduría desde la perspectiva del análisis del discurso”. Simposio de lectura y escritura crítica/de la crítica. Universidad Nacional de la Plata, La Plata, Argentina.
- ICOM. (1980). “Museology – Science or just a practical museum work?”. *Museological Working Papers*, 1(1), s/p.
- Leshchenko, A. (2015). “Digital dimensions of the Museum: Defining Cybermuseumology’s subject of study”. *ICOFOM. Study Series*, (43), pp. 7-25.
- Lorente, J. (2006). “Nuevas tendencias en la teoría museológica: a vueltas con la museología crítica”. *Revista Final*, (s/n), pp. 24-33.
- Ott, R. y Hurwitz, A. (1990). *Art in education: An International Perspective*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- Padró, C. (2003). “La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio”. En J. Lorente (Dir.) y D. Almazán (Coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo* (pp. 51-69). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Richani, E., Papaioannou, G., Banou, C. (2016). “Emerging opportunities: the internet, marketing and museums”. Recuperado de: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10023372/>
- Rodríguez, N. (2011). “Discursos y narrativas digitales desde la perspectiva de la museología crítica”. *Museo y Territorio*, (4), pp. 15-27.

Los cantos de María Sabina: poesía y palabras de poder

María Sabina's chants: poetry and words of power

Carmen Dolores Carrillo Juárez 

Universidad Autónoma de Querétaro
carrillojuarez.carmen@gmail.com

Recibido: 11 Febrero 2022 / Aceptado: 11 Abril 2022

© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2022

*Soy la mujer remolino
Soy la mujer que mira hacia adentro
Soy mujer de pensamiento*

MARÍA SABINA

RESUMEN

Éste es un acercamiento a los cantos de la chamana oaxaqueña con la finalidad de apreciar su confianza en el poder de la palabra y cómo esta mujer humilde se empodera a partir de reconocerse como mujer sabia capaz de usar el poder de hablar con los *santos niños* y curar con las palabras. María Sabina se convierte en símbolo de la sabiduría chamánica asociada al uso sagrado del *teonanácatl*. Se comentan las características de un chamán para distinguirlo del brujo, del hechicero y del mago. Sus cantos muestran una tradición oral asociada a las letanías marianas con algunas diferencias importantes. Los cantos chamánicos de María Sabina celebran la confianza en el lenguaje pleno de posibilidades para unir la palabra y la acción. Sus cantos despiertan la nostalgia de esa certidumbre plena en la palabra.

PALABRAS CLAVE: cantos chamánicos; empoderamiento y representación poética; letanía y canto; palabras de poder; poeta mazateca.

ABSTRACT

This is an approach to the songs of the Oaxacan shaman in order to appreciate her confidence in the power of the word and how this humble woman is empowered by recognizing herself as a wise woman capable of using the power to speak with the Holy Children and heal with the words. María Sabina becomes a symbol of the shamanic wisdom associated with the sacred use of the teonanacatl. The characteristics of a shaman are discussed to distinguish him from the sorcerer and the magician. Her chants reveal an oral tradition associated with the Marian litanies with some important differences. María Sabina's chants celebrate trust in the language full of possibilities to unite word and action. Her chants arouse the nostalgia of that full certainty in the word.

KEYWORDS: *shamanic chant; empowerment and poetic representation; words of power; litany and chant; Mazatec poet.*

INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es mostrar el empoderamiento que la palabra da a María Sabina, poeta indígena de Huautla de Jiménez, Oaxaca, chamana reconocida por su uso medicinal de los hongos llamados *teonanacatl*. Como toda mujer nacida y crecida en los ámbitos rurales de Oaxaca, estaba convencida del rol femenino que le correspondía cumplir: ser esposa y madre, pero la vocación que descubrió cuando su hermana enfermó fue lo que marcó su vida: ser sabia (Estrada, *Vida de María Sabina*). No obstante su analfabetismo, recibió el *Libro del Lenguaje* que le entregaron los *niños santos*, a ella, una elegida. De esta manera, comenzó a curar con el lenguaje de los *niños*. Sin previa iniciación de parte de algún chamán, se descubrió a ella misma como portadora de sabiduría y con el poder de la palabra primigenia que nombra y hace, que aún la palabra y la acción. Ella conduce a otros para lograr el equilibrio en el cuerpo de los otros.

Para acercarse a María Sabina como chamana es básica la lectura de los trabajos antropológicos de Gordon R. Wasson (1974) y de Álvaro Estrada (1980). Gordon grabó los cantos emitidos por María Sabina durante una velada en 1955 y realizó un trabajo imprescindible de investigación antropológica titulado *María Sabina and her Mazatec Mushroom Velada*, publicado en 1974. A partir de la grabación de Wasson, Álvaro Estrada tradujo los cantos chamánicos al español con apoyo ocasional de la sabia mazateca. Por la propia

naturaleza de estos cantos y porque era analfabeta, María Sabina no fijó ningún texto en la escritura. En este trabajo se recurre a los cantos traducidos y publicados por Estrada. Aunque este estudio tiene la limitación de no trabajar directamente con la versión original en mazateco, para lo que se propone revisar (características formales y principalmente su noción de Lenguaje y su empoderamiento por la palabra), la versión traducida al español, las grabaciones de los cantos en voz de María Sabina de los que ahora se dispone en la red y la entrevista que consigna Estrada son suficientes.

CARACTERÍSTICAS DE UN CHAMÁN

Un chamán aprendiz suele ser iniciado en el dominio del vuelo mágico por aquel que ya maneja las artes del viaje extático, de acuerdo con los estudios hechos por Mircea Eliade sobre el chamanismo en varios grupos étnicos en el mundo. Eliade describe que el chamán suele recibir sus instrucciones de dos fuentes: los sueños o trances y la tradición (técnicas, nombre de los espíritus, mitología y genealogía del clan, lenguaje secreto, etc). Sin embargo, hay chamanes que reconocen espontáneamente su vocación, se descubren durante una crisis espiritual y pueden iniciarse en un sueño o en la experiencia extática (2009), como fue el caso de María Sabina, según ella le contó a Robert Gordon Wasson.

El chamán tiene características que lo hacen una suerte de mago y hombre médico, pero también tiene características distintivas del curandero, del hechicero y del poseso. Aunque el chamán comparte características evidentes con el curandero, Mircea Eliade señala que, fundamentalmente, el chamán se distingue del curandero por ser más un psicopompo “y puede ser también sacerdote, místico y poeta” (Eliade, 2009, p. 21). Eliade se refiere con ese término a la función de guiar a las almas de los muertos adjudicada a Hermes Psicopompo en la *Odisea*. El chamán no sólo usa hierbas para sanar, sino que tiene la facultad de viajar en un estado alterado de conciencia que lo vuelve un mediador entre los dioses y los seres humanos. Mientras que cualquiera que sabe sanar es curandero, “el chamán utiliza un método de su exclusiva pertenencia” (Eliade, 2009, p. 23). Para Eliade: “Una primera definición de tan complejo fenómeno y quizá la menos aventurada, sería esta: Chamanismo es la *técnica del éxtasis*” (2009, p. 22).

Sobre la diferencia entre brujo y hechicero, Xicohtécatl Luna Ruiz aclara: “Los mazatecos los llaman en su lengua *shuta tshinea* (o especialista, curande-

ro, agregando la palabra de su especialidad) y en su sentido terrorífico *shuta teej* o *shuta taa* (hechicero), que es lo mismo que hombres y mujeres de conocimiento” (2007, p. 24).

Aunque está en contacto con seres sobrenaturales, el chamán se distingue de un poseso. Mientras el poseso es dominado por alguna fuerza sobrenatural o espíritu, el chamán es quien invoca a los espíritus auxiliares y se conduce con seguridad durante el viaje. No es arrastrado sin su consentimiento, sino que precisamente aprende a manejarse a voluntad en el estado extático, a diferencia del poseso o, incluso, del místico. Como explica el antropólogo Eugenio Porras sobre el chamanismo,

...el cuerpo se convierte para el chamanismo en el campo experimental privilegiado en que poner a prueba su cosmovisión, las utopías posibles. A diferencia del éxtasis místico, el chamánico supera la contemplación y actúa provocando un efecto, la magia y el milagro, que inciden en toda una colectividad de manera activa. El cuerpo es, asimismo, una especie de laboratorio a través del cual se descubre una compleja red de reacciones bioquímicas explicándose a sí mismas. La antropomorfización de esos intercambios bióticos contribuye seriamente a originar la serie de espíritus, dioses, símbolos, signos, etc. con que poblar y hablar de ese más allá al que el chamán accede (Porras, 2003).

De manera que el chamán no sólo posee un conocimiento ancestral del uso de hierbas para aliviar males diferentes, como sería el caso del curandero, ni sólo ora para que los espíritus entren en él, sino que propicia un viaje extático en el que se ve frente a frente con esos seres que le indican lo que debe hacer para curar. El chamán provoca el estado alterado de conciencia para buscar la razón del mal del enfermo y recibir la cura adecuada para éste.

PROCESO DE EMPODERAMIENTO DE MARÍA SABINA

María Sabina Magdalena García nace el 25 de marzo de 1894 en Huautla de Jiménez, Oaxaca, según el dato aportado por Aurora Tovar Ramírez (1996, p. 567), Adolfo Castañón sólo puntualiza el año y Homero Aridjis esgrime que ni ella misma sabía su edad (art. en Zarebska, 2008, sin número de página). Tovar escribe que sus:

...padres fueron María Concepción y Crisanto Feliciano. Desde los 3 años de edad quedó huérfana de padre. Se crió con los abuelos maternos junto con su madre y su hermana

menor María Ana. Durante su dura infancia ayudaba a la cría de gusanos de seda, de pollos, de cabras, siembra del maíz y del frijol, aprendió a coser, lavar, barrer, hacer tortillas. A los 14 años, su madre la dio en matrimonio a Serapio Martínez, según la costumbre de la época (1996, p. 567).

Como se puede suponer, no recibió ninguna enseñanza escolar, lo que hace admirable que ella tomara una postura de poder por la palabra en sus cantos. Estuvo casada seis años hasta que su marido murió en una batalla de la Revolución Mexicana. Para mantener a sus tres hijos y a su madre, María Sabina se dedicó al campo y a vender sus productos. Hasta ese momento su forma de vida se ajustaba a la forma de conducirse de cualquier mujer de su comunidad.

El vuelco en su vida estuvo determinado por la gravedad de la enfermedad de María Ana, su hermana. Esta situación límite la llevó, según una entrevista consignada por Gordon Wasson e incluida por Álvaro Estrada en su libro, sin ninguna iniciación previa, sólo basada en lo que había visto hacer por los sabios mazatecos, a emprender sin titubeos su trabajo de chamana y no sólo a comportarse como curandera dándole hongos o hierbas para sanarla. María Sabina describe:

La velada en que curé a mi hermana María Ana, la hice como los antiguos mazatecos. Usé velas de cera pura; flores, azucenas y gladiolas [...] En un brasero quemé copal y con el humo sahumé los *niños santos* que tenía en mis manos. Antes de comerlos, les hablé, les pedí favor. Que nos bendijera, que nos enseñara el camino, la verdad, la curación. Que nos diera el poder de rastrear las huellas del mal para acabar con él (Estrada, 1980, p. 57).

Llama la atención que siendo una mujer aparentemente sencilla y dócil no dudara, llegado este momento, en realizar la ceremonia de curación de su hermana. Aunque ella no relata nada acerca de que alguno de los antiguos mazatecos de los que habla la hubiera instruido, Tovar Ramírez escribe que tanto el abuelo como el bisabuelo de María Sabina fueron notables chamanes, además de una tía y un tío abuelos (Tovar, 1996, pp. 567-568). Esto explica su conocimiento del ritual y la razón por la que los llama *antiguos*.

En su viaje iniciático tuvo visiones en las que comprendió lo que sucedía. Los *niños santos*, como llama al *teonanácatl* (carne de Dios) que Robert Gordon Wasson estaba estudiando para su proyecto etnomicológico, le hablaron desde el comienzo. Por lo que describe María Sabina, en esas visiones se observaba a ella misma departiendo con los Seres Principales, entre los que se

encontraban los *niños santos*. Dado el sincretismo de la cosmología mazateca con el culto católico, no sorprende que mencione a Cristo, la Virgen, San Pedro, San Pablo entre los Seres Principales, pero sí llama la atención que incluya a Benito Juárez.

Para los propósitos de este trabajo es interesante detenerse en la visión inicial en la que describió un gran libro abierto sobre la mesa de los Seres Principales y sobre el que éstos le aclararon: “María Sabina, éste es el Libro de la Sabiduría. Es el libro del lenguaje. Todo lo que en él hay escrito es para ti” (Estrada, 1980, p. 56). Después, se ve a ella misma leyendo el Libro Sagrado del Lenguaje.

María Sabina entendió que había alcanzado la perfección. No importaba que fuera analfabeta, comprendió lo que se decía en el Libro Sagrado del Lenguaje. “La Sabiduría es el Lenguaje. El Lenguaje está en el Libro. El libro lo otorgan los Principales. Los Principales aparecen con el poder grande de los niños [...] en mis posteriores visiones, el Libro ya no aparecía porque su contenido ya lo guardaba en mi memoria” (Estrada, 1980, p. 57), de aquí que se conciba ya como una mujer sabia que departía con los Seres Principales. Ellos la habían elegido, no importaba que no sabía leer ni que hubiera sido iniciada.

Resulta relevante notar que María Sabina se empodera en su comunidad a partir de su trabajo y se reconoce a ella misma como sabia. Comprende lo que dice el *Libro de la sabiduría*. No obstante, tenía que ajustarse a los requerimientos sociales para las mujeres. Doce años después de enviudar tuvo que seguir los consejos maternos acerca de no quedarse sola y aceptar al nuevo pretendiente, a pesar de que María Sabina decía: “yo no tenía necesidad de tener hombre, pues yo sabía mantenerme a mí misma” (Estrada, 1980, p. 61). No requería a un proveedor, pero eso daba estabilidad al constructo social de género en su comunidad (Cf. Saldívar *et al.*, 2015). Como parte de un grupo que se caracteriza como “pueblo de costumbres”, no debe estar sola. Se casa con Marcial Carrera, un curandero, aunque bajo la condición de vivir en la casa de ella. Ella se sabía superior a él y, para no ofenderlo, dejó de atender a la gente mientras estuvieron casados. Cuando quedó viuda por segunda vez, retomó su labor de chamana.

El año de 1955 se constituye en otra fecha parteaguas en la vida de la chamana huautlense. Robert Gordon Wasson y Valentina Pavlovna, su esposa, que estaban trabajando en la propuesta de la etnomicología como el estudio de la relación entre los pueblos y el uso de los hongos, fueron a entrevistarla y grabaron uno de sus viajes extáticos. A partir de que los Gordon publican

el 13 de mayo de 1957 un artículo inicial, “Seeking the Magic Mushroom”, en la revista *Life* (Illana, 2007, p. 274), María Sabina es buscada por toda una cohorte de curiosos. Al fin y al cabo, era una época en que coincidían los éxtasis chamánicos con las inquietudes del movimiento *hippie* para experimentar estados de conciencia diversos.

De ahí en adelante el reconocimiento de su trabajo es tal que trasciende e inspira homenajes como: el “Oratorio” que le compuso el escritor español Camilo José Cela en 1967; el documental titulado “María Sabina, mujer espíritu” que realizó Nicolás Echevarría en 1976; la melodía que le compuso el grupo de rock el Tri, que se ha tocado también con acompañamiento sinfónico; la traducción de Henry Munn al inglés (1981); el libro de la colección Poetas por el milenio titulado *María Sabina: Selections* (2003) y que le fue dedicado a ella por la Universidad de California. A esta lista hay que añadir un libro de diseño sugestivo, a saber, *María Sabina. Soy la mujer remolino*, cuidado por la editora Carla Zarebska (2008) y acompañado por los dibujos de María Tzu, artesana indígena chiapaneca.

Así, a partir de finales de los años cincuenta la figura de María Sabina es conocida y reconocida como símbolo de la sabiduría chamánica asociada al uso sagrado del *teonanácatl*. Aunque se destaca como chamana, lo cierto es que también se le puede estudiar desde el aspecto poético de sus cantos y su certeza del poder de la palabra, que se le ha concedido. Por esta razón, se examina cómo se comporta la voz lírica en sus cantos y, a continuación, aquellas características propias de toda poesía, remitiéndome a *El arco y la lira*: el ritmo, la imagen y la palabra con su pluralidad de sentidos (Paz, 2006). Interesa advertir su confianza en el poder de la palabra y su autorrepresentación en los cantos.

SOBRE LOS CANTOS DE MARÍA SABINA

Cada uno de los cantos chamánicos de María Sabina surgió en el momento en el que se iniciaba el ritual en una sesión y no frente al papel. Se acompañaba con algún instrumento que le permitiera marcar un ritmo. Estrada traduce, en algunos casos junto con María Sabina, diecisiete bandas registradas en las grabaciones hechas por Wasson y su esposa. El biógrafo y traductor comenta en una nota a pie de página marcada con un asterisco que en ellos se observan las fases del estado de omnisciencia que van desde el canto lamentoso hasta el lenguaje de éxtasis (Estrada, 1980, p. 133). Estos cantos traducidos se fijan en forma de tirada de versos que van de la página 133 a la 160.

En una primera lectura parece proceder como una letanía, es decir, como una oración formada por una enumeración de nombres, locuciones y frases en la que primero se refiere a ella como si fuera un momento de presentación que los *santos niños* hacen de ella, después continúa la presentación de los otros Personajes Principales que están en la visión, para dar paso a un momento de descripción de las peticiones y las razones por las cuales se pide. Es la descripción de lo que sucede y por ello insiste en señalar que ella es mediadora al final de gran número de los versos. Como ejemplo, los primeros versos:

Soy mujer que llora, dice
Soy mujer que chifla, dice
Soy mujer que hace tronar, dice
Soy mujer espíritu, dice
Soy mujer que llora, dice

La chamana da su voz a alguien que describe, se puede suponer que es un desdoblamiento y se trata de María Sabina en la visión. Para el análisis es pertinente distinguir la voz de la chamana, la que se encarga de describir y a la que podemos oír, la voz que habla en la visión como una suerte de puesta en escena de la propia María Sabina, en la que ella se reconoce de una manera objetiva.

Como un diálogo de una escena en la que departen, ella anuncia el uso de los trece *niños* para curar:

Porque lo voy a enyerbar
Porque es el trabajo de mis niños que crecen
de mis niños no maduros (Estrada, 1980, p. 55)

Hay un momento en el que la chamana se vuelve la voz de los *niños sagrados*, antropomorfización de los hongos:

Hablamos bajo la sombra
Hablamos... [indesciffrable]
Hablamos tierno
Hablamos fresco
Hablamos creciendo
Hablamos humildemente
Hablamos sin ser maduros
Hablamos con frío
Hablamos con claridad (Estrada, 1980, pp. 156-157)

Esto sucede sólo en estos versos; sin embargo, en la entrevista dice: “Yo cedo mi voz y mi cuerpo a los niños santos. Ellos son los que hablan, en las veladas trabajan en mi cuerpo” (Zarebska, 2008, sin páginar). Así que en la mayor cantidad de versos se encuentra “dice” como anáfora e indicación de esa puesta en escena de un diálogo de María Sabina con los Seres Principales que tiene frente a sí en la visión. La chamana describe cantando y creando una distancia con la María Sabina que se está viendo interactuar con los otros. La chamana explica: “Si digo que soy la mujercita de libro eso quiere decir que un *pequeño que brota* es mujer y que ella es la mujercita de libro y así me convierto durante la velada en hongo-mujercita-de-libro” (Estrada, 1980, p. 129).

Adolfo Castañón llamó “letanías chamánicas” a los cantos de María Sabina (2010, pp. 111-113). Sin embargo, conviene hacer algunas precisiones relacionadas con el ritmo y la forma. Hay que distinguir la *letanía* chamánica de la letanía mariana, tan usada en los rituales de devoción de los fieles católicos. De acuerdo con la descripción de un teólogo de la Universidad de Navarra: “En general las letanías son oraciones constituidas por una serie de breves invocaciones o súplicas a las que la asamblea responde con una concisa respuesta repetitiva” (Bastero, 2004, p. 1339). En el caso de la letanía específicamente dedicada a la Virgen María, seguramente escuchada y rezada por María Sabina como parte de la piedad popular, está constituida por calificativos atribuidos a la Virgen (Bastero, 2004, p. 1347) que tienen como fuente la Biblia, las homilias patrísticas, los himnos marianos. Aunque en algunos momentos es clara la filiación de los cantos chamánicos de María Sabina con la letanía mariana, sus cantos también tienen diferencias fundamentales que hay que anotar.

Mientras que la letanía mariana, por ejemplo, está constituida por cortas invocaciones, en los cantos de la chamana huautlense, si bien las hay, la insistencia está puesta en los epítetos que definen a María Sabina y no a la Virgen o a Cristo. Si las letanías lauretanas, que es la colección más famosa de letanías a la Virgen María que se cantaban en la Santa Casa de Loreto creada a fines del siglo XVI (Bastero, 2004, p. 1357), se constituyen con invocaciones a la Virgen, en los cantos de la huautlense que se usan aquí como corpus, comienza autodefiniéndose con toda una suerte de epítetos, insiste en ello y casi finaliza con epítetos. Se puede suponer que esto lleva a Castañón a afirmar que las “letanías desencadenadas por María Sabina son sin duda palabras de poder” (2010, p. 112).

Es evidente el ritmo en común del listado de características. Las letanías de María Sabina recurren a anáforas y otras formas de repetición, como en

cualquier letanía, para dar ritmo y el ritmo como imán, siguiendo la explicación de Octavio Paz, convoca a las palabras para que se junten y asocien por analogía (Paz, 2006, p. 53).

Las acciones que realiza la María Sabina de la visión, según la voz lírica que describe, son: llorar, chiflar, sonar, tronar, hacer girar, preparar, medicinar, limpiar, arreglar, nadar, volar, rastrear, y no solamente suplicar, orar, pedir, como ocurre en una letanía devocional.

A continuación, se enlistan algunos de los epítetos con que María Sabina se autodefine remarcando la importancia que ella se atribuye: mujer espíritu, mujer de luz, mujer sagrada, mujer altiva, mujer remolino, mujer de asuntos de autoridad, mujer de pensamiento, mujer sabia en medicina, mujer sabia en lenguaje, mujer que sabe nadar en lo sagrado.

Como se observa, hay una diferencia fundamental: María Sabina se ufana y se presenta como mujer principal que cara a cara está viendo a los Seres principales entre los que están Dios, la Virgen y algunos santos. No obstante, reconoce una jerarquía en los seres frente a los que está: “Padre labrador, padre rico/ Porque en el principio me incliné ante él/ Porque en el principio me incliné hasta el suelo” (Estrada, 1980, p. 153).

María Sabina sabe de su importancia como un ser que transita entre dos mundos:

Soy la mujer que sabe nadar en lo sagrado, dice
Porque puedo ir al cielo, dice
Porque puedo ir a nadar sobre el agua del mar, dice
Aquello es muy suave, dice
Es como la brisa, dice
Es como el rocío, dice (Estrada, 1980, p. 139)

El cielo, el espacio de encuentro con los Seres Principales, se señala mediante deícticos de lugar. Los Seres Principales con los que se encuentra en la visión pertenecen al *allá*:

Madre que estás en el cielo
Padre que estás en el cielo
Hacia allá me dirijo
Pues allí estoy hablando con mi libro
Pues allí estoy hablando, dice
Con mi lengua y con mi boca, dice

Porque allí lo estoy poniendo, dice

Cuán grande y cuan limpio es, dice (Estrada, 1980, p. 141)

Allá viven ellos, *allí* está ella durante sus cantos. Define a cada uno de los personajes que participan y los ubica. De tal manera, su visión describe un espacio y crea en sus cantos esa sensación de un encuentro real.

En cuanto a las imágenes que hay en sus cantos, si bien la mayoría es sencilla como “las enfermedades agazapadas en la sombra y el silencio”, también crea otras de mayor complejidad y belleza como: “soy mujer que está parada en la arena, porque la sabiduría viene desde donde nace la arena” o las poderosas metonimias en forma de epítetos, a saber, “soy mujer remolino”, “soy la mujer que brota”, “soy mujer que mira hacia adentro”. Crea algunas imágenes sugerentes de sentidos múltiples que no se agotan en la referencialidad, sino que están cargadas de fuerte simbolismo: “mujer aerolito”, “mujer que sabe nadar en lo sagrado”, “mujer estrella Dios”. Basada en símbolos naturales, da a sus imágenes un gran poder de significación a contenidos inconscientes de la *psique* (Jung, 1976, p. 89). No lo tiene estudiado, sino que deja fluir su intuición cuando surgen sus cantos.

Acude a lo pétreo como símbolo cuando dice “soy mujer piedra del sol sagrada” y cuando afirma “soy mujer aerolito” y aprehende en imágenes una lógica otra que asocia la piedra y lo celeste, en esas “nupcias de los contrarios” a las que se refiere Paz cuando explica la imagen poética (2006, p. 106).

Se hace evidente la pluralidad de sentidos que mana de una palabra o de una imagen cuando la chamana habla de *estar parada en la arena* y que ella explicó de esta manera: “Porque la sabiduría viene desde el lugar donde nace la arena” (Estrada, 1980, p. 129), que sólo remite a una sensación, pero sigue sin agotar su sentido. Sólo por apuntar uno de los sentidos, la arena puede ser la orilla del allá-aquí.

También utiliza asociaciones que fluyen del inconsciente por convocación rítmica: mujer estrella grande, mujer estrella cruz, mujer estrella Dios; el Lenguaje es medicina, es medicina fuerte, saliva limpia.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Los cantos chamánicos de María Sabina celebran la confianza en el lenguaje pleno de posibilidades para unir la palabra y la acción. Suponen el poder del

canto y del Lenguaje. Lenguaje que dice y cura, que es capaz de nombrar y actuar. Para María Sabina, Dios es el Libro, “un libro que nace de la tierra”. Identifica Dios, Libro y tierra y crea un campo semántico.

Aunque nacida en el siglo xx, desde la marginalidad en la que creció y vivió, María Sabina explica su mundo por medio del lenguaje de sus ancestros. A ella no llegó la desconfianza frente a las palabras por su escisión del mundo que nombran, sino que desde el comienzo está cierta del poder de la palabra; que el Lenguaje cura; que lenguaje, sabiduría y curación constituyen una innegable unidad:

*Porque el Lenguaje es medicina
Porque es medicina fuerte, dice
Saliva limpia, saliva bien hecha
Luz que vive, luz que carga, dice
Luz de brisa, luz de rocío, dice* (Estrada, 1980, p. 157)

María Sabina canta desde la seguridad de saberse poseedora del Libro del Lenguaje. No es el lenguaje cotidiano al que se refiere, sino al que recibe de los *niños sagrados* que actúan en su interior y que ella interpreta. Es el Lenguaje del cielo que ella pronuncia y sana al enfermo.

Así, el Lenguaje es medicina. En la metonimia lenguaje/ saliva establece esa unidad inmediata de la palabra y su pronunciamiento. En su concepción, no sería palabra si no fuera pronunciada y su emisión implica *por esencia* la acción de curar. Por ello dice:

*Es tu Lenguaje Cristo [lo que quiero]
Es tu saliva, padre* (Estrada, 1980, p. 158)

El Lenguaje es el pronunciado en y durante los cantos. Los cantos se tornan momento y espacio sagrado. María Sabina se reconoce y se ostenta como “Mujer libro”. Ella es la intérprete de un lenguaje que se experimenta.

Mi sabiduría no puede enseñarse. Es por eso que digo que mi lenguaje nadie me lo enseñó, porque es el lenguaje que los niños santos dicen al entrar en mi cuerpo (Zarebska, 2008, sin paginar).

El lenguaje fluye mediante el ritmo y es con lo que María Sabina va hilando y desarrollando las fases diferentes de sus cantos, no son una mera y larga

enumeración de epítetos e invocaciones. Con el ritmo María Sabina genera los diferentes momentos de su trance y abre en el tiempo ese momento de encuentro con los Seres Principales y lo distiende. El ritmo marca los momentos de la ceremonia ritual y extiende el lenguaje, convoca los epítetos, las imágenes sugerentes del *allá*, lugar de un tiempo arquetípico donde el Lenguaje nombra la esencia de las cosas, las cosas son su nombre y al decirlo muestran su potencia dando una sensación de vuelta al origen. Concibe el lenguaje como un todo cuando afirma que en sus visiones: “En el medio está el Lenguaje. En esta orilla, en el medio y en la otra orilla está el Lenguaje” (Estrada, 1980, p. 128).

Se representa a ella misma con epítetos como *mujer espíritu, mujer de luz, mujer sagrada, mujer altiva, mujer remolino, mujer de asuntos de autoridad, mujer de pensamiento, mujer sabia en medicina, mujer sabia en lenguaje, mujer que sabe nadar en lo sagrado*, mostrando la certeza de poseer un poder simbólico. No está limitada por la sencillez de su procedencia o por ser mujer. Actualmente Huautla de Jiménez está considerado un pueblo mágico que ofrece la visita a la casa de la chamana que está lejos de verse como cuando ella la habitaba. Se constituyó en una mujer fundamental de su comunidad. En el contenido de sus cantos se advierte su alta autovaloración que trasciende los límites de la construcción de género y de la pobreza económica de la zona.

Los cantos de María Sabina brotan y coinciden en el mismo origen que la poesía y la magia tienen: la necesidad de asir con el lenguaje lo existente, de recobrar el momento cada vez que se pronuncian, con el ritmo extienden su expresión y se sostienen en el tiempo. Sus cantos despiertan la nostalgia de esa confianza plena en la palabra, de la inocencia primigenia que solemos adjudicar a los pueblos indígenas y que, en este caso, sí es fehaciente aun con sus características de sincretismo cultural.


REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bastero, J. L. (2004). “Sinopsis histórica de las letanías lauretanas”. En T. Trigo (Ed.), *Dar razón de la esperanza, Homenaje al Prof. Dr. José Luis Illanes*. Pamplona: Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Castañón, A. (2010). “María Sabina”. *Letras Libres*, pp. 111-113. Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/maria-sabina?page=full>

- Eliade, M. (2009). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (trad. de E. Champourcin). México: Fondo de Cultura Económica.
- Estrada, Á. (1981). *María Sabina: Her Life and Chants*. Santa Bárbara: Ross-Erikson.
- _____. (1980) *Vida de María Sabina. La sabia de los hongos*. México: Siglo XXI Editores.
- Illana, C. (2007). “Robert Gordon Wasson: un pionero de la etnomicología”. *Boletín de la Sociedad Micológica de Madrid*, (31), pp. 273-277.
- Jung, C. G. (1976). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt.
- Luna Ruiz, X. M. (2007). “Pueblos indígenas del México Contemporáneo”. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Recuperado de: <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/11676/mazatecos.pdf>
- Paz, O. (2006). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Porras Carrillo, E. (2003). “Consideraciones sobre neochamanismo y chamanismo huichol”. *Gazeta de Antropología*, (19). Recuperado de: https://www.ugr.es/~pwlac/G19_07Eugeni_Porras_Carrillo.html
- Sabina, M. (1981). *María Sabina. Selections*. Santa Bárbara: University of California Press.
- Saldívar Garduño, A., Díaz Loving, R., Reyes Ruiz, N., Armenta Hurtarte, C., López Rosales, F., Moreno López, M., Romero Palencia, A., Hernández Sánchez, J. y Domínguez Guedea, M. (2015). “Roles de género y diversidad: validación de una escala en varios contextos culturales”. *Acta de investigación psicológica*, 5(3), pp. 2124-2147.
- Tovar Ramírez, A. (1996). *Mil quinientas mujeres en nuestra conciencia colectiva: Catálogo biográfico de mujeres en México*. México: DEMAC (Documentación y Estudios de Mujeres), pp. 567-568.
- Wasson, R. G. (1974). *María Sabina and her Mazatec Mushroom Velada*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Zarebska, C. (Ed.). (2008). *María Sabina. Soy la mujer molinero*. México: Editorial Almadía/Zare Books.

Fragmentación e iteración en “Hágalo usted mismo”, relato-espejo de David Miklos

*Fragmentation and iteration in David Miklos’ specular-tale
“Hágalo usted mismo”*

María del Carmen Rivero Quinto 

Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma
del Estado de México

mriveroq632@profesor.uaemex.mx

Recibido: 3 Septiembre 2021 / Aceptado: 21 Mayo 2022

© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2022

RESUMEN

En “Hágalo usted mismo”, relato de David Miklos, la fragmentación se manifiesta en dos niveles. En el textual, es mediante la división en viñetas, la presencia constante de iteraciones significativas y la figura del personaje a través de su reflejo en un muñeco para armar. En otro nivel, la fractura alcanza a la figura del autor, pues su imagen *se espejea* en el título y en otros elementos de forma disgregada. El artículo esboza una breve historia de la edición de este particular relato y detalles importantes de su ubicación. El análisis se basa en la propuesta de Myrna Solotorevsky sobre la estética de la fragmentación y en algunas consideraciones del relato y la autoficción especulares. Ello para demostrar que “Hágalo usted mismo” es un relato-espejo, cuyas marcas reflejan la esencia de *El abrazo de Cthulhu*.

PALABRAS CLAVE: autoficción especular; connotadores de ruptura; David Miklos; relato especular.

ABSTRACT

*In David Miklos' tale "Hágalo usted mismo", fragmentation manifests in two levels. In the textual level, is in the division in vignettes, in the constant presence of meaningful iterations and in the figure of the character through its reflection in a doll to assemble. In another level, fracture reaches the author's figure since his image gleams in the title and in other elements dispersed in the text. This paper outlines a brief history of the edition of this peculiar tale and gives important details about its location. The analysis is based in Myrna Solotorevsky's proposal about the aesthetics of fragmentation and it recovers some considerations about specular tale and autofiction in order to demonstrate that this text is a specular-tale, which marks reflect the essence of *El abrazo de Cthulhu*.*

KEYWORDS: *specular autofiction; connoters of rupture; David Miklos; specular story.*

INTRODUCCIÓN

El relato "Hágalo usted mismo" es la parte media de *El abrazo de Cthulhu* (México, Textofilia Ediciones, 2013) del escritor David Miklos (San Antonio, Texas, 1970).¹ El libro contiene un cúmulo de historias fragmentadas y entrecruzadas de las cuales este texto funciona como el "eje sobre el que gira todo", según explica el autor en entrevista para el blog *Fábrica de Mitos Urbanos* en 2013. Para conocer su ubicación, se precisa describir la estructura un tanto compleja de esta obra literaria.

El abrazo de Cthulhu se divide en cuatro secciones, a saber: "El abrazo de Cthulhu", "Abrazos gratis", "Pájaros muertos" y "La otra almohada de Lovecraft", cada una se fragmenta en ocho partes y éstas, a su vez, se intercalan entre ellas. Después de un ciclo de cuatro, se inserta un relato en apariencia desvinculado del resto. Los títulos de estos siete relatos sueltos son: "19 de enero de 1981", "Floripondios", "Vivero", "Hágalo usted mismo", "Aspiradora", "Blackout" y "Desaparecido". A estos conjuntos se suma un par de textos

¹ Ciudad de México desde su adopción a los meses de haber nacido por una madre francesa y un padre de ascendencia húngara, ambos radicados en esa ciudad. Miklos es autor, entre otros títulos, de *La piel muerta*, *La hermana falsa* y *Miramar*. Ha coordinado antologías de cuento, así como de textos académicos sobre historia y literatura. Actualmente es profesor asociado en el Centro de Investigación y Docencia Económicas, A. C. (CIDE), donde edita la revista *Istor*. Festina Publicaciones editó *Paseos del río*, su libro más reciente, en 2020.

dispuestos en los extremos: “Ha sido (o bien fue)” y “*Post scriptum*”. Aquí la reproducción del índice para una mejor visualización (Figura 1):

Ha sido (o bien fue)	El abrazo de Cthulu 3	La otra almohada de	La otra almohada de
El abrazo de Cthulu 1	Abrazos gratis 3	Lovecraft 5	Lovecraft 7
Abrazos gratis 1	Pájaros muertos 3	Pájaros muertos 5	Pájaros muertos 7
Pájaros muertos 1	La otra almohada de	Abrazos gratis 5	Abrazos gratis 7
La otra almohada de	Lovecraft 3	El abrazo de Cthulu 5	El abrazo de Cthulu 7
Lovecraft 1	Vivero	Aspiradora	Desaparecido
19 de enero de 1981	El abrazo de Cthulo 4	La otra almohada de	La otra almohada de
El abrazo de Cthulu 2	Abrazos gratis 4	Lovecraft 6	Lovecraft 8
Abrazos gratis 2	Pájaros muertos 4	Pájaros muertos 6	Pájaros muertos 8
Pájaros muertos 2	La otra almohada de	Abrazos gratis 6	Abrazos gratis 8
La otra almohada de	Lovecraft 4	El abrazo de Cthulu 6	El abrazo de Cthulu 8
Lovecraft 2	Hágalo usted mismo	Blackout	Post scriptum
Floripondios	---El orden se invierte---		

Figura 1. Transcripción del índice de *El abrazo de Cthulhu*.

David Miklos (2013) concibe el libro y la función del relato que nos ocupa en estos términos:

Quería tener una historia convencional —por así decirlo— que es “El abrazo de Cthulhu”, la cual es sobre una pareja, se conocen, se van a vivir juntos y qué pasa después. Tenía otro relato que le hacía el espejo; el de una pareja que tiene hijas, la historia de una familia más consolidada, pero con un elemento de suspenso [“Abrazos gratis”] puse esos dos relatos juntos. Luego están los metarrelatos: cómo se hace la escritura, qué lee uno, cómo se forma [uno] como escritor; esas son las contrapartes más ensayísticas, “La otra almohada de Lovecraft” y “Pájaros muertos”. Esos iban a ser los cuatro vectores que se comunicaban con otras dos historias, el suicidio de Francesca Woodman [“19 de enero de 1981”] y el de Rothko [“*Blackout*”]. Luego, al centro, una historia de infancia, que es el eje sobre el que gira todo [“Hágalo usted mismo”], y en los extremos algunas historias que tienen que ver con la vida de pareja y con cierta fragmentación de la personalidad, el pequeño prólogo “Ha sido” y la parte de “Desaparecido”, que es donde desemboca un personaje (Fábrica de Mitos Urbanos, 2013).

Como se puede apreciar, en palabras del escritor, *El abrazo de Cthulhu* se caracteriza por la fragmentariedad estructural y semántica. En particular, “Hágalo usted mismo”, el mejor relato del libro y del conjunto de la obra de Miklos, tiene una significancia relevante por tratarse del relato que concentra

varios elementos clave los cuales permiten la comprensión del conjunto; es en ellos, principalmente en las iteraciones diseminadas y las imágenes relativas a la fractura, que ciertas partes del libro, su morfología y su temática, se reflejan, por lo cual se considera un relato-espejo.

La reproducción del índice permite observar que “Hágalo usted mismo” se trata de un relato que *se atraviesa*, por así decirlo, en la sucesión de los fragmentos intercalados de los actos mayores, y por ello podría percibirse en tanto un *texto de tránsito*. Esto debido a su ubicación (en medio de *El abrazo de Cthulhu* y porque después de él, el orden de la sucesión de los fragmentos se invierte) y a un sentido simbólico (debido al efecto liminal que se percibe en su tópico principal: la infancia y su abandono al cumplirse una empresa de iniciación). Es en él donde el autor oculta, de manera discreta, numerosas pistas significativas que, a manera de pequeños espejos, reflejan motivos, tópicos y obsesiones que se replican en otras partes del libro.

Este relato posee, como ocurre con otros fragmentos, una historia de edición particular, dado que, según declaraciones del escritor, *El abrazo de Cthulhu* se fue construyendo a lo largo de una década y tentativamente se publicaría bajo el título de “Pájaros muertos, un proyecto en eterno progreso de escritura”, según comenta Miklos a María del Carmen Rivero en entrevista de 2009, cuando el texto seguía gestándose. La intención, explica el autor a Merry MacMasters (2013) una vez publicado el libro, “no era escribir de forma lineal [sino] conectar la narrativa por medio de minirrelatos que operan como vasos comunicantes” (p. 7).

“Hágalo usted mismo” se publicó casi de manera simultánea en dos medios. Bajo la etiqueta de “textos que no estaban en la red”, el escritor mexicano, contemporáneo de Miklos, Alberto Chimal, lo dio a conocer en su página Las Historias² con la entrada “cuento del mes”, en mayo de 2011, lo introduce como un inédito y declara: “Agradezco mucho a David que se haya animado a compartir su texto —que habla de la memoria, de los juguetes y de algo más oscuro que no diré—”. En su versión impresa, el relato “pertenece a un número [...] dedicado a los juguetes de la revista *Número 0*,³ publicación afín

² La versión original del relato se puede consultar en: <http://www.lashistorias.com.mx/>.

³ Revista temática que se lanzó en 2009. El sello editorial mexicano Almadía costó la edición. Sus editores, Guadalupe Nettel y Pablo Raphael, se propusieron invertir la lógica editorial que reina hasta la fecha de que un autor mexicano o latinoamericano logra ser reconocido y leído en su país o en el continente sólo si antes ha sido publicado por un sello español, por lo cual “decidimos hacer literatura desde aquí y llegar a España con una agenda de autores propia” (Raphael, 2009).

al *copyleft* y a compartir la obra de sus colaboradores”, según declara Miklos en una nota de autor inserta al final de la reproducción del relato en el portal virtual.

En la versión de *El abrazo de Cthulhu* no se conservan las dedicatorias a su hija, Anna, y al padre adoptivo del escritor, Tomás Miklos. Hay partes de la redacción que están más trabajadas, ya sea porque se agregó o se quitó texto o se invierte el orden de las expresiones. En el original, los diálogos de los personajes están marcados con los característicos guiones que indican el cambio de las voces. Estas minucias se mencionan para tener en cuenta que, originalmente, el cuento se pensó para ser leído como un texto independiente, y así funciona dentro del conjunto.

“Hágalo usted mismo” es uno de los tres mejores relatos de *El abrazo de Cthulhu* (junto con “Ha sido (o bien fue)” y “Blackout”). El texto es un conjunto de viñetas que narra varios momentos significativos de la infancia del personaje en los que se ve comprometido a hacer cosas manualmente: desde figuras de plastilina hasta una casa de madera, pasando por el armado de un misterioso: “pequeño y sonriente títere de madera, su cuerpo y articulaciones recortadas de la contratapa del empaque de un apestoso queso francés [...] y ligadas entre sí con hilo blanco” (Miklos, 2013, p. 51).⁴

El personaje se recuerda convertido en víctima de un juego cruel por parte de su padre, ese aspecto oscuro al que refiere Chimal, pues en repetidas ocasiones le encomienda encontrar un muñeco oculto en la habitación matrimonial que se parece a él, al personaje: “Arriba, en nuestro cuarto hay uno igual, sube a verlo”, asegura el padre, a lo que el niño responde: “¡No hay nada aquí!” (p. 51).

Además, “Hágalo usted mismo” puede considerarse un relato iniciático,⁵ en el sentido de que es en él donde el personaje-narrador, por sí mismo, descubre los motivos (descritos de manera simbólica, a través de la imagen del muñeco

⁴ De aquí en adelante sólo se anota el número de la página, puesto que todas las citas pertenecen a la única edición disponible de *El abrazo de Cthulhu*, la de Textofilia de 2013, con el fin del agilizar la lectura.

⁵ O *Bildungsroman*, palabra alemana que podría traducirse como *novela de autoformación*, “relato que aborda la peripecia de un personaje en su periplo hacia la edad adulta, subrayando todos aquellos episodios y pasajes que jalonan la progresiva construcción de su conciencia y su identidad” (Escudero, 2008, s/p). En este sentido, Miklos (2019) señala que “La novela de iniciación entre los escritores mexicanos modernos es tardía, pero confronta al escritor con su propia voz literaria”. Desde su perspectiva, es un punto de llegada necesario para los escritores y del cual se pueden obtener importantes datos para la comprensión de un universo literario particular.

para armar) por los que aquel niño se hace escritor y por los cuales escribe de forma fragmentada. Es decir, en este relato el personaje madura al descubrir la verdadera faz del misterioso muñeco para armar, al ver y reconocer su imagen en un espejo, y al recordar que ciertas acciones manuales que debía realizar lo preparaban para desarrollar su labor adulta: escribir.

“HÁGALO USTED MISMO”, UN TEXTO FRAGMENTARIO

En este relato de Miklos es posible identificar marcas relativas a la fractura que remiten a la esencia de *El abrazo de Cthulhu*, un libro de estructura fragmentada. Cabe aclarar que la fractura en este tipo de relato ocurre en varios niveles que van desde la inevitabilidad del discurso literario de fracturar su relación con el mundo referencial a través del lenguaje literario, hasta en los niveles textual o semántico y en un nivel más profundo: en la fractura del sentido para oscurecerlo o para diseminarlo y que resulte difícil aprehenderlo.

Mijaíl Bajtín (1993), en su análisis de la poética de Dostoievski, ya señala los rasgos primarios de la obra fragmentada y la entiende como el “conjunto de construcciones independientes y mutuamente contradictorias” (p. 15). En este sentido, si el mundo de este tipo de relato posee unos elementos estructurales singulares que “destruyen las formas establecidas de la novela en su mayoría monológica” (1993, p. 18), un libro como el de Miklos puede parecer, visto desde esta propuesta, “caótico y la estructura [...] un conglomerado de materiales heterogéneos y de principios incompatibles”, pero que, a pesar de esta condición, se puede asimilar con “un carácter orgánico, lógico e íntegro” (1993, p. 19).

Por *obra literaria fragmentaria*, Lauro Zavala (2004) entiende aquella en la que se identifica la “presencia simultánea de una fragmentación de la secuencia lógica y cronológica, y la presencia de elementos genéricos o temáticos en cada fragmento que garantizan la consistencia formal del proyecto narrativo” (p. 11). De este modo, la fractura supera el nivel más básico, las fisuras en el cuerpo de un texto y, aunado al del sentido, implica otro nivel profundo: el de construir un relato con fragmentos de distintos géneros literarios y con una multiplicidad de tópicos que se yuxtaponen en el relato.

La novela de estructura fragmentada, a decir de Julio Cortázar, “cobra apariencia de mosaico o tapiz persa, pero no es un caos. Esta técnica corresponde a un tipo de montaje que hace que la visión del lector se alerte de que todo es cambiante, todo es maleable, todo es fluyente (e influyente) en su discurso po-

limórfico” (Amorós, 1984, p. 52). Según Cortázar, que tanto gusta de jugar, entre más piezas o más pedazos tenga una novela, se incrementa la posibilidad de un juego infinito, que “permite asomarse a otra realidad. Jugar supone romper barrotes, salir de la cárcel de la novela formal y ejercitar la libertad” (1984, p. 79).

La teórica literaria Myrna Solotorevsky (1993 y 1995) parte de la premisa de que en la narrativa posmoderna el lenguaje literario rompe con la obediencia a la función mimética, propuesta que, como se puede ver, no es nueva, sino que tiene sus raíces en el pensamiento bajtiniano y posteriormente fue retomada por Jacques Derrida para fundamentar su idea de lo *anti*. Además, no atañe sólo al aspecto lingüístico, sino a otros más profundos y menos evidentes y cuya identificación implica un juego textual.⁶

Este tipo de relato, desinteresado en mirar hacia afuera para reproducir en su interior una copia del referente (que es el texto mismo), se orienta en un trabajo ensimismado, autorreferencial, pues una vertiente de la posmodernidad afirma la lógica de que, en palabras de Steve Connor (1996), “cada vez más, las obras de arte posmodernas representaban, y vinieron a representarse ellas mismas, como actividades autorreflexivas” (p. 38), por tanto, propensas a constituirse en sus propios objetos de enunciación y crítica.

Para Solotorevsky (1993), la estética de la fragmentación se manifiesta en textos donde predomina la escritura. Por tanto, la no obediencia a la regla de la mimesis se basa en que existe una marcada oposición mundo-escritura. La autora entiende por *mundo*: “el configurado, producido, articulado o representado en el texto literario” (p. 11), aquel que produce la expectativa de un mundo, pero que tiene a la ficción como elemento de la fractura que impide la correspondencia con la realidad cotidiana.⁷

⁶ La autora menciona este aspecto para enfatizar que en el relato fragmentario la ruptura es notoria porque va más allá de la función del lenguaje literario, y que recaer en la praxis de la escritura. Sin embargo, aunque este no es el espacio para hacerlo detalladamente, podría recuperarse la reflexión de Lubomír Doležel (1997) sobre las particularidades de la semántica ficcional: “Si los mundos ficcionales se interpretan como mundos posibles, la literatura no queda restringida a las imitaciones del mundo real [pues] lo posible es más amplio que lo real” (p. 80). Esta amplitud puede adaptarse al análisis de cada uno de los connotadores de escritura que la autora propone y que otorgan al relato fragmentario una semántica ficcional particular.

⁷ Debe recordarse que la característica imprescindible de todo relato literario, denominación o categoría aparte, es la verosimilitud, la cual es “el efecto literario de supuesta veracidad provocado por un texto narrativo en particular o literario en general. Dada la característica ontológica básica de la ficcionalidad de cualquier texto literario, la verosimilitud nunca surge de la identidad entre el referente y la obra literaria, de la igualdad

A partir de Lotman, la autora justifica que el “modelo finito” que la obra literaria ofrece del mundo infinito, es decir, el externo a ella, no puede ser una copia porque “re-produce lo infinito en lo finito”; además, es una reproducción de carácter verbal. Por tanto, se habla de una estética “antimimética” que subraya el polo escritural y otorga relevancia a una serie de aspectos, entre ellos el de la escrituralidad, que potencializan la materialidad del texto en el que reina la escritura en tanto praxis más que como mero tópico.

Por otra parte, Solotorevsky (1993) entiende por *escritura* aquello que no es un lenguaje mimético, el que imita lo de afuera, aunque, en efecto, lo enajena. El método de la autora para el análisis de un texto fragmentario indica que se debe identificar lo que ella llama “connotadores de escritura”, basados en los referentes que da el texto mismo, cuando los signos remiten hacia sí. La finalidad de estas marcas, continúa la autora, es “obstaculizar el emerger del mundo”, romper con la función de remitir al mundo de afuera. Al no hacer copia del factual, ponen en duda lo que se da por conocido. Y un elemento que estos connotadores hacen notablemente más ambiguo es el del supuesto autor implícito en su texto.

Estas rupturas, que bloquean la pronta llegada a un significado y lo diseminan entre los fragmentos, se manifiestan en distintos niveles. En el nivel del espacio textual se encuentran la división en partes o el uso de marcas gráficas. En el nivel de la organización textual están la disolución de la idea de una trama homogénea y totalizadora, lo que posibilita la presencia de finales sucesivos o intercalados, y las anacronías. Finalmente, en el nivel semántico, que es el más amplio, se ubican, entre otras, las imágenes fracturadas que refuerzan el carácter especular de un texto y las repeticiones discursivas.

En “Hágalo usted mismo”, las fisuras espaciales se señalan con tres asteriscos que dan un total de cinco viñetas, cinco recuerdos que se narran desde la analepsis, estrategia que fractura la organización textual e interrumpe el flujo lineal del tiempo para contar algo que ya ha ocurrido. En este sentido, Lucien Dällenbach (1991) señala que la analepsis tiene un carácter positivo cuando se repite porque el efecto que genera es de simultaneidad y pone en el mismo nivel de relevancia a todos los elementos, incluso a pesar de su dispersión. Con ello,

entre el mundo real y el novelesco [...] La verosimilitud no aparece tanto porque la obra pretenda adecuarse al referente, sino porque el pacto narrativo [...] permite que el lector pueda instaurar la ficción en el campo de las reglas lógicas y de la verdad a partir de que el texto también se dote de una serie coherente y racional de estructuras, elementos y reglas” (Valles, 2002, pp. 592-593).

el personaje rememora y relata sucesos del pasado que impiden la continuidad del discurso, lo retrasan al igual que retrasan la continuidad o la concreción del sentido de este relato y de *El abrazo de Cthulhu*.⁸

En la primera viñeta, el niño es impelido por el padre para que resuelva el reto de encontrar un muñeco que, afirma el hombre, se parece al pequeño. En la segunda, el personaje rememora los días de los cuentos infantiles y los juguetes que él y su hermana deseaban y no conseguían. En la tercera, la memoria del personaje inserta otra imagen de él mismo buscando de nuevo al muñeco para armar. La cuarta viñeta recrea los deseos del niño por construir una casa en un árbol y en la última, el personaje se encuentra a sí mismo a través del juego de imágenes superpuestas entre él, el muñeco desarticulado y la mediación de un espejo.

“Hágalo usted mismo” cuenta con finales múltiples consecuencia de la fragmentación de su organización textual, es decir, cada una de las viñetas tiene su propio final y el relato deviene en una sucesión de desenlaces posibles a raíz de la disolución de la idea de una trama hegemónica y totalizadora. Así, la parte de los juguetes deseados concluye con el personaje resignado a jugar con bloques y plastilina para hacer el juguete y el juego. La parte del deseo de construir una casa en el árbol finaliza con la imagen iterativa de un bosque en miniatura (los tablonos traídos de la maderería) arruinado por la temporada de lluvias y la incompetencia del niño. La última viñeta concluye con el autorreconocimiento del personaje en la figura del muñeco para armar y la mediación de un espejo.

En cuanto a la fragmentación en el nivel semántico, para el caso de este relato, interesa comentar las expresiones o palabras que connotan la idea de fractura y la iteración diseminada de algunos motivos en las cinco viñetas de “Hágalo usted mismo” y que se pueden leer en otros fragmentos de *El abrazo de Cthulhu*. Cuando llega la hora de ir a la cama para los niños que fueron el personaje-narrador y su hermana, “las peticiones de juguetes se suspendían”, lo que implica que esa parte del recuerdo se interrumpe, para insertar otra acción, aquella relativa al ritual de la madre y los pequeños a la hora de dormir:

⁸ Resulta evidente que para una comprensión mucho más puntual del sentido de este relato se requiere leerlo junto con el resto de los textos que conforman *El abrazo de Cthulhu*, pues este aspecto que se comenta se ilustra aún mejor en el fragmento que inaugura el libro, “Ha sido (o bien fue)”. Este relato da la sensación de que la narración viene desde antes de comenzar a leer y de que es continuidad de rememoraciones anteriores.

Nos pedía que eligiéramos el cuarto en el que nos seguiría contando la historia iniciada alguna de las noches anteriores. Casi siempre ganaba yo, y allí íbamos los tres a mi recámara [...] los niños que fuimos mi hermana y yo olvidábamos los juguetes que muchos niños sí recibirían [...] embelesados por los cuentos casi surrealistas que mi madre se inventaba, venidos acaso de los delirios de su propia infancia y de su amor por los cuadros de Remedios Varo. La primera en caer dormida era mi hermana, tres años menor que yo, y apenas cerraba los ojos mi madre decía “Continuará”, me daba las buenas noches y salía de mi cuarto (p. 52).

Esta cita concentra algunas imágenes relativas a la fractura. Primero, la identificación de un metarrelato que adquiere relevancia por la intención memorística del personaje: de recordar (y relatar) las peticiones que los niños hacían, a la inserción del detalle de los cuentos de la madre. Además, en la cita se pueden vislumbrar los motivos por los que aquel niño se haría escritor y por los cuales escribiría de forma fragmentada.⁹ La expresión “continuará”, con la que la madre pausa sus cuentos, remite a la imagen de Sherezade, quien cada noche interrumpe, y con ello a la vez prolonga, la narración para así retardar la decisión del sultán y salvar su vida.

En el relato, se puede interpretar que, con esa cláusula de interrupción, que implica permanencia, continuidad y suspensión, la madre —quizás involuntariamente— le enseña a ese niño, que pretenderá escribir, a contar en pedazos, a interrumpir la narración para seguir, extenderse o pasar a otra cosa, en un intento por retardar el final de cualquier historia, sea ésta ficticia o real. Dicho de otro modo, es en la expresión “continuará”, que implica un corte, donde se oculta una marca que caracteriza a *El abrazo de Cthulhu*: su naturaleza fragmentaria, pues, como se ilustra con la reproducción del índice, el paso del segmento de un hilo argumental a otro ocurre de forma abrupta en una especie de continuaré sucesivo en todo el libro.¹⁰

⁹ Cuando se dice que el personaje aspira a escribir, se debe a que en el acto “La otra almohada de Lovecraft”, el personaje-narrador menciona que desea escribir un ensayo sobre la obra y la vida de Howard Phillips Lovecraft, autor al que reconoce como su mayor influencia, la cual, según sentencia el personaje, es evidente en su escritura. Y, aunque el ensayo no se concreta, más adelante en este artículo se retomará este aspecto para explicar la presencia autoral en el relato.

¹⁰ La fractura y el entrecruce de esos hilos lleva a pensar en el libro de Miklos como un rizoma cuyos segmentos fragmentados súbitamente surgen en otro punto de este mapa textual de puntos no fijos. Una explicación más detallada de este aspecto se desarrolla en la tesis de doctorado *Un texto rizomático. Fragmentación y liminalidad en El abrazo de Cthulhu de David Miklos*, sustentada por la autora de este artículo en junio de 2022.

La figura del muñeco para armar es la imagen primordial que connota la fractura. “El juguete prometido, un pequeño y sonriente títere de madera, su cuerpo y articulaciones recortadas de la contratapa del empaque de un apestoso queso francés recién aterrizado en México y ligadas entre sí con hilo blanco” (p. 51), no sólo es una descripción iterativa diseminada, enunciada en otras viñetas dentro del relato, sino que en ella se puede leer, de forma discreta, la arquitectura fragmentaria del libro.

El muñeco desarticulado refleja el texto desarticulado, cuyas partes están diseminadas en espera de un lector proactivo que encuentre ese sentido diseminado: “el pequeño títere de madera que, desarmado, podía ser devuelto a la vida luego de que se acabara el queso apestoso al que vigilaba” (p. 56). A su vez, ese muñeco para armar deviene reflejo del personaje que, en tanto posmoderno, se caracteriza por el nomadismo, la capacidad de camuflarse en otro, por la pasividad y hasta la incompetencia: “Sobre la mesa del comedor, yacía, despanzurrado, el apestoso queso francés [...] También, como un cadáver a ser revivido, el pequeño títere aún desarmado. El títere me miraba, no sin estática e inanimada ironía, desde la contratapa del empaque de lo que había sido la cena de esa noche” (p. 53).

Esta reiterada imagen de la fractura enfatiza, irónicamente, la incapacidad del personaje para armar y encontrar al muñeco en el cuarto de los padres. Acentúa, sobre todo, la idea de la separación, pues esta imagen de lo desarticulado y disperso, que reta y seduce y que genera un efecto oscuro, hasta siniestro, permea en *El abrazo de Cthulhu* a manera de un tributo a Howard Phillips Lovecraft, “autor al que leí cuando yo aún era niño y cuyo impacto en mi existencia, lo mismo que en mi escritura, fue y es notable” (p. 39), confiesa el personaje en la parte tres del acto “La otra almohada de Lovecraft”. La morfología del juguete desarticulado contiene la estructura fracturada de *El abrazo de Cthulhu*. Detrás la imagen del cuerpo desarticulado, subyace la idea de lo fracturado y diseminado que requeriría, como el juguete, un hilo de ensamble que abraza, aludiendo al título del libro, ese significado esquivo.

La imagen del muñeco para armar resalta la disolución de las jerarquías e invierte la posible relación de poder entre el personaje y el objeto, pues si el niño lograra armarlo o encontrarlo, él lo dominaría; en cambio, se dice que el títere lo mira irónicamente, es decir, somete al personaje, cuestiona su capacidad, o al menos así parece que éste se recuerda a sí mismo, porque lo reta y pierde, ya que en el texto no se lee que haya intentado armarlo por él mismo. Existe, por tanto, una reflexividad compartida, a través de una imagen

fragmentada que refleja, especularmente, el carácter de *El abrazo de Cthulhu*. Así, se está, pues, ante la imagen iterativa de los cuerpos fragmentados.

La figura del muñeco desarticulado posee un valor retórico de sinécdoque, del tipo el todo por la parte, pues del todo (el muñeco=el libro) se habla por las partes (el cuerpo del muñeco y sus articulaciones recortables=los fragmentos textuales), es decir, en cada parte se esconde un elemento que remite a otras, en un juego del tipo “une los puntos”, y las partes, que son fragmentos de sentido, se encuentran dispersas. El texto, el muñeco que se articula-desarticula, su arquitectura fragmentada, supone el juego de ir de un punto a otro para unir las partes. De tal modo, podrían considerarse dos opciones de sinécdoque:

- La mención del todo por la parte: en la que el todo es el libro representado por, o reflejado en, el muñeco para armar, y la(s) parte(s) son las extremidades que se corresponderían con los fragmentos de *El abrazo de Cthulhu*. O bien:
- La mención del contenido por el continente: en la que el continente, representado por el muñeco, se corresponde con el libro, en el entendido de sus partes dispersas; mientras que el contenido corresponde a las extremidades, es decir, los fragmentos; el hilo blanco con el que se unen las partes y correspondería al lector.

En efecto, surge aquí una paradoja, pues si la finalidad de la sinécdoque es lo cerrado, lo completo, y la imagen del muñeco desarticulado habla de partes sueltas, es decir, remite a lo abierto y disperso; entonces, y esta es la hipótesis a la que se suscribe este artículo, tal vez la aspiración de Miklos sea hacer (por sí mismo) un texto totalizador, pero mediante el uso de estrategias propias de la estética de la fragmentación, es decir, que por las partes aspire al todo.

Estas ideas hacen pensar en el carácter liminal de *El abrazo de Cthulhu*. Un *estar en medio de*, entre una cosa que ha sido y lo que está por llegar, o, en este caso, estar entre las partes. La imagen del muñeco desarticulado resalta esta cualidad de *El abrazo de Cthulhu*, que el lector ya ha percibido, puesto que llega a su encuentro después de ir llevando nota mental del contenido de las partes y cómo se relacionan. Aquí uno de los motivos de la relevancia y la atracción de “Hágalo usted mismo”: la liminalidad se trata de una manifestación antiestructura y antijerárquica. Si este relato está en medio de las otras partes fragmentadas y diseminadas, entonces suma a la suspensión de la lógica de la narración y de la lectura lineales. Visto de este modo, “Hágalo usted mismo”

podría ser el inicio de *El abrazo de Cthulhu*. Ese centro del que habla Miklos (los tópicos de la infancia y el de la fractura) se desplaza, se vuelve nómada en este libro de cartografía sin puntos fijos, pues ambos tópicos reaparecen en otras partes. Aunado a ello, la idea de juego y de hacer por uno mismo son líneas que también atraviesan todo el libro.

Las repeticiones diseminadas, marcas de la fractura en el nivel semántico, son otro elemento fundamental que obstruye la llegada a un significado. Su diseminación causa el efecto de que el lector piensa que avanza por entre las partes, aunque con la percepción de leer lo mismo, que el flujo de lectura de *El abrazo de Cthulhu* se hace espeso, por así decirlo, debido a la necesidad de reiterar o enfatizar ciertos aspectos obsesivos o significativos para el personaje. Este connotador acentúa la ruptura con el mundo mimético, pues en el texto en el que predominan los efectos de la escritura, las repeticiones fomentan la sensación de lo envolvente, del giro del discurso sobre sí mismo.

Solotarevsky (1995) indica que la repetición discursiva sucede cuando se percibe una obstrucción en la captación del sentido a raíz de repeticiones transferibles en una descripción movible, esto es, que “los enunciados de un sujeto pueden ser transferidos a otro” (p. 279). Sólo que, en el caso que se estudia, esto no ocurre de un sujeto a otro, sino de un fragmento a otro y a través del mismo personaje.

La repetición, a decir de Pelayo Fernández (1975), potencia varios efectos además de generar una cadencia rítmica: “La reiteración de palabras es síntoma de interés, emoción o énfasis, atrae la atención y hace más intenso el significado” (p. 40). Esta figura retórica tiene una variante particular que interesa a los fines del análisis, ya que se manifiesta en diversas partes de *El abrazo de Cthulhu* y en especial en “Hágalo usted mismo”. El retórico español define la “repetición diseminada” en tanto la reiteración constante de palabras o frases dentro de un poema o un texto narrativo que se ubican de forma diseminada, están dispersas a lo largo del texto “entonces, igual que los estribillos, igual que los *leitmotiven*, lo reiterado es como el hilo conductor, como el gozne en torno al cual gira la composición matizándola totalmente” (1975, p. 44).

La búsqueda desesperada y sin éxito del muñeco para armar es una constante en las viñetas del relato. Así, esta narración repetitiva, por tratarse de una acción enunciada recurrentemente, se convierte en un enunciado reflectante

que será recordatorio constante de eso oculto que requiere ser encontrado, que es impronta de la naturaleza del libro y que se repite en “Hágalo usted mismo”:

Arriba, en nuestro cuarto, hay uno igual, sube a verlo. Antes de que mi padre acabara de hablar, el niño que fui ya había corrido escaleras arriba y buscaba, sin éxito, el juguete prometido. [...] Desanimado, bajé al comedor con un mohín de puchero. No lo encuentro, le dije a mi padre, quien insistió en que subiera de nueva cuenta a buscar al pequeño títere de madera. [...] Búscalo bien, ahí está junto a la cama. Briosos, subí de nuevo a la recámara de mis padres y busqué al títere a ambos lados de su cama matrimonial [...] ¡No hay nada aquí!, grité, el cuerpo del niño que fui asomado por el umbral del recinto en el que no fui concebido. ¡Busca bien! (p. 51).

En el comedor, el niño pregunta: “¿Cuesta mucho trabajo armarlo? ¿Para qué quieres armarlo si allá arriba, en nuestro cuarto, junto a la cama, hay uno idéntico? [replica el padre] No lo encuentro, repetí, casi como un mantra, mi cantaleta desesperada. Anda, sube de nuevo, búscalo bien. [...] Y fracasé de nuevo” (pp. 53-54). Este gesto se repite una vez más en la última viñeta, no sin antes enfatizar las veces que el personaje-narrador repitió la búsqueda “Por tercera o quinta vez, la última en todo caso” (p. 56).

La repetición altera el orden y la duración. La finalidad es, explica Luz Aurora Pimentel (1998), a partir de la narratología genettiana: “prolongar la duración del suceso mucho más allá de sus proporciones diegéticas ‘originales’ al mantenerlo en la mente del lector indefinidamente” (p. 56). De tal modo que la búsqueda del muñeco, que se relata una y otra vez, adquiere tal relevancia que vuelve confusa la secuencia temporal y mantiene al lector en la intriga de si el personaje logrará encontrar el objeto deseado.

La expresión “¡No está aquí!”, que el niño grita cada vez que sube al cuarto de los padres en espera de encontrar el títere, se repite, diseminada, en la nota a pie de página inserta en la parte ocho del acto “La otra almohada de Lovecraft”, cuando el personaje se confiesa incapaz de concluir el ensayo que se propuso escribir sobre Lovecraft y su obra, puesto que él *se abisma* en su narración al *saltar* hacia la nota a pie y decir: “Me descubro incapaz de concluir este texto. Porque yo tampoco estoy allí, no más” (p. 95). La repetición diseminada de no estar en el lugar, oculta estratégicamente en una sección destinada a la

información secundaria o complementaria,¹¹ enfatiza el deseo de desaparecer, evadirse ante el problema que supone la concreción de la escritura.

La imagen del bosque es otra repetición significativa en el relato, sólo que, a diferencia del ejemplo anterior, está diseminada en las viñetas del relato. El bosque es un elemento simbólico que suele interpretarse como un espacio de iniciación y tránsito para el espíritu. Así, según Jack Tresidder (2008): “En la tradición popular europea y en los cuentos de hadas, el bosque es un lugar de misterios, peligros, pruebas e iniciación. Estar perdido en el bosque o encontrar un camino a través de él es una poderosa metáfora para los terrores de la inexperiencia y el logro del conocimiento; del mundo adulto o del ser” (p. 37).

Así, la representación de ese espacio natural capturado en una pintura, enfatiza la idea antes mencionada del relato iniciático. El cuadro de un bosque otoñal descrito como parte de la decoración de la habitación de los padres va adquiriendo importancia a medida que sus repeticiones se multiplican en “Hágalo usted mismo”. Primero es el umbral por el que el niño tiene la sensación de transitar del espacio íntimo al de los cuentos infantiles:

Brioso, subí de nuevo a la recámara de mis padres y busqué el títere a ambos lados de su cama matrimonial, el amplio retrato de un bosque otoñal pegado sobre el muro, detrás de la cabecera.

Un bosque como para perderse entre sus árboles.

Un bosque como el de Hansel y Gretel (p. 51).

El bosque del cuento de los hermanos Grimm es el lugar de prueba para Hansel y Gretel, quienes son abandonados en él a manera de ejercicio para sobrevivir a la vida adulta, la cual se debe vivir, precisamente, y según el paratexto del relato de Miklos, por uno mismo. Por otra parte, el bosque que el niño recuerda de algún episodio de la serie televisiva *Señorita Cometa* hace énfasis en el miedo que genera este espacio en tanto lugar ignoto, habitado por una bruja: “Tal vez el capítulo aterrador en el que había una bruja en un bosque

¹¹ Resulta oportuno agregar que esta repetición, desarrollada en la frontera textual de la narración, resalta las tensiones de *El abrazo de Cthulhu* como texto liminal, pues la nota a pie opera, a decir de María Isabel Zwank (2019), “sobre el discurso y su aparente marginalidad pareciera conducir al lector a la interpretación hipertextual [del texto]”, con ello, la nota al pie, aunque inserta en un espacio que no es el de “Hágalo usted mismo”, cumple con una función también manifiesta en este relato: la de “reflejar el formato del hipertexto tratando de superar la presión del soporte papel” (p. 14).

y una pelota roja que rebotaba, rodaba y luego se perdía entre el follaje reseco más allá de nuestra expectativa” (p. 52).

En otra viñeta del relato, después de que la madre interrumpe su cuento de la noche, el bosque permuta su forma, que no su esencia, a la de uno citadino en el cual el niño se siente inmerso y solo: “Y allí me quedaba yo, sumido en el oscuro bosque de la noche atento a los ruidos que el reposo suburbano me traía” (p. 52). En ese bosque se escuchan: el radio del velador, el ladrido solitario de un perro o el motor del coche de algún esposo que llegaba tarde a casa.

En medio de esa soledad forestal y citadina, el niño se recuerda sumido en la oscuridad, el silencio y sus cavilaciones sobre los juguetes que no tendría, resignado a jugar con cubos de madera y plástico además de plastilina. La reflexión que obtiene de sumergirse en este bosque reiterado es que debe hacerlo por sí mismo,¹² es decir, el bosque funciona en tanto lugar de reflexión y también de experimentación como una especie de simulacro de lo que depara la vida adulta, además de ser un lugar de autorreafirmación de la valía de las capacidades del sujeto en formación.

En la viñeta dedicada a rememorar el deseo del personaje por tener una casa en un árbol, el bosque se manifiesta de nuevo, pero capturado en una maderería, sus árboles reducidos a tablas, en una especie de anti-imagen de aquella contenida en el cuadro de la habitación de los padres, y que supone ser un lugar de intimidad y protección: “Mi padre pareció satisfecho con el plano y fuimos a una maderería. [...] Ante los millares de tablas y tablones, pensé en un bosque otoñal talado, el reflejo negativo del bosque amarillo, otoñal y ocre, que adornaba el cuarto de mis padres” (p. 54).

Este bosque quedará arruinado, muerto por segunda ocasión, cuando el niño desista en su empeño por construir una casa en el árbol, al constatar que los tablones que encargó doblaban las medidas de la azotea en donde la construiría: “Con la lluvia como excusa, abandoné mi empresa y el resto de la madera se mojó, luego se pudrió, transformada en un bosque otoñal arrui-

¹² El movimiento *Do It Yourself* (DIY, por sus siglas en inglés) surgió como una oposición al consumismo en la década de los años setenta, década en la que Miklos nació y premisa por la que se regían sus padres: “Tuve una educación activa y mis padres eran abogados de la creatividad. Tenía muchos bloques para construir mis propios juguetes. Y mucha plastilina. La consigna era crear el juego y el juguete”, declara el autor en entrevista con Diego Armando Arellano, en 2012. Si antes la arenga era “llame ya” e incitaba a la gente a consumir los más variados productos, ahora ese llamado a hacer por uno mismo es “un fenómeno que promueve el lanzarse a hacer, construir o reciclar”, comenta Francia Fernández, en 2020.

nado, enterrado bajo una lona precaria” (p. 55). Con ello, la casa hecha de madera es una réplica del bosque,¹³ el deseo de cubrirse de árboles como si se estuviera en él, simboliza construir un refugio propio, pues el poeta, a decir de Gaston Bachelard (1983), finca “casas irreales” con “metáforas que acogen el alma” (p. 23) y lo inerte se impone en tanto una reducción especular que minimiza hasta casi desaparecer al objeto reiterado.

La parte final del relato, con la imagen del bosque de nuevo reiterada, acumula relatos populares como el de *Señorita Cometa*, “Hansel y Gretel” y la intrigante figura del muñeco para armar. Los últimos renglones de la cita acentúan el carácter de texto-espejo de “Hágalo usted mismo” al enfatizar el efecto envolvente, que lleva al lector de vuelta al inicio de la narración al repetir, también, la comanda de búsqueda:

¡Súbete a la cama, brinca y fijate bien, es igualito a ti!
Hice lo que mi padre me ordenaba y comencé a brincar, pelota rediviva, sobre el colchón,
pero el pequeño títere de madera no se dignaba a aparecer.
¡No lo veo!, grité, supliqué.
Mi padre insistió, carcajeante.
¡Allí está, asómate al espejo!
¿Qué no lo ves?
Dejé de brincar apenas vi la imagen del niño que fui allí, rebotando como pelota roja
sobre el colchón de la cama matrimonial de mis padres, un bosque otoñal como escenario
y telón de fondo, ocre y amarillo, un bosque en el que siempre me gustaba perderme.
Rendido, me dejé caer de espaldas sobre los almohadones o sobre las hojas secas, los brazos
y las piernas exangües de agotamiento, de pronto inanimado” (p. 57).

Como se puede ver, las fronteras difuminadas gracias a la fragmentación permiten que la ficción de los hermanos Grimm se inserte en la ficción de Miklos, el bosque del cuento emerge en el bosque del relato. El cruce de las ficciones enfatiza la ruptura con el mundo mimético, al hacer que “Hágalo usted mismo” gire hacia uno de los mundos de lo posible, el de los hermanos Grimm. Un relato de ficción se abisma en otro relato de ficción.

Líneas arriba se indica que “Hágalo usted mismo” puede considerarse un relato de iniciación, aquí la respuesta en este pequeño Narciso aniquilado por

¹³ La fragmentación permite las conexiones entre textos. Así, se recupera un guiño intertextual: en el cuento de los hermanos Grimm, la bruja encierra a Hansel en una caja hecha con tablonés de madera.

la visión y el conocimiento de sí mismo al más puro estilo socrático. El niño busca a otro, al muñeco para armar, cuando en realidad debe encontrarse a sí mismo. Pero ¿de quién es la imagen?, ¿es el niño o es el muñeco?, ¿es M. o es Miklos?¹⁴ Si se nota, hacia el final del relato, el personaje permuta para compararse con el muñeco: inerte, inanimado, un ser en espera de ser revivido, aunque, ¿a quién sino al propio yo le correspondería esa tarea de hacer para consigo mismo, ese oficio de vivir, en palabras de Cesare Pavese? Lo inerte se impone en tanto marca reflectante a través de la imagen degradada del bosque.¹⁵

Ese hacer por uno mismo resulta en un autodescubrimiento, darse cuenta de quién es el juguete y el juego. Ahí la importancia del espejo en el que el niño se ve reflejado y se descubre como el muñeco ya armado. Se dice que el espejo simboliza la puerta por la que se adquiere el conocimiento, su propiedad reflectante encierra y revela los misterios del alma, de ahí que la iniciación comience con el encuentro de sí mismo y quizá muy subrepticamente con la enseñanza de que narrar de forma fragmentada es un oficio del ser.

Cuando el personaje experimenta la conversión de los almohadones en las hojas secas del bosque y siente sus extremidades exangües como las del muñeco para armar, “es incapaz de diferenciar la realidad de la fantasía y superpone los planos para el final del cuento [donde] narra sus circunstancias, aunque no sea posible distinguir las reales de las falsas”, según explica Marina Rodríguez (2011, p. 107). Ahí, a través de un espejo, se difuminan los límites y triunfan los efectos de la escritura.

En “Hágalo usted mismo” la imagen del bosque es un mágico remanso que se desea recuperar, en tanto un lugar de arraigo y fuente de incontables relatos y un espacio propiciatorio, cuya liminalidad coloca al personaje *en medio de lo narrado y de su desarrollo*, ya que, como enseña Claudio Magris (2016), “sin desorientación y sin pérdida, sin errar por senderos que se extravían en el bosque, no hay llamada, no es posible escuchar la auténtica palabra del Ser” (p. 42). Luego de este intenso ejercicio de autoconocimiento, la invitación es perderse en el espacio de lo ignoto, de lo que, como el bosque, tiene caminos con múltiples vericuetos para andar y salir, lo que en este caso es *El abrazo de Cthulhu*.

¹⁴ En algunos fragmentos de *El abrazo de Cthulhu* se refiere al personaje con la sigla M., lo cual supone la activación del juego autoficcional que compromete la identidad del autor y la del personaje a través de este juego de supuesta homonimia.

¹⁵ La muerte es un tópico que atraviesa *El abrazo de Cthulhu*, en especial la idea del suicidio, gesto con el que el personaje se identifica al hablar de Francesca Woodman, Mark Rothko, artistas suicidas, o Albert Camus, filósofo existencialista del suicidio.

LA FIGURA DEL AUTOR, AGENTE DE LA FRACTURA

El reconocimiento antes descrito, ¿acaso será también una forma por la cual el escritor se asoma en su relato? En “Hágalo usted mismo”, la figura del autor se ve en los distintos planos constitutivos de su texto. En este renglón, y para analizar con mejor claridad la importancia de la función de las repeticiones en el texto de Miklos, se propicia recuperar algunos argumentos de Lucien Dällenbach (1991) sobre el relato especular, cuya manifestación es la *mise en abyme*, de la cual se ha desarrollado una extensa y a veces confusa tipología.

Según el teórico, el “enunciado reflectante” facilita reconocer la existencia de un desdoblamiento de una en otra parte del relato, en el nivel del discurso, del enunciado o del código. En *El abrazo de Cthulhu* estas señales de reduplicación reflectantes podrían identificarse en las iteraciones ya sean discursivas o de acción (narración repetitiva). La acumulación de las propiedades ordinarias de la iteración en la *mise en abyme* ficcional, a decir del autor, trae como consecuencia varios efectos discursivos: dota a la obra de una estructura fuerte, robustece la significancia, la hace dialogar consigo misma y le suministra un aparato de autointerpretación.

Según Dällenbach (1991), es posible identificar ciertas señales que advierten al lector de que se encuentra ante un relato especular. Una de ellas es cuando se detecta la “repetición textual de una o varias expresiones sintomáticas del primer relato en el seno del segmento reflejado” (p. 62). Otra opción es hacerlo a través del título, el cual, según Gérard Genette, es una especie de entrada que origina unas expectativas determinadas y una promesa de un diálogo entre el paratexto y su texto.

“Hágalo usted mismo” es una expresión imperativa, una orden autoimpuesta que posee un carácter especular y autorreferencial. El título de este relato literario supone un sentido liminal. A la manera de una puerta o un dintel, colocarse frente a este título supone desconocer cuál es la empresa a realizar. Colocarse en medio es un estado indeterminado en el que el lector puede o no adaptarse a lo que el enunciado imperativo le pide hacer.

El título, además, sería un espejo que refleja, según Álvaro Pineda (2003), “el brillo del alma del creador” (párr. 53). En este paratexto, el autor se asoma desde el marco de su propia ficción, esto es, el hacer por sí mismo corresponde también a la figura autoral. En este sentido, Dällenbach (1991) explica que el relato especular se alcanza cuando el sujeto o el objeto del reflejo es “el propio sujeto de la obra” (p. 58).

De este modo, el título se posiciona como un espejo por el cual el autor *se dejaría ver* si se retoma la idea de que el imperativo del título apela por igual al productor del discurso y al sujeto receptor. En el caso del productor, el relato especular en el que prima la escritura construye a su sujeto a través de su materia.

La *mise en abyme* de la enunciación,¹⁶ explica Dällenbach (1991), consiste en la “presentificación del productor del relato [que] apunta, por artificio, a hacer visible lo invisible” (p. 95), es decir, visibilizar su figura en el relato, si bien la técnica de abismar más socorrida consiste en mostrarse al compartir su nombre con el del personaje o manifestarse al atribuir a éste su propio oficio. Esto ocurre en *El abrazo de Cthulhu* cuando el personaje que narra y actúa se declara escritor de un ensayo y en el desarrollo de éste se suceden recuerdos de la infancia, entre ellos los descritos en “Hágalo usted mismo”.

La *mise en abyme* relativa al trabajo productivo del autor “corresponde a relatos interesados en reflejar de modo ininterrumpido la aventura de su propia diégesis” (Dällenbach, 1991, p. 97), esto es, que el autor manifieste voluntad por dar a conocer cuáles han sido los vericuetos para lograr el texto e incluso dejar que la misma ficción muestre los recursos de escritura para su configuración. Dällenbach también sugiere que existe otra forma en la que el autor se hace notar en su texto y es describiendo lo que hace: escribir, en este caso, en fragmentos. Esto conduce a recuperar lo que Vincent Colonna (2004) señala sobre la autoficción especular, esta práctica ficcional¹⁷ que, como un espejo, refleja al autor en el libro por medio de una metalepsis, el “giro mediante el cual un escritor se representa como produciendo él mismo lo que en el fondo no hace sino describir” (Beristáin, 2000, p. 320).

En “Hágalo usted mismo”, mediante el repaso de esas estampas de la infancia en las que el personaje se recuerda sometido al imperativo de hacer por

¹⁶ La *mise en abyme*, en general, es una manifestación del relato especular, en el cual “es el conjunto del texto lo que da sentido a cada uno de sus segmentos y que, por consiguiente, no cabe otorgar valor reflectante a ninguna secuencia, a menos que a ello nos autorice la totalidad del relato” (Dällenbach, 1991, p. 65).

¹⁷ Este tipo de autoficción, explica Vincent Colonna (2004) en su tipología de esta “pratique fictionnelle”, “En conformité avec sa référence au miroir, elle repose sur un reflet de l’auteur ou du livre dans le livre, sans que l’auteur cependant se trouve au centre du livre, comme dans l’autofiction autobiographique. Cela se passe un peu à la façon des peintres qui plaçaient dans un coin de leur tableau un miroir où on les voyait en train de peindre. [...] Ce procédé s’appelle *métalepse*, dans la théorie de Genette, et est très proche d’un autre bien connu, la *mise en abyme*. Le premier refléterait surtout l’auteur, et le second, l’œuvre” (p. 119)

sí mismo, acaso el autor se deje ver al describir el contenido de esas viñetas (todas actividades manuales) y así, en esa imagen del pequeño *homo ludens* se proyecte la del futuro *homo faber* que escribe y la aventura de la diégesis del autor. *El abrazo de Cthulhu* es producto de la constante experimentación con distintos registros para escribir que van del cuento al ensayo, a la biografía o a la minificción, por mencionar algunos: “Los cajones y el armario repletos de bloques de madera y piezas de plástico, centenas de cubos y falsos ladrillos con los que, a la mañana siguiente, construiría ciudades y fortalezas, supermercados y casas, estacionamientos y oficinas que rellenaría de habitantes y empleados de plastilina” (p. 53).

Visto así, cuando el personaje se recuerda construyendo con sus manos los escenarios de sus potenciales juegos con diversos materiales, estaría anunciando que será el creador de historias, el escritor, y que el autor se abisma, se duplica, al mirarse en su propio recuerdo. La cita refleja, además, cuál será la forma del texto, puesto que los objetos que el niño construye resultan de la superposición de bloques, esto se traslada a la forma característica de la estructura de *El abrazo de Cthulhu*: una escritura dispuesta en bloques de texto, como los bloques de juguete, yuxtapuestos unos con otros.

Ver la imagen de sí allí, frente al espejo de los padres, o la iteración de expresiones como “Búscalos bien, se parece mucho a ti” (p. 54) y “fíjate bien, es igualito a ti” (p. 57), que el padre dice al niño cada vez que lo envía a buscar al juguete, funcionan en tanto enunciados reflectantes y repeticiones diseminadas en distintos puntos del relato y, a la manera de los *leitmotiven*, atraviesan todo el libro para remarcar las ideas de juego y de búsqueda. Otros enunciados reflectantes como el desesperado “no está aquí” que el niño repite cada vez que busca sin éxito el juguete, se replica en la expresión “tampoco estoy allí”, especie de mantra que el personaje-narrador repite en la parte ocho de “La otra almohada de Lovecraft”, con la que zanja su fracaso de escribir el ensayo. Gracias a estos enunciados reflectantes, el autor se deja ver en el relato en una suerte de construcción abismada fragmentada.

A las opciones patronímica y de oficio que propone Dällenbach por las que el autor se hace pasar por su personaje en el relato abismado, se suma la de hacer un disfraz para el personaje con datos de la vida del autor y hacerlos pasar por propios del personaje, esto es, crear una autoficción,¹⁸ la cual rompe con

¹⁸ Por lo general, se le considera próxima a la autobiografía, la cual, según Philippe Lejeune (2004), consiste en el “relato retrospectivo en prosa que alguien hace de su propia existencia, cuando pone el acento principal sobre su vida individual, en particular sobre la

la estética de la mimesis y fomenta la idea de Solotorevsky de *mundo basado en la escritura*. Según la perspectiva desde la que se analiza el relato de Miklos, la autoficción, para Annick Louis (2010), genera situaciones de indefinición “que buscan crear una ambigüedad en la recepción, con el objetivo de explotar el objeto estético creado por el carácter indeterminado del relato” (p. 73).

Gracias a este subgénero o estrategia discursiva, según el autor que se consulte, se alcanza un punto en el que no sería posible distinguir cuándo lo relatado es algo que no ocurrió, pero pasa por verdadero, y cuándo un suceso que parece real se percibe de ese modo precisamente por la forma verosímil en que es relatado,¹⁹ esto es, triunfa el mundo de lo posible. En “Hágalo usted mismo” se identifican ciertas marcas biográficas por las cuales el autor se deja ver en su relato. Los *biografemas*, en tanto movimientos autofigurativos, ayudan a descubrir el plan del autor respecto a qué quiere contar, cómo lo hace y qué quiere decir de sí. En el relato de Miklos, podrían funcionar como marcas reflectantes que llevan al lector a pensar de inmediato que lo que se dice del personaje *conciérne al autor*. De entre los autobiografemas destaca el del linaje (*lineage or family romance*) que Sylvia Molloy (1984) concibe a manera de una fantasía compensatoria “useful in providing insights, not exclusively of a psychoanalytical nature, into the workings of fiction” (p. 10).

Dispersos en distintos fragmentos de *El abrazo de Cthulhu*, se encuentran datos que refieren al linaje adoptivo de Miklos. Uno de ellos, la mención al país de origen de la madre adoptiva, radicada en México desde muy joven, se lee en “Hágalo usted mismo”, cuando el personaje confiesa que: “Mi padre viajaba mucho a Francia, el país de mi madre” (p. 56). En el mismo renglón, otra pista por la que el escritor parece que se dejar ver, se oculta en el recuerdo del personaje que, cuando niño, y víctima del juego de su padre, sube a la recámara a buscar el muñeco para armar y confiesa: “¡No hay nada aquí!, grité, el cuerpo del niño que fui asomado por el umbral del recinto en el que no fui concebido” (p. 51). De este modo, Miklos confecciona al personaje con datos

historia de su personalidad” (p. 160). Por otra parte, conocidas son las definiciones de Vincent Colonna (1989). *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*. (Tesis de doctorado). París: École des Hautes Études en Sciences Sociales y *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Francia: Tristram (2004) o de Manuel Alberca en los artículos “Novelas en nombre propio” (2007) o “Finjo *ergo* Bremen. La autoficción española día a día” (2010).

¹⁹ Ya Miklos admite el juego de la autoficción en *El abrazo de Cthulhu* en una de sus declaraciones: “Hay muchos eventos en el libro que podrían parecer reales y no lo son, y otros que no parecen reales y sí lo son. Sí hay mucho de mí ahí” (*Fábrica de Mitos Urbanos*, 2013).

de vida propios que significan por insertarse como parte de la configuración del *acreditado que pareciera hacerse pasar por él*.

Aquí se encumbra el poder especular del muñeco para armar. En esas declaraciones de carácter biográfico, el autor parece asomarse, confesarse y reconocerse,²⁰ objetivo principal del relato, en un decir *a mí no me hicieron, yo soy el muñeco ya armado que mis padres adoptaron*. La figura del autor implícito representado se desplaza, se hace nómada como el personaje, en el marco de este texto posmoderno de fronteras diluidas, para ocultarse detrás de su personaje y detrás de la significativa figura del juguete para armar.

CONCLUSIONES. “RENDIDO, ME DEJÉ CAER”

El abrazo de Cthulhu, del escritor David Miklos, supone lo contrario a una estructura lineal y tampoco se sujeta a la idea de una trama hegemónica y homogénea. Gracias a la fragmentación, emerge con fulgor lo que podría considerarse secundario para posicionarse en un sitio tan privilegiado como el de otras partes del texto. Si es posible concebir *El abrazo de Cthulhu* en tanto un juego textual del tipo *une los puntos*, cuya estructura fragmentada obliga a llevar nota mental e ir descubriendo y almacenando pistas de lectura, “Hágalo usted mismo” encierra la esencia del juego, ya desde su paratexto, ya en su tópico movedizo (la infancia), ya en frases reflectantes gracias a las cuales el autor estimula al lector a que deduzca por sí mismo, especule y haga conjeturas no por una única vía.

El artículo se propuso analizar la fractura en “Hágalo usted mismo” a partir de los postulados del análisis literario de la estética de la fragmentación en dos niveles: el textual y el autoral. En el primer caso, la fragmentación se manifiesta en la división del cuerpo del texto con marcas tipográficas que devienen en cinco pequeñas viñetas que narran instantáneas de la infancia del personaje-narrador del relato relativas a trabajos manuales como construir una casa en un árbol o encontrar un muñeco para armar.

La fragmentación textual también se identifica por la constante presencia de repeticiones discursivas cuya principal característica es que se diseminan

²⁰ Desde la perspectiva freudiana, el doble se considera una formación de la psique primitiva, por tanto, el muñeco, según explica Freud en “Lo siniestro”, no supone una distinción tajante para el niño entre si es un objeto animado o no y tampoco le teme. Estas consideraciones abren camino para otro análisis del relato desde esta perspectiva, pues en la misma línea, Dällenbach (1991) dice que el “enunciado reflectante” facilita reconocer la existencia de un desdoblamiento de una en otra parte del relato.

entre las cinco viñetas e incluso en otras partes de *El abrazo de Cthulhu* y poseen un sentido ambivalente. Si bien entorpecen el flujo del discurso o dificultan la concreción de un significado, también, en lo semántico, enfatizan la idea de separación y de disgregación y subrayan las obsesiones del personaje. Finalmente, la fragmentación textual se concentra en la imagen del muñeco para armar, símbolo de la fractura en este relato y en *El abrazo de Cthulhu*. Su reiterada y misteriosa presencia adquiere un valor sinecdótico que sugiere la posibilidad de que Miklos aspira al relato totalizador, al echar mano de recursos de la estética de la fragmentación.

Este análisis descubre que la fragmentación textual es un proceso profundo y complejo que va más allá de las grietas evidentes como la visualización de los cortes en el texto, y que su finalidad es retardar la llegada a un sentido o que éste se vaya manifestando gradualmente y de forma diseminada. De este modo, el significado se hace esquivo, se muestra en constante desplazamiento hasta el grado de oscurecerse o enrarecerse, incluso. Para conseguir este efecto, Miklos recurre a connotadores de escritura como la disolución de la idea de una trama homogénea, la presencia de finales sucesivos e intercalados, las anacronías, la elaboración de imágenes que representan la fractura y las repeticiones discursivas que se diseminan por las viñetas del relato.

En otro nivel, la fractura en el relato se acentúa gracias a la supuesta presencia de la figura del autor, quien funcionaría como un agente de la fragmentación. La presencia del supuesto autor implícito en “Hágalo usted mismo” se identifica por la mención de algunos datos de vida (la condición de hijo adoptado o la ascendencia de la madre, por ejemplo). Estos *biografemas* desestabilizan al lector y lo hacen tomar una postura de suspicacia ante lo narrado.

A pesar de que en este relato no se identifica ningún guiño al nombre del personaje que empate con el del autor, es precisamente gracias a imágenes de la fractura, como la mención de la expresión *continuará* o la descripción de las actividades manuales que el niño debe hacer, lo que permite al lector realizar un esbozo de las labores de un escritor potencial, de un escritor en formación, puesto que le hacen pensar que se trata de la imagen especular del autor y que en “Hágalo usted mismo” se leen indicios del relato autoficcional.

En este texto, el supuesto autor implícito funciona como un agente de la fragmentación al construir un relato que no permite precisar si el personaje se reviste de su identidad o la atribución de lo narrado. El paratexto del relato, la frase *hágalo usted mismo*, es un elemento textual que habilita al autor implícito

a colocarse en el dintel del texto, referir a sí mismo con el imperativo del título y apelar a su potencial lector.

Todo ello distorsiona la percepción del lector y lo mueve a una zona liminal en la que no le es posible determinar si el personaje y lo narrado *realmente* corresponden a la figura del autor o hasta qué grado éste se ha involucrado en su ficción, por tanto, su figura se vuelve un agente de la fractura que rompe con el mundo mimético al hacer que el espejito reproduzca el mundo del texto gracias a iteraciones como aquella del fracaso en la búsqueda del muñeco para armar, que no reproduce elementos del mundo referencial, sino de la narración.

La expresión *Rendido, me dejé caer*, proviene del relato que se ha analizado. El personaje la pronuncia cuando descubre la verdadera faz del muñeco para armar: la suya, en un guiño intertextual a Sócrates y la labor del conocimiento y la construcción del ser. Además, en el momento en el que esto ocurre, el bosque, el espacio metafórico e iniciático de la tradición del cuento infantil, en este caso de “Hansel y Gretel”, irrumpe en el espacio textual de Miklos. Esta irrupción intertextual acentúa la idea de separación y ruptura con el mundo mimético y sustenta la premisa de concebir a “Hágalo usted mismo” como un relato especular en el que, rendidos, también podemos dejarnos caer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós, A. (1984). “Introducción a *Rayuela*”. En J. Cortázar, *Rayuela* (pp. 3-47). Madrid: Cátedra.
- Arellano, D. A. (2012). “Un viaje en tren con David Miklos”, partes uno y dos. *Revista Cuadrivio*, (5-6), s/p.
- Bachelard, G. (1983). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beristáin, H. (2000). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa Ediciones.
- Chimal, A. (25 de mayo de 2011). “Hágalo usted mismo” [mensaje en el blog]. Recuperado el 11 de noviembre de 2019 de: <http://www.lashistorias.com.mx/>.
- Colonna, V. (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. París: Tristram.

- Connor, S. (1996). *Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal.
- Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor Distribuciones.
- Doležel, L. (1997). “Mimesis y mundos posibles”. En A. Garrido (Comp.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 69-94). Madrid: Arco/Libros.
- Escudero, V. (2008). “Reflexiones sobre el sujeto en el primer Bildungsroman”. *Universitat de Barcelona*. Recuperado de: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/12126/1/Reflexiones%20sobre%20el%20sujeto%20en%20el%20primer%20Bildungsroman%20%28V%C3%ADctor%20Escudero%29.pdf>.
- Fernández, P. (1975). *Estilística. Figuras estilísticas y tropos*. Madrid: Andanzas.
- Fábrica de Mitos Urbanos. (2013). “David Miklos y El abrazo de Cthulhu: Alguien que diga que no escribe a partir de la autobiografía está mintiendo”. *Fábrica de Mitos Urbanos*. Recuperado de: <http://www.fabricademitos.com/david-miklos-y-el-abrazo-de-cthulhu-alguien-que-diga-que-no-escribe-a-partir-de-la-autobiografia-esta-mintiendo/>.
- Lejeune, P. (2004). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Louis, A. (2010). “Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción”. En A. Luengo, S. Schlickers y V. Toro (Eds.), *La obsesión del yo. La uto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (pp.73-96). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- MacMasters, M. (2013). “David Miklos rechaza el encasillamiento y repetir patrones de la *república de las letras*”. *La Jornada*, p. 7.
- Magris, C. (2016). *El Danubio*. Barcelona: Anagrama.
- Miklos, D. (2013). *El abrazo de Cthulhu*. México: Textofilia Ediciones.
- _____. (2019). “Novela de iniciación”, charla impartida en el marco de la Feria Internacional del Libro del Estado de México (FILEM), 1 de octubre de 2019.
- Molloy, S. (1984). “At Face Value: Autobiographical Writing In Spanish America”. *Dispositio*, 9(24/26), pp. 1-18.
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM/Siglo XXI Editores.
- Pineda, Á. (2003). *Teoría de la novela*. Colombia: Plaza y Janés.
- Raphael, P. (2009). “Número 0, una revista para conquistar Europa”. *El Universal*. Recuperado de: <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/60537.html>.

- Rivero, M. C. (2009). “Disfruta el silencio”, entrevista al escritor David Miklos. (entrevista inédita). Ciudad de México.
- Solotarevsky, M. (1993). “Introducción”, en *La relación mundo-escritura en textos de Reinaldo Arenas, Juan José Saer y Juan Carlos Martini*. Estados Unidos: Hispamérica.
- _____. (1995). “Poética de la totalidad y poética de la fragmentación: Borges/Sarduy”. *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_037.pdf.
- Tressider, J. (2008). *Diccionario de los símbolos*. México: Grupo Editorial Tomo.
- Valles, J. R. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. España: Alhuila.
- Zavala, L. (2004). “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”. En *Revista de Literatura*, 66(131), pp. 5-22. Recuperado de: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/138>
- Zwank, M. I. (2019). “Un particular recurso paratextual: la nota a pie de página en *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia”. *Cuadernos del Hipogrifo*. Recuperado de: <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2020/02/75-91.pdf>.

Biografía, historia y escritura en Amparo Dávila

Biography, history and writing on Amparo Dávila

Roberto García Bonilla 

Universidad Nacional Autónoma de México
rgabo@yahoo.com

Recibido: 17 Noviembre 2021 / Aceptado: 22 Marzo 2022

© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2022

Los seres normales más bien no los conozco, pero eso no sé escribir sobre ellos. No sé cómo serán o cómo pensarán.

AMPARO DÁVILA

RESUMEN

El presente texto es un recorrido por pasajes cruciales de la vida de Amparo Dávila, que muestran cómo se fragua el oficio de una escritora que nace en el centro de México y viaja a la capital del país, donde consume su emancipación y consolida su espacio creativo. Aquí se trazan rasgos de una obra y las circunstancias que permitieron el florecimiento de su autora y el ámbito de las jerarquías intelectuales imperantes; coincidió y formó parte de la Generación de Medio Siglo y Alfonso Reyes fue su guía intelectual y protector en nuestra república de las letras. Se sitúa a la escritora zacatecana en momentos socioculturales de México y la valoración de su obra por figuras como Julio Cortázar. A pesar de que su obra se catalogó como “fantástica” (inasible, sobrenatural), aquí se observa cómo desde enfoques distintos, la valoración de la obra daviliana ahonda en contradicciones sociales y enigmas interiores de la condición humana que trasciende modas y clasificaciones. Y de manera tácita se evidencia cómo la biografía personal de una escritora o escritor incide en la formación, ascenso y plenitud de su proyecto escritural, aunque ello implica complejos procesos de interacción de creadores, instituciones, imaginarios sociales y recepción de lectores.

PALABRAS CLAVE: Generación de Medio Siglo; generaciones literarias; historia cultural; literatura mexicana; memoria colectiva; ruralidad y urbe.

ABSTRACT

This text is a journey through crucial passages in the life of Amparo Dávila, which show how the craft of a writer that was born in central Mexico and travels to the capital of the country where she consummates her emancipation and consolidates her creative space is forged. Here are traced features of a work, and the circumstances that allowed the flourishing of its author and the field of the prevailing intellectual hierarchies; she coincided and was part of the Half-Century Generation, and Alfonso Reyes was her intellectual guide and protector in our Republic of letters. We establish the writer, who was from Zacatecas, in socio-cultural moments in Mexico, and we explore the assessment of her work by figures such as Julio Cortázar. Even though her work was classified as “fantastic” (ungraspable, supernatural), here it is observed how, from different approaches, the assessment of Dávila’s work delves into social contradictions and inner enigmas of the human condition that transcends fashions and classifications. Moreover, it is evident how the personal biography of a writer affects the formation, promotion, and fullness of their writing project, although this implies a complex process of interaction of creators, institutions, social imaginaries and reception of readers.

KEYWORDS: *Half Century Generation; literary generations; cultural history; Mexican literature; collective memory; rural and urban.*

INTRODUCCIÓN

El periplo existencial incide con frecuencia en la obra de los creadores, aunque no se proyecte como un lienzo naturalista; la incidencia del entorno en la vida social y los ámbitos disciplinarios también influyen en los derroteros y destinos de las figuras artísticas. Las representaciones discursivas en la literatura —desde los estilos a las estrategias estructurales, hasta la incursión de géneros debatidos por la crítica— poseen muchas tramas posibles. En la obra de Amparo Dávila, el entorno y las circunstancias que la vieron crecer se relacionan con motivos conductores, que a modo de *ostinatos* permean su cuentística y se despliegan en múltiples direcciones. La atribución *fantástica* no responde siempre a fuerzas sobrenaturales regidas por enigmas y seres ungidos de per-

versión, llega a ser tan realista que lo monstruoso forma parte de la vida diaria de los personajes.

En el presente texto se muestra cómo manchones de vidas anónimas e historia social conforman la identidad y determinan la cotidianeidad de mujeres y hombres ordinarios que podemos encontrar en la obra de Amparo Dávila. Se realiza un somero recorrido de su vida en el que destacan la porfiada constancia de la escritora para darle cuerpo a su vocación, después de cultivar y decantar un oficio, cuyas circunstancias y talento le permitieron conocer a personajes claves que propiciaron y estimularon su trabajo creativo.

En primer lugar, su padre y la biblioteca de su casa están en contraste con la enfermedad, las limitaciones económicas y las adversidades familiares que le exigieron largas pausas en las que suspendió el oficio de escribir. Silencio, dolor y adversidad son ingredientes de la vida que la escritora zacatecana llevó al límite y sublimó, extremando las circunstancias de sus personajes, construyendo escenarios, incluso, hiperrealistas. Se muestra que Amparo Dávila fue mucho más que una autora de cuentos fantásticos: su potente dinámica —entre el espanto y el ocaso— reside en la construcción y tensión de escenas y voces, más que en la invisibilidad o irrealismo, respectivamente, de personajes y del transcurso del tiempo en espacios siempre cercados entre la inanición anímica y la aspiración de autorredención.

La obra de Amparo Dávila trasciende definiciones genéricas acuñadas en distintos momentos de su carrera. Podemos advertir cómo el silencio es una suerte de metrónomo de *tempos* existenciales, de la continuidad y unidad de sus cuentos individual o conjuntamente; del mismo modo, el silencio forma parte de la tensión a principio y fin que delimita toda acción, proyecto, trayectoria. El silencio funciona “como zona de meditación, como preparación para la maduración espiritual —señala Susan Sontag— como dura prueba que culmina con la conquista del derecho a hablar”: el silencio de la escritura responde —además de inexorables pasajes de la vida sin atributos— “a la tentación de cortar el diálogo que mantiene con el público. El silencio es el apogeo de esa resistencia de comunicar [...] mediante el silencio —agrega la escritora estadounidense—, se emancipa de sujeción servil al mundo, que se presenta como mecenas, cliente, consumidor, antagonista, árbitro y deformador de obra” (Sontag, 1997, pp. 17-18). Esa independencia genérica no tuvo una creciente suma de lectores de diversas edades que convirtieran en *boom* la obra de Dávila sino que sus libros se convirtieron en objetos de culto.

I

Los primeros años de María Amparo Dávila Robledo estuvieron rodeados de la naturaleza y el aislamiento doméstico. Nació el 21 de febrero de 1928 en Pinos, un poblado situado a unos 125 kilómetros de la capital de Zacatecas y a unos cien kilómetros de San Luis Potosí. Su padre¹ fue Luis Dávila Guerrero y su madre Lydia Robledo Galván. Pinos —Sierra de los Pinos, originalmente— formó parte del Camino Real de Tierra Adentro, el camino de la Plata. En su paisaje se avistan haciendas y edificios religiosos como los conventos de San Francisco y de Tlaxcalita, la parroquia de San Matías y el templo de Santa Veracruz. El Camino sirvió como ruta de transporte de la plata existente en San Luis Potosí, Guanajuato y Zacatecas. Aquí se escenificaron diversas batallas durante la Revolución, la más importante y trascendental fue la Toma de Zacatecas (1914), emprendida por la División del Norte y encabezada por Francisco Villa, contra el Ejército Federal. Semanas después dimitió Victoriano Huerta, presidente golpista que había llegado a la presidencia tras los asesinatos de Madero y Pino Suárez.

Dávila recuerda que Pinos podía ser la Luvina de Rulfo o el rictus de las mujeres enlutadas de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*. Se situaba en “la cima de una montaña y rodeada siempre de nubes, desde lejos parece fantasmal, con sus altas torres, las calles en pronunciado declive” (Dávila, 1966, p. 129). La riqueza mineral, al final, dejó ruina y semidesolación, sobre todo después de los efectos de la crisis económica mundial de 1928 y 1929, además de las crudas sequías en México. El frío era muy intenso y el viento penetraba en el cuerpo de los transeúntes que caminaban en la calle. Las mujeres se abrigan por completo, aun la cara, sólo dejaban descubiertos los ojos. Y los hombres se cubrían hasta las orejas con anchos sombreros. Las noches eran negras, no había luz eléctrica; los caminos de las carretas eran tétricos y la luz de los hogares se procuraba con lámparas de petróleo y gasolina. La niña Amparo conoció distintos rostros de la muerte; en la casa de su abuelo —muy cerca de la suya—, en una de las habitaciones, había una virgen de bulto de tamaño natural con los ojos azules, en otra había un ataúd que él había obtenido años

¹ Georgina García Gutiérrez señala que el recuerdo que de su padre tenía Amparo Dávila era el de “un hombre inteligente, industrial de gran talento que vivía en los Estados Unidos y [la escritora] regresó a Pinos cuando su padre estuvo enfermo; se dedicó al comercio y a las minas; le gustaba la química: ‘a él le debo mi interés por la alquimia’” (García, 2006, p. 161).

antes y tenía listo para los últimos adioses. No lejos de su casa se encontraba el callejón de las prostitutas del poblado. La violencia y el jolgorio se abrazaban: con frecuencia los mineros se mataban y las mujeres se acribillaban por los hombres (Dávila, 1966, p. 129).²

El 21 de junio de 1928 se alcanzó la paz, tras cinco años de lucha y tres de suspensión de cultos y guerra civil (Meyer, 2004, pp. 54-56). Cincuenta mil cristeros se retiraron, del mismo modo en que iniciaron su levantamiento: sin permiso. Se reabrieron los templos y se reanudaron los cultos. Con el repique de las campanas volvieron a sus hogares sin recibir siquiera el salvoconducto: “ya no había causa; ésta había sido la de Cristo y su madre”. En tres años de guerra cayeron noventa mil combatientes. Se calcula que hubo un total de doscientos cincuenta mil muertos entre civiles y militares (García, 1998, p. 18). “En junio de 1929 —agrega Juan Rulfo— los cristeros tenían la impresión de que estaban a punto de ganar, así que cuando llegó la noticia de los arreglos [...] se sintieron defraudados. A un país arruinado por tres años de terrible guerra, a la dificultad de encontrar trabajo y a una readaptación a todas luces difícil —volver a la vida normal— se añadió, para muchos, el peligro real de ser asesinados. Unos pocos formaron unas gavillas de bandoleros, al estilo Pedro Zamora” (Meyer, 2004, pp. 54-56).

Desde muy pequeña, la niña Amparo adquirió la conciencia de la muerte; su hermano mayor, Leoncio, murió durante el parto y el menor, Luis Ángel, perdió la vida a los cuatro años de meningitis. Ella tenía cinco, quedó sola y enferma; para protegerse del frío se recluía en la gran biblioteca de su padre que daba a la calle, su casa era la más grande del pueblo. Se asomaba a través de la ventana y observaba las procesiones de dolientes que llegaban de rancherías donde no había cementerios y caminaban hasta Pinos para enterrar a sus

² En la introducción del primer texto autobiográfico de Amparo Dávila (que forma parte de *Los narradores ante el público*), aquí citado, su autora señala que “es bien limitado lo que de mi vida se puede decir en público. Me concreto a algunas anécdotas y datos y fechas que darán una idea de lo que he sido y lo que soy, lo demás tal vez lo escriba algún día” (Dávila, 1966, p. 129). En los *Apuntes* (a los cuales sólo tuve acceso a través de citas de diversos textos) Dávila abunda, lo cierto es que desde ese *Yo sabemos*, entre líneas, de la intensa vida emocional de la autora, de su contexto social, de las implicaciones y consecuencias de su condición enfermiza y del encierro familiar, un rasgo distintivo de su literatura. Georgina García Gutiérrez señala que el primer texto autobiográfico es evidencia, sobre todo, de “la narradora de un relato fantástico: su vida. La visión rulfiana, kafkiana, universalmente localista [...] descubren a la escritora de narraciones fantásticas, más que a la autora que cuenta simplemente sus memorias o escribe su autobiografía” (García, 2006, p. 141).

mueritos; entonces, agrega la escritora, “Me entretenía viendo pasar la muerte, porque era lo que pasaba”. Podían verse los cadáveres sobre el piso de las carretas, “porque iban a buscarles su caja para enterrarlos; a veces los llevaban sobre una carreta; otras [...] sobre el lomo de una mula. Era continuo desfile [de] la muerte” (fcmexico, 2008).

Desde sus primeros años la futura escritora sufrió padecimientos físicos, se enfermaba con frecuencia de la garganta con altas fiebres; un mínimo enfriamiento la quebrantaba. El desasosiego la acompañaba: del ensueño a la fantasía, de la realidad a la invención de experiencias y realidades alternas. Se funden certezas tangibles y fabulaciones en la escritura. Hojeaba libros, aunque no sabía leer, apenas conocía algunas letras y formaba palabras. Un día tuvo entre sus manos la *Divina comedia* ilustrada. Hasta el espanto la sobresaltaron los grabados de Gustave Doré (1832-1883): sus demonios con tridentes; ese miedo le hizo insoportable la oscuridad, toda la existencia. Ella se refugiaba entre los perros y los gatos de su casa. Su imaginario creativo se enriqueció con las leyendas que contaban sus mayores.

En ese ambiente frío en el que imperaba la zozobra brotaron rostros y atmósferas presentes en la obra de Amparo Dávila. El libro de Dante fue un símbolo en diversos ámbitos de la vida de la escritora. Años más adelante la marcarían el *Quijote* y obras de Virgilio, Dumas, Gautier, Zola y Bécquer (fcmexico, 2008); sus lecturas irrumpieron ante ella de manera intempestiva como una suerte de azar, dirigido por una vocación forjada en la adversidad del ambiente y la existencia que la rodeó. Si es permitido mencionarlo aquí, ella respondió a un destino hostil tan inverosímil como enigmático que está presente en la mayor parte de su obra. Una vívida galería de imágenes nutrió su fantasía; por ejemplo, al final de su vida evocó como, a veces, “veía una mujer vestida de blanco con una vela encendida, entrando y saliendo. Y un hombre con una pierna de palo [...] entonces sonaba el golpe de esa pierna [de madera]; entonces, decían que era el que había sido dueño de esa casa” (fcmexico, 2008).

Asistió a la escuela de Pinos a reconocer los rudimentos de la lectura y la escritura, aunque desde los cinco años dejó de asistir por su precaria salud, entonces, empezó el autodidactismo (Escutia, 2017, p. 14) y cuando cumplió los siete años la fragilidad de su naturaleza no detuvo a sus padres para enviarla a San Luis Potosí a estudiar la primaria en el Colegio Motolinía, dirigido por monjas. Ahí escuchó las clases de catecismo e historia de la religión; ahí se

enamoró de *El cantar de los cantares*. Y desde entonces: estudió la secundaria en la Academia Welcome y un año después empezó a escribir poemas que guardó años por timidez, además, consideraba que eran demasiado íntimos. Más tarde empezó la escritura de cuentos. En el convento conoció la lectura de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León; sus nuevos clásicos fueron Shakespeare, Nathaniel Hawthorne, Washington Irving, Wadsworth Longfellow y Walt Whitman. En ese periodo dejó la prosa y retomó la poesía (Ventura, 2020, s/p). Para Dávila: “Escribir se manifestó [...] como una necesidad y una fuerza de expresión ineludible [...] empecé, como a los diez años, a escribir prosa, es decir, cuentos. Yo hice cuentos con la misma naturalidad o facilidad con la que otros niños hacen palomas al jugar con barro, cuentos que sin duda eran malos, pero eran cuentos” (Dávila, citada por González, 2014, p. 12).

Cuando tuvo edad suficiente subió con sus perros al cerro, ahí reunía piedras y flores; en su gusto por la alquimia, creía que de las piedras podría extraer oro. “Después pasaba encerrada en la bodega [...] que había en la casa, llenando frascos con pétalos de flores y moliendo hojas yedras y ortigas. Estaba convencida de que [...] obtendría perfumes, venenos, [...] y piedras preciosas” (Escutia, 2017, p. 15).

Poseedora de una gran perspicacia, no creía en la literatura concebida a partir de la inteligencia pura o de la sola imaginación. Al principio pensaba que si se escribía algo era por necesidad, para uno mismo y no para publicarse; un día le explicaron que si tenía cierto valor lo que escribía debía compartirlo con los demás. Lo hizo porque, además, ya tenía talento, disciplina y determinación para escribir.

La carencia de medios económicos, la inexistencia de una escuela de filosofía y letras en San Luis Potosí y la reincidencia de dolencias suspendió sus estudios. Los tropiezos físicos y anímicos fortalecieron las aspiraciones de la naciente escritora: consolidó su vocación mientras leía a autores diversos. Un tiempo se concentró en poetas de la Generación del 27; también encontró a escritores nodales en su formación: Kafka, Herman Hesse y D. H. Lawrence. Sus estudios del piano, en esos días, fortalecieron sus ideales estéticos y su disciplina en su formación como artista. En 1951 su poema “Salmo de la Ciudad Transparente” obtuvo el primer premio en el Primer Certamen Literario, organizado por la sección 24 del Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros de la República Mexicana (Escutia, 2017, p. 16).

II

Entre los veintidós y veintitrés años, Amparo Dávila conoció a Alfonso Reyes: “Él asistió a unos cursos de invierno a los que iba gente importantísima. Ahí estuvo y nos llevaron a presentar a los jóvenes que empezábamos a escribir en ese momento” (Escutia, 2017, p. 16). Esos cursos los realizó en la Academia Potosina de Ciencias y Artes y los promovió la revista *Estilo*, cuyo director era Joaquín A. Diez Peñalosa, los difundieron Jesús Silva Herzog y Arnaldo Orfila, entonces director del Fondo de Cultura Económica. Entre los conferencistas, además de Alfonso Reyes, estuvieron Enrique González Martínez, Agustín Yáñez, José Luis Martínez y Rodolfo Usigli. Meses después se realizaron en Guanajuato los Entremeses Cervantinos que organizaba Enrique Ruelas. De manera fortuita Amparo Dávila ahí encontró a Alfonso Reyes, conversaron largamente; de pronto a ella le apareció la imagen Saint-Exupéry en un diálogo entre el zorro y el Principito; cuando don Alfonso supo el motivo de la mirada extraviada de la joven:

...puso una cara de felicidad [...] Se levantó, me abrazó, me dio besos en la frente, en las mejillas, bueno, me dijo, has llegado a lo hondo de mi corazón, criatura, porque no sabes cuánto amo a Saint-Exupéry, cómo amo *El Principito*... Desde ese momento cambió el tono de nuestra conversación, me dijo, mira niña, si te vas a vivir a México, inmediatamente nos buscas, prométeme que nos vas a buscar (Escutia, 2017, p. 18).

En 1954 viaja y se establece en la Ciudad de México a pesar de la negativa del padre, quien siempre había motivado las lecturas de su hija. En esa transición, él y su madre se divorciaron; ella apoyó a la joven y viajaron juntas a la capital del país. De nuevo enfrenta problemas de salud, ella recordó en un texto autobiográfico: “creí que el final había llegado [...] no fue así y logré recuperarme como jamás lo había pensado ni esperado. A partir de esa fecha se cortó mi fatídico destino [...] Rectifiqué mi camino” (Dávila, 1966, p. 133).

Regresó a la escritura de la narración y publicó cuentos en *Estaciones* (1957-1960), fundada y promovida por el poeta Elías Nandino; en *Cuadernos de Bellas Artes* (1960-1964), *Summa* (1953-1983), dirigida por el escritor jalisciense Arturo Rivas Sáinz. Se fortaleció, también, físicamente y se entusiasmó con la publicación de sus poemas en la revista *Estilo*, *Letras potosinas*, y la revista *Ariel* que editaban en Guadalajara Emmanuel Carballo y Carlos Valdés. Su primer poemario fue *Salmos bajo la luna* (1950), que ella misma consideró profano;

siguieron *Perfil de soledades* y *Meditaciones a la orilla del sueño*, publicados en 1954.³ Las publicaciones periódicas fueron un gran estímulo para la escritora, quien visitó varias veces a Alfonso Reyes; en una ocasión le ofreció transcribir sus manuscritos, entonces empezó su relación laboral y nació una amistad entrañable. La llevó al Colegio de México (1940-1959), siendo presidente de esta institución y colaboró en “un diccionario o investigación minuciosa sobre el lenguaje” (García, 2006, p. 159). En la Capilla Alfonsina la joven escritora tuvo la oportunidad de conocer a escritores, humanistas, editores y directores de revistas y suplementos culturales (Escutia, 2017, p. 19). La guía del escritor y bibliófilo fue crucial en su carrera; la cuentista señala:

Durante tres años [1956-1958] fui secretaria de don Alfonso, a su lado, en la Capilla Alfonsina aprendí muchas cosas que han sido fundamentales para mi oficio: aprendí a ser libre y no guiada por algún grupo o círculo literario, a no tener compromiso más que conmigo misma y la literatura; también aprendí que la prosa es una disciplina ineludible y comencé a practicarla como mero ejercicio. Volví a hacer cuentos, cuentos que don Alfonso quiso que fueran publicados en la *Revista Mexicana de Literatura*, la *Revista de la Universidad de México*, la *Revista Estaciones*, la *Revista de Bellas Artes* y otras más (González, 2014, pp. 13-14).

Los textos de Dávila se conocieron en algunas de las publicaciones más importantes en ese momento: la *Revista de la Universidad de México* —que dirigió Jaime García Terrés entre 1953 y 1965— y la *Revista Mexicana de Literatura* (1956-1965), que se propuso difundir y promover manifestaciones culturales de diversas tradiciones del país y, sobre todo, difundir las letras internacionales, oponiéndose al nacionalismo oficial imperante. Algo semejante ocurriría cuatro décadas antes con el grupo Contemporáneos (1920-1932), el “grupo sin grupo”, que Miguel Capistrán llamó Generación Ulises. Para algunos fueron vanguardia, para otros, no. Su nombre apela a la actualidad y la modernidad. Y evitan politizar o socializar los temas de sus respectivas obras.

Alfonso Reyes representa la figura literaria más importante en México durante la primera mitad del siglo xx; la escritora recuerda que su tutor intelectual le aconsejaba que “no había que acostarse sin escribir tres cuartillas, y

³ En 2011 el Fondo de Cultura Económica publicó la *Poesía reunida* de Amparo Dávila, además de los títulos publicados en 1950 y 1954 en San Luis Potosí (Editorial Troquel), se incluye *El cuerpo de la noche* (1965-2007); este último poemario, de treinta y siete páginas, lo republicó el Fondo de Cultura en su colección Cenzontle.

yo pues... ¡no escribo en meses! Pero sí aprendí a que nada limitara mi obra” (Fernández, 2012, *s/f*). Él la motivo a que continuara y concluyera sus narraciones: fue cardinal en la carrera de nuestra escritora.

Por recomendación de Agustín Yáñez, Arnaldo Orfila propuso a Amparo Dávila la publicación de su primer libro de cuentos, *Tiempo destrozado* (1959), que apareció en el número 46 de la Colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura. El libro está dedicado a su padre y la viñeta de la cubierta es de Pedro Coronel, con quien meses antes contrajo nupcias (1958); el mismo Alfonso Reyes llevó a Amparo Dávila hasta el altar del templo de San Agustín. El pintor zacatecano es considerado uno de los artistas plásticos más importantes del post-muralismo. Su pintura abstraccionista se expuso en Europa desde la década de los sesenta.⁴ El matrimonio Coronel Dávila procreó dos hijas: Luisa Jaina (1958) y Juana Lorenza (1959-2014).

De esa época data el retrato de Ricardo Salazar —espléndido fotógrafo de artistas e intelectuales en México— en el que se observa a la escritora, cuya mirada apunta al frente, hacia un lado de la cámara; sobre su brazo derecho descansa un gato siamés que mira con atención en la misma dirección que ella (véase Figura 1).



Figura 1. Foto de Amparo Dávila, tomada por Ricardo Salazar (*ca.* 1959)

Un lustro fue suficiente para que la escritora zacatecana se integrará a la república de las letras. Nunca le interesó la fama, y su carácter reservado y natu-

⁴ La estudiosa Ana María Torres Arroyo señaló que la mayor contribución de Coronel al arte mexicano “ha sido la creación de un sincretismo formal que se distingue por su plasticidad, colorido y textura. Su labor artística replantea las formas de interpretar y representar el contenido de la cultura mexicana” (Torres Arroyo, 2005).

ral discreción no le impidieron convivir con la intelectualidad mexicana que oscilaba entre la defensa de lo propio, lo nacional y el cosmopolitismo. Ella reconoció que sus textos siempre fueron aceptados y ella fue estimulada para seguir escribiendo, hecho que se manifiesta en las cartas que le escribió Julio Cortázar.⁵ Convivió con importantes figuras literarias como Carlos Fuentes, Inés Arredondo y Alejandra Pizarnik; Juan José Arreola y Juan Rulfo fueron sus asesores en el Centro Mexicano de Escritores, en cuyo *Anuario* se publicó el cuento “Moisés y Gaspar” (1959), antes de que fuera becaria. La publicación se proponía estimular con justeza la escritura del cuento como género. Luis Leal fue más enfático al señalar que en el *Anuario* —donde también se publicó “El entierro” en 1961— se publicaban “cuentos de autores ya consagrados por la crítica, cuya lectura es siempre grata”.⁶

El año 1959 fue crucial en la transformación del mundo: el primer día del año el dictador Fulgencio Batista huye de Cuba y Fidel Castro entra triunfante a Santiago de Cuba con sus huestes rebeldes. La revolución cubana produjo un enorme impacto en América Latina; para algunos estudiosos, incluso, la fuerza y efectos fueron superiores a los de la Revolución rusa (1917). El gobierno de Castro emprende una “política cultural revolucionaria” (Rodríguez, 2003, s/p) y entre la intelectualidad mexicana los cambios eran naturales. Hubo un proceso de politización, por ejemplo, de la *Revista de la Universidad*; desde ahí los colaboradores adquirieron un compromiso intelectual que, además, coincidió con las nuevas maneras de concebir el arte.

No es fortuito que la transformación en las artes en México la antecediera la aspiración de modernidad del gobierno de Miguel Alemán, que tres semanas antes de concluir su sexenio inauguró —el 7 de noviembre de 1952— la Ciudad Universitaria. Aunque no estaba terminada por completo, se quería dejar atrás la conformación de la Universidad Nacional: dispersas sus edificaciones y concentrada en el barrio universitario en el centro de la Ciudad.⁷ Es

⁵ La investigadora Victoria Irene González Pérez (2014, p. 14) señala que seis de las cartas firmadas de Julio Cortázar a Amparo Dávila se publicaron en el núm. 22 de *Barca de palabras*, en el segundo semestre de 2013 (pp. 29-34), el cual se dedicó a la publicación *Amparo Dávila*. Para el presente texto se consultaron cinco de esas misivas, publicadas en la edición conmemorativa de *Árboles petrificados* (Nitro-Press/Secretaría de Cultura, 2016).

⁶ La investigadora Diana Catalina Escutia Barrios (2017, p. 21-23) señala que la publicación de “El entierro” en el *Anuario* no la había mencionado Dávila en ninguna entrevista; tampoco se menciona en ningún texto crítico sobre su obra.

⁷ El barrio universitario de la Universidad Nacional estaba delimitado del Zócalo al Carmen y de San Juan de Letrán a Loreto.

un proyecto de Estado que incide en la educación y, por ende, en el desarrollo de las artes; disciplinas, en suma, vinculadas con la modernidad.⁸

La Generación de Medio Siglo⁹ destacó por su cosmopolitismo; enfrentó las convenciones y transformó las perspectivas de la literatura. Existe un afán de búsqueda de formas y estructuras, representa más que un grupo de colegas, amigos con intereses afines que coinciden en publicaciones, tertulias o presentaciones oficiales o informales. Agustín Cadena incluye a escritoras y escritores nacidos entre 1920 y 1935 como Guadalupe Dueñas (1920), Ricardo Garibay (1923), además de nombres conocidos y disímbolos como Rosario Castellanos (1925), Emilio Carballido (1925), Amparo Dávila (1928), Salvador Elizondo (1932), Carlos Fuentes (1929), Juan García Ponce (1932), Sergio Pitol (1933), y aunque Elena Garro (1916) nació antes y Hugo Hiriart (1942) nació después, se llegan a incluir en este grupo. La mayoría de ellos pasó por el Centro Mexicano¹⁰ de Escritores, la institución más importante en el fomento a la creación literaria en nuestro país en siglo xx.¹¹

⁸ En el uso cotidiano y hasta coloquial, cuando se habla de modernidad se entiende como rebasar o trascender la tradición. Marshall Berman divide la modernidad en tres fases; en la última, en el siglo xx, “el proceso de modernización se expande para abarcar prácticamente todo el mundo de la cultura del modernismo en el mundo en desarrollo consigue triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento”. Y de manera llana define la modernidad como “una forma de experiencia vital —la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida— que comparten hoy los hombres y las mujeres de todo el mundo de hoy” (Bermann, 1988, pp. 1-3).

⁹ El nombre de este grupo se atribuye a distintos orígenes: Agustín Cadena señala que lo acuñó Wigberto Jiménez Moreno (1998, s/p); también se ha dicho que el nombre deviene de la revista *Medio Siglo* (1953-1957) de la Facultad de Derecho de la UNAM; en el comité editorial aparecen Carlos Fuentes, Porfirio Muñoz Ledo y Víctor Flores Olea. El último año se integrará Carlos Monsiváis. Enrique Krauze señala —a partir de los filósofos Ortega y Julián Marías— que una generación abarca quince años, cuyo ciclo abarca cuatro generaciones, concebido como los movimientos de una sinfonía: creación, conservación, crítica y ruptura, y se plantea la pregunta del papel “en la ronda de las generaciones” (Krauze, 2016, pp. 341-343). Entonces los nacidos entre 1921 y 1935 abarcan una generación.

¹⁰ El Centro Mexicano de Escritores (1952-2005) fue una de las instituciones de difusión más importantes de la cultura mexicana; ahí estuvieron escritoras y escritores que ahora ya forman parte de nuestra tradición literaria; recordemos, por ejemplo, a Inés Arredondo, Jorge Ibargüengoitia, Juan José Arreola, Jorge Ayala Blanco, Ángeles Mastretta, Carmen Boullosa, Emmanuel Carballo, Sergio Galindo, Luisa Josefina Hernández, Vicente Leñero, Luis González de Alba, David Huerta, Héctor Manjarrez, Héctor Mendoza, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Fernando del Paso, Elena Poniatowska, Jaime Sabines, Daniel Sada, Gustavo Sáinz, Carlos Montemayor, Tomás Segovia, Inés Arredondo, Esther Seligson, Ignacio Solares, Pura López Colomé, Verónica Volkow, Silvia Molina y Juan Tovar (Cuevas, 1999, s/p).

¹¹ El Centro Mexicano de Escritores fue una vertiente del *Mexican Writing Center* fundado por Margaret Shedd, quien obtuvo ayuda de la Fundación Rockefeller para apoyar

III

Emma Susana Speratti Piñero, escritora y académica argentina, que estudió en el Colegio de México y fue especialista en la obra de Ramón Valle Inclán, le envió a Cortázar *Tiempo destrozado*; Amparo Dávila llegó a decir que fue contra su voluntad porque le parecía extraño que un escritor tan importante leyera el libro de una principiante. Lo cierto es que, a saber, por la primera carta que le escribió el autor de *Rayuela*, Dávila había estado de acuerdo, muy probablemente por sugerencia de Speratti (“Muchas gracias por su libro y la tan cordial dedicatoria”). La carta está fechada en París, el 20 de junio de 1959; Cortázar es franco (“en su libro la tensión es desigual, y al lado de cuentos logradísimos, hay otros que titubean”) y elogioso (“Admiro la maestría y la técnica que se advierten en cada página”). En pocas líneas abarca temas fundamentales en la conformación de un texto literario: la verdad y la verosimilitud; la forma como medio y justificación de la estética y el vigor inusual con que pocos cuentos nacen, y añade: “Los relatos que prefiero son ‘La celda’, ‘El espejo’ y ‘Moisés y Gaspar’. Por supuesto, ‘Tiempo destrozado’ me parece extraordinario, pero toca ya otro plano, no lo creo un cuento sino más bien un poema” (Cortázar, 2016, p. 152).

Las misivas del escritor argentino a nuestra escritora¹² son reveladoras porque manifiestan la probidad y perspicacia de Cortázar como crítico, además de dejarnos pinceladas sobre el entorno cultural de la época y detalles de conocidos o mutuos amigos. La segunda carta —del 29 de abril de 1961— se centra sobre “El entierro”, que forma parte de *Música concreta* (1964). Hay encomios (“ha trabajado su idioma, lo ha modulado con una gran finura [...] usted escribe admirablemente bien”); los reparos son directos y equilibrada su ponderación (“quizá [...] la idea que ha motivado el cuento en sí [...] no se equilibra suficientemente con el pausado desarrollo preliminar [...] entendido como un cuento, se demora excesivamente con relación al desenlace. Detalle menor frente a las cualidades del relato, pero quizá le convendrá tener en cuenta para otras narraciones”) (Cortázar, 2016, p. 153). “El entierro” está dedicado a Julio y Aurora [Bernárdez] Cortázar.

económicamente a los escritores en formación. El primer Consejo Literario del Centro lo integraron Alfonso Reyes, Julio Torri y Agustín Yáñez (1956-57) (Enciclopedia de la Literatura Mexicana, s/f, s/p.).

¹² Las cinco cartas ya referidas aquí forman parte de la edición conmemorativa, antes citada, de *Árboles petrificados*.

La tercera carta es circunstancial (15 de enero de 1962); sabemos del primer viaje de Dávila a París, con motivo de la primera exposición individual de Pedro Coronel, fuera de México. En la galería Point Cardinal, realizada en 1961, año en que el argentino y la narradora mexicana se conocen, nos enteramos de que ella pasaba por fuertes dolencias que le exigirían una intervención quirúrgica: el escritor argentino menciona una operación a la que reaccionó de manera favorable su esposa, la traductora y escritora Aurora Bernárdez (Cortázar, 2016, p. 154). En la misiva del 25 de enero de 1964 se entrevistó el creciente interés de Cortázar por el movimiento social y la renovación de la cultura que está representando Fidel Castro. Además, se sabe de algunas visitas mexicanas a la casa del matrimonio Cortázar en París: Carlos Fuentes, Alberto Gironella y el pintor oaxaqueño Rodolfo Nieto, quien vivió en la capital francesa en los años sesenta. En ese momento la fama de Cortázar se engrandeció tras la publicación de *Rayuela*, a principios de 1963; la “antinovela” experimental en la que el lector adquiere importancia central, aun, como protagonista y a través de sus páginas aparece alrededor de un centenar de figuras del pensamiento, de las humanidades y las artes. Es una de las novelas pioneras del *boom* latinoamericano que se proyectó al mundo (Cortázar, 2016, p. 155).¹³

La última carta de esta serie, fechada el 23 de febrero de 1965, aborda diversos temas: la lectura que dio Cortázar a *Música concreta* (“de la suma de todos [los cuentos] se desprende una atmósfera común que le dan unidad y una gran fuerza al volumen. Creo que lo que más me gusta de tus relatos es lo que podríamos llamar su razón de ser [...] eso que el lector común llama ‘la idea’ o ‘el argumento’”). Señala que todos los relatos de este libro le parecen explosivos con excepción de “Arthur Smith”, que considera el más literario. Y hace una crítica: la fuerza inicial que tienen relatos extraordinarios como “El jardín de las tumbas”, “Detrás de las rejas” y “Tina Reyes” no guardan la debida relación con “el desarrollo de los cuentos a través de la frase [...] me hubiera gustado que te ciñeras más para hacerle plenamente justicia a lo que estabas contando. Hay momentos en que el diálogo afloja, se desmaya, y en otros casos es la descripción de cosas o de sentimientos que se vuelve un poco repetitiva”; señala que se permite ese reparo porque se trata de ella y sus cuentos, que siente “tan cerca de la perfección”. Agrega que la narradora puede dar un paso

¹³ Se desconoce, con precisión, el origen del nombre del *boom* latinoamericano, aunque se concluye que la paternidad recae en Emir Rodríguez Monegal (1921-1985), crítico uruguayo fundador, en París, de la revista *Nuevo Mundo*, difusora de la cultura de América Latina.

adelante y eliminar esas “sobras”. Concluye con una ponderación crítica que en materia de equilibrio considera que sólo dos escritores latinoamericanos lo han conseguido: Borges y Rulfo. Abunda sobre otros personajes y temas como la sorpresa que la causó leer los primeros números de la revista *Diálogos* (1964-1986), que dirigió el poeta y filósofo de origen catalán Ramón Xirau.¹⁴

El autor de *62 Modelo para armar* solicita a Dávila un cuento, como parte del consejo editorial de la revista de *Casa de las Américas*: publicación creada en plena Guerra Fría como medio emancipatorio de América que desde la *Casa...* se transformó la cultura cuyo efecto en América Latina tuvo una gran relevancia (Rodríguez, 2003, s/p). Le envía saludos a Carlos Fuentes, quien fuera vecino de la escritora zacatecana en el mismo edificio donde ella vivía con Pedro Coronel en la Colonia Juárez (Cortázar, 2016, pp. 156-157). Estas misivas muestran el respeto que había ganado Amparo Dávila más allá de las letras mexicanas; su obra también se conoció y se ha traducido a diversos idiomas, en medio del silencio intermitente que le ha rodeado. Se advierte también la dimensión de una escritora que luchaba con denuedo para poder seguir escribiendo, rodeada de ingentes dificultades de sobrevivencia.

IV

La joven escritora zacatecana viajó a París a finales 1961 a la inauguración de la primera exposición de su esposo en la galería Point Cardinal de París; ella tenía dolencias que ensombrecieron su vacación, al extremo que sería necesaria una intervención quirúrgica.¹⁵ Coronel permaneció dos años en la capital francesa y su obra se mostró en diversas ciudades europeas. Se vivía la efervescencia del arte de la posguerra. El 20 de junio de 1962 Dávila solicitó la beca al Centro Mexicano de Escritores; subrayó los motivos económicos de su petición: “Tengo dos hijas de dos y tres años, las cuales dependen totalmente de mí y

¹⁴ Ramón Xirau se propuso una publicación que fuera más allá de las conocidas —en la tradición de *Contemporáneos*, *Taller*, *El Hijo Pródigo*—; la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965) fue un ejemplo de la renovación —señala José María Espinasa—, las publicaciones, y *Diálogos* —que Xirau dirigió desde el primero hasta el último número— amplió el horizonte. Y El Colegio de México, como organismo de investigación con sólido prestigio académico, adoptó la publicación: *Diálogos. Artes, letras y ciencias*, que albergó sobre todo el género de ensayo (Espinasa, 2017, s/p).

¹⁵ De estas dolencias se sabe por las entrelíneas de una carta de Julio Cortázar a nuestra escritora, fechada el 15 de enero de 1962, en la cual señala: “Siento mucho que tengas que hacerte operar, pero no dudo de que eso habrá de aliviarte definitivamente de tus molestias, que malograron en buena parte tu estadía en París” (Cortázar, 2016, p. 154).

no obstante que cuento con la ayuda de mi padre me veo obligada a trabajar en varias cosas para poder salir adelante. Me dedico a la venta de cuadros y de ropa, lo cual no significa una entrada fija y me quita bastante tiempo, que yo desearía poder dedicar a escribir un libro de cuentos que tengo iniciado” (Escutia, 2017, pp. 23-24). Las entrelíneas de esa petición traslucían fracturas en su vida familiar; sobre los motivos literarios manifestó su interés de retroalimentarse con la crítica y en el intercambio de ideas del grupo de jóvenes. Llamó la atención sobre la disciplina que alcanzan los becarios, asimismo le pareció estimulante convivir con becarios estadounidenses para practicar el inglés, incluso se plantea la posibilidad de iniciarse en la traducción del español al inglés.

Diversos pueden ser los motivos que impidieran que Dávila obtuviera la beca.¹⁶ Cuando el Centro estaba por cumplir medio siglo de existencia, Alí Chumacero observó que uno de sus propósitos esenciales era el asentamiento “en un lugar sobresaliente y dispuesto a aclarar la vía a los jóvenes que [...] asisten a sus aulas” (Domínguez, 1999, p. 11). Quienes integraron esta generación ya formaban parte de nuestra vida cultural, aun consagrados como Yáñez y Torri. Fornés (1930-2018), dramaturga y poeta cubana, no era tan conocida en el ámbito, aunque ya en los años sesenta era una figura en el teatro en el Broadway neoyorkino, y Armando Ayala Anguiano ya había publicado una novela (*Las ganas de creer*, 1958).

Se constata que el camino en la república de las letras para Amparo Dávila fue sinuoso. Además, en esos años —en los ámbitos del trabajo, la sociabilidad, las relaciones de pareja y la familia— la equidad de género como principio ético, político y de convivencia aún era inexistente en México, donde las mujeres tuvieron derecho a votar por primera vez en las elecciones de 1955.¹⁷

Años tortuosos viviría la escritora entre apremios económicos, conflictos familiares y el absorbente trabajo escritural. En 1964 se disolvió su matrimonio con Pedro Coronel. Sublimó el duelo a través de la escritura y en 1966, de nuevo, solicitó la beca al Centro. Esta vez fue precisa y explícita en la descripción de objetivos, extensión de los textos y avances; al detallar su “actitud

¹⁶ Los becarios de esa generación (1962-1963) fueron Julio Torri, Agustín Yáñez, Ayala Anguiano, María Inés Fornés, Carlos Monsiváis, Gustavo Sáinz y Héctor Mendoza” (Escutia, 2017, p. 24).

¹⁷ El 17 de octubre de 1953, el presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) decretó las reformas constitucionales para que las mujeres pudieran votar y ser votadas, derecho que ejercieron por vez primera el 3 de julio de 1955 para elegir diputados federales de la XLII Legislatura.

literaria”, en esencia, describe su poética como escritora: el rigor estético —a partir de la perfección formal y el lenguaje: el habla de sus personajes— aunado a la vivencia. La escritora precisa: “que perdure en la memoria y en el sentimiento, lo cual constituye su más exacta belleza y su fuerza interior [...] Hay cuentos técnicamente bien escritos pero que nacen muertos [...] Al escribir mis cuentos [...] los enfoco [...] tomando siempre al personaje como centro. Su mundo particular me condiciona lo literario”.¹⁸ Se propuso escribir “una docena de cuentos [...] mi tema fundamental es el hombre, su incógnita, lo que hay en él de vida de gozo, de sufrimiento y preocupación” (Domínguez, 1999, p. 114).

El proyecto de Amparo Dávila fue aceptado, sus compañeros de promoción (1966-1967) eran muy disímiles en trayectorias y propuestas escriturales; fueron Julieta Campos (1932), José Agustín (1944) y Salvador Elizondo (1966-1967). En las sesiones de los miércoles, sin duda, campeaba la irreverencia, la erudición, el desafío, la camaradería y las afinidades electivas en temas como lo siniestro, la búsqueda al límite y la decantación de registros de la oralidad en la escritura, cimentada en el lenguaje, cuyos componentes se deben, también, al azar que denota lo posible de la (sin)razón. A pesar de sus diferencias, este grupo se distingue por la experimentación y la búsqueda de un estilo propio; se vinculan elementos de obras publicadas con los proyectos desarrollados en el Centro: desde el cosmopolitismo y la exquisitez de literaturas influyentes hasta la proyección de la juventud urbana con hablas signadas por la irreverencia, la subversión, la contracultura, pasando por la introspección y sus revoluciones anímicas insospechadas e irrefrenables que ciernen acciones y mutismo.

La poética de Amparo Dávila ya está delineada cuando llega al Centro Mexicano de Escritores, aunque ella aparece y se aísla del medio literario con largas intermitencias, indiferente al prestigio y porfiada en culminar una obra propia, centrada en la elementalidad de las rutinas de cada día de seres ordinarios incapaces de responder a las expectativas sociales y económicas del entorno y a las exigencias de familiares, cónyuges, amantes y creaturas invisibles, rodeadas de atmósferas regidas por agobios sobrenaturales, del sobresalto a lo siniestro.

¹⁸ La fuente original proviene del expediente de Amparo Dávila en el Centro Mexicano de Escritores que desapareció en el verano de 2005. La documentación del Centro se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de la UNAM (Escutia, 2017, pp. 24-25).

Julieta Campos, también compañera de generación de Amparo Dávila, antes de llegar al Centro Mexicano de Escritores había publicado el ensayo *La imagen del espejo* (UNAM, 1965); su proyecto en el Centro fue un libro de relatos: *Los gatos*, que se publicaría como *Celina o los gatos* (Siglo XXI Editores, 1968).

De perfil se había publicado en esos meses (Joaquín Mortiz, 1966). Su autor, José Agustín, era leído con fruición por los jóvenes lectores; cansados de la proverbial solemnidad de los literatos canónicos, los escritores nóveles tuvieron un gran modelo en el autor de la *Tragicomedia mexicana*.

V

Amparo Dávila tuvo que suspender su trabajo creativo: enfrentó malestares físicos y decaimiento anímico; la sobrevivencia diaria era la mayor prioridad. Aun así, en los años setenta ya era un mito literario por diversas razones: como se ha visto, había convivido con los más importantes escritores y escritoras de México, además de la venia magisterial de Alfonso Reyes. La escritora Silvia Molina recuerda que en esos años se acercó a sus cuentos y sus poemarios: ya no circulaban.

La observaba con curiosidad: menuda, bajita, con la voz entrecortada y aquellos ojos claros que competían no solo con la belleza de los de su gato sino con el enigma de su fuerza. Había algo en aquellos ojos que parecía que a veces miraban otro mundo. Era una mujer atractiva y con personalidad. Se hablaba de sus relatos; del universo amenazante de sus textos, de las voces ocultas tras sus palabras, incluso audibles para el lector [...] Uno la leía con respeto. Era una autora que escondía un enigma en su escritura (Molina, s/f, s/p).

Aun así, su obra fue relegada en distintos periodos, en parte, por considerarse inclasificable. No representaba corrientes novedosas ni modas literarias. Al paso del tiempo se impuso la profundidad de sus cuentos; los largos plazos entre su publicación y republicación, asimismo, consintieron nuevas valoraciones de su obra que en las últimas dos décadas alcanzó un *boom* que ahora presencia y alimenta una creciente comunidad lectora.

Los cuentos que trabajó en el Centro Mexicano de Escritores conformarían el libro *Árboles petrificados* (Joaquín Mortiz, 1977), que mereció el Premio Xavier Villaurrutía de escritores para escritores y significó el reconocimiento definitivo a la obra de Amparo Dávila y su entrada al canon literario. Cuando

recibió el premio leyó un breve recuento existencial y los desafíos que enfrentó, ese reconocimiento le aclaró las dudas sobre el oficio de escribir, una labor compleja que le exigió resistir la soledad, sacrificar la vida social: “pasar largas noches, días, niños, la vida misma entre los libros trabajando en un cuarto cerrado, una lucha diaria y tenaz con la palabra, un desgarrarse a pausas y dejar, a veces, pedazos de la piel en cada página [...] un ir y venir entre el cielo y el infierno” (Dávila, 2016, p. 113). Aun alejada de los cenáculos de la república de las letras, su obra tenía un lugar en la literatura mexicana.

En 1978 fue secretaria de la Asociación de Escritores y tesorera del PEN Club de México por tres periodos. Impartió un taller de cuento en el Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes y seguirían talleres independientes de cuento y narrativa que ofreció de manera independiente; como consecuencia del sismo de 1985, los suspendió por exigencia de una mudanza. Ese año se publicó *Muerte en el bosque*, una antología de sus cuentos en la Colección Lecturas Mexicanas (SEP/FCE). En 2003 se reimprimió en la misma colección (Escutia, 2017, p. 33). *Con los ojos abiertos*, que comprende cinco relatos, data de 2008 y se integró a *Cuentos reunidos* (2009).

La longevidad le dispensó a Amparo Dávila el privilegio de presenciar el *boom* que ahora vive la lectura de sus textos al que ha contribuido la reimpresión de su obra. En 2010 la Colección Material de Lectura de la UNAM, en la entrega número 81 de la serie *El Cuento Contemporáneo*, reunió algunos de sus cuentos más conocidos. La selección es de Luis Mario Schneider, quien en la nota introductoria se pregunta si en lugar de insistir en los autores que influenciaron a nuestra escritora no sería mejor hablar de afinidades espirituales.¹⁹ En 2011 se publicó su *Poesía reunida*, un año antes apareció la primera edición digital de *Cuentos reunidos* y a comienzos del 2021 se tiró la séptima reimpresión del mismo título.

La última década de su vida recibió múltiples homenajes, además de premios y reconocimientos en distintos ámbitos: por ejemplo, el gobierno de Zacatecas le entregó en 2013 el Premio Estatal de las Artes Francisco Goitia y en 2020 fue condecorada por la Universidad de Guanajuato con el Premio Jorge Ibarguengoitia.

La singularidad de nuestra escritora atrajo a Cristina Rivera Garza, quien la convirtió en protagonista de la novela *La cresta de Ilión* (Tusquets, 2002) y

¹⁹ “El huésped” es, sin duda, el más atendido por la crítica; además, se incluyen “La señorita Julia”, “El entierro”, dedicado a Julio Cortázar, y “Árboles petrificados”, que da nombre a su tercer libro (Schneider, 2010, p. 5).

“recurre en forma constante a frases contenidas en los cuentos, configurando la obra una gran red intertextual”. En opinión de Irene González Pérez, la intención en la novela de Rivera Garza fue “rescatar del silencio a la cuentista” (González, 2014, p. 18), además —agregamos aquí— la académica tamaulipeca estaba esbozando nuevas estrategias discursivas en su narrativa y metodologías analítico-interpretativas en su labor universitaria.

Durante las últimas décadas, la complejidad de la realidad doméstica y social de las mujeres se ha rarificado e intrincado en México, visible en los altos índices de inseguridad, inequidad y violencia que va más allá de la corporalidad física. El predominio de protagonistas femeninas envueltas en complejas circunstancias —del confinamiento a la enajenación— ha motivado, reiteramos, el estudio creciente de la obra daviliana.

VI

El tiempo ha probado la autosuficiencia de la obra de Amparo Dávila, quien sabía de la innovación contenida en sus cuentos; sabía que estaba por fructificar y emerger su aportación a la literatura mexicana. A mediados de los años sesenta escribió para que fuera considerada como becaria en el Centro Mexicano de Escritores:

La línea que busco no ha sido trabajada. Trato de encontrar en el cuento un punto intermedio entre las dos tendencias predominantes: la realista y la fantástica [...] Toda la realidad tiene tanto de fantasía como en toda fantasía hay mucho de realidad. En México la literatura realista se ha enfocado del lado de la costumbre o bien del hecho puro hacia lo folklórico, y la fantástica ya en lo meramente psicológico o por el lado de la habilidad del ingenio (Escutia, 2017, pp. 25-26).

Certeza e incertidumbre pueden complementarse, sobre todo sustituyen básicas relaciones tiempo-espacio (lo real con lo irreal y viceversa) y en cada lectura se pueden conjeturar. Alberto Chimal observa que lo supuestamente objetivo siempre está en contacto con lo presuntamente subjetivo, de esa manera es factible “librarse de repetir lo que el lector cree saber sobre ‘lo real’... pero también puede suplir lo ‘real’ con una invención —una ‘irrealidad’— que se cierra sobre sí misma y se deja leer como una mera distracción, incapaz de afectar las certidumbres que nos permiten una existencia sosegada”

(Chimal, 2009, s/p). El proceso es menos visible de cuanto parece, se ausenta y se inserta en una estética que rebasa el análisis de la función poética así delimitada por Roman Jakobson y se significa como una de las conformantes en la comunicación: en ésta se enfatiza el mensaje con intención estética, función central de la literatura.²⁰

Desde la “imaginación fantástica”, Dávila muestra la contención y proscripciones que enfrentan las mujeres en una domesticidad física, anímico-mental y sus cuentos poseen una fértil polisemia. Las lecturas de especialistas amplían los registros y la profundidad que entrañan sus cuentos; corresponde a la crítica examinar, desglosar y replantearse las etiquetas que delimitan, *a priori*, la obra daviliana en ciertas temáticas, contextos o géneros. “Más de un crítico se ha hecho nudo intentando reducirla, confinarla en alguna categoría manejable (‘escribir metáforas de la realidad social’, ‘escribe literatura femenina’, etcétera), siempre ha acabado por mostrar sus propios límites y no los de Dávila” (Chimal, 2020, s/p).

Las *apariciones* intangibles, perniciosas o siniestras —señala Alberto Chimal— han llevado a sus lectores a partir de una idea inexacta para leer su obra desde el inicio de su carrera, “y cada vez con más fuerza a medida que ha pasado el tiempo, a Amparo Dávila se le ha considerado una escritora fantástica. Ésta no es una categoría problemática sólo por prejuicios que existen en su contra: además, si se entiende lo fantástico solamente como la descripción de ‘cosas imposibles’ o ‘sobrenaturales’, no se podrá comprender ni el sentido profundo de los textos de Dávila ni siquiera en su origen”. La estirpe de Dávila proviene de una riqueza literaria de los últimos dos siglos: “el terror de la conciencia” (Chimal, 2020, s/p).

Marisol Luna Chávez y Víctor Díaz Arciniega, al abordar la obra de Dávila, se deslindan del género fantástico y se concentran en la cotidianidad cuyo agobio provoca asfixia a los personajes, quienes sufren un pausado proceso de descomposición psíquica, rodeados de “secretos sufrimientos íntimos que los conducen a conductas y decisiones radicales. Nada de lo que ahí describe es sobrenatural ni extraordinario”. Las mujeres están en crisis interiores mientras realizan sus labores diarias, abrumadas por una “fuerza depredadora que devasta

²⁰ Jakobson se pregunta enfáticamente qué hace que un mensaje verbal sea obra de arte, es decir, qué confiere la literariedad a un texto. Helena Beristáin anota que la función poética “consiste en utilizar la *estructura* de la lengua transgrediendo de manera intencional y sistemática la *norma* estándar que le atañe, y también la norma del lenguaje literario instituido” (Beristáin, 1985, p. 230).

todo a su alrededor”. “La señorita Julia” es un gran ejemplo de los efectos de la poética del dolor en Amparo Dávila (Luna y Díaz, 2018, pp. 205-206); un dolor, sobre todo moral psicológico, entre la “fascinación por sostener el sufrimiento y ceder ante él”. De ahí que las mujeres protagonistas vivan relaciones destructivas y autodestructivas: oscilan entre una normalidad aparente y el momento en que los personajes se percatan de esa pequeña fisura en la existencia por donde puede irrumpir cualquier manifestación anímica o hecho, desde una tentativa amenaza hasta la presencia de una pesadilla. De manera extensiva se está ante “lo siniestro como la mejor estrategia para graduar la intensidad del suspenso e introducir uno o varios elementos de carácter sobrenatural, muestran un aspecto trágico de la vida doméstica” (Luna y Díaz, 2018, pp. 208-214).

En “El huésped” y “Oscar” así ocurre. Luna Chávez y Díaz Arciniega agregan que también las protagonistas femeninas pueden ser brutales y lo ejemplifican con “Matilde Espejo” y “La quinta de las celosías”. Establecen, asimismo, un vínculo indisoluble entre las rutinas diarias y la figuración siniestra de los personajes; este rasgo no proviene necesariamente de un hecho sobrenatural o de un ser monstruoso: “a veces surge como pensamiento abstracto del personaje protagónico generado por los miedos, sus resentimientos o sus odios” (Luna y Díaz, 2018, p. 221). La vida doméstica de los personajes femeninos es el espacio catalizador de lo siniestro que, a su vez, proviene de un fracaso social o de la imposibilidad de alcanzar una vida conyugal, amén de las equivocaciones en la elección de pareja o yerros en la convivencia. En los hombres, en cambio, el desmoronamiento sucede por la falta de recursos económicos que deriva en el fracaso de la sexualidad (Luna y Díaz, 2018, p. 222). En todos los casos las equivocaciones representan un choque de hombres y mujeres porque viven realidad diferentes, pues el orden social les exige que funjan representaciones sociales distintivas.

Si como señalan Luna y Díaz, estamos ante una estética asentada en lo siniestro que deriva en el dolor, entonces el silencio es la morada, rarificada por tramas y escenarios insólitos. La cordura afinada por la lucidez, a su vez, puede transgredir la racionalidad e instalarse en la locura. Entre la cordura y enajenación, el silencio también ondea expectante, mediador entre la exultación y el vacío. Amparo Dávila configura una poética de dolor que es inseparable del silencio, testigo del trabajo diario que decanta la interioridad anímica; el alma descrita como la entidad que siente, desea y racionaliza en el territorio de las emociones. Porque, como señala Alain Corbin, “el silencio tiene la úl-

tima palabra. Sólo él encierra el sentido desparramado a través de las palabras [...] Al escribir todos queremos, sin darnos cuenta, guardar silencio” (Corbin, 2019, p. 94).

Los personajes de Dávila propician diversos imaginarios, por ejemplo, pictóricos —vistos como *textos visuales*—. Podríamos asociar los gestos, la apariencia y el espacio que les rodea con los retratos, en particular; y, en general, con los bodegones (naturaleza muerta) del pintor guanajuatense Hermenegildo Bustos (1832-1907), uno de los pintores más reveladores del siglo XIX mexicano que destaca por la adustez de los rostros de hombres, llamado el “pintor del pueblo”. Sus cuadros reproducen de manera naturalista escenas de comedores, pasadizos, salas y alcobas; sus rostros de todas edades son diáfanos en su realismo y no pocos expresan inquietud, pesadumbre y oquedades anímicas. En algunos rostros femeninos, la rigidez está acentuada por los contornos y escenarios umbrosos, que a su vez crean añoranzas fijadas en gestos.

Las mujeres en la obra de Dávila procuran una sensación de vacío entre la meditación y pesares indecibles. También nos remiten a entornos muy distintos, aun iluminados, y topografías irreconocibles: solitarias y meditabundas mujeres recluidas en espacios cerrados, presentes en las telas de Edward Hopper (1882-1967), cuya contención semeja a los protagonistas de los cuentos de Dávila; la fuerza de su mutismo es proporcional a su represión sexual. Proveniente de Nyack, un pueblo costero aislado en el estado de Nueva York, a Hopper se le ha denominado el “realista de la escena americana” y ha sido descrito como un autor fácil de reconocer pero difícil de precisar; el poeta Mark Strand escribió “Los cuadros de Hopper trascienden el mero parecido con la realidad de una época y transportan al espectador a un espacio virtual en el que la influencia de los sentimientos y la disposición de entregarse a ellos predominan” (Palomino, 2015, pp. 14-21). Este aserto puede adaptarse con naturalidad a la obra de Amparo Dávila, cuyas escenas trascienden topografías e idiosincrasias.

Estas asociaciones —si ustedes lo consideran aquí pertinente— responden a un imaginario que todos acumulamos y transitamos sobre lisas veredas o sobrellevamos como bultos a rastras. Son parte de una memoria colectiva desde donde la fantasía de los creadores bulle, antes de acceder a la imaginación concreta, transitando del sueño a la vigilia; aunque ciertamente —como señala Maurice Halbwachs— se distinguen porque unos y otros pensamientos (vigilia y sueño) no se desarrollan en los mismos marcos. Lo cierto es que, como sostiene el mismo sociólogo francés, los recuerdos se evocan con el apo-

yo de “los marcos de la memoria social: los diversos grupos integrantes de la sociedad son capaces en cada momento de reconstruir su pasado”; en esa recuperación hay deformaciones (Halbwachs, 2004, pp. 30-36). Esas alteraciones configuran la preniencia más íntima que germinará, también, en el proceso de escritura: es la génesis del cuerpo de la obra y su embrión emerge en la infancia.

La figura de Amparo Dávila y su obra ahora resplandecen; el recorrido biográfico, cruzado con la formación académica y la trayectoria de la escritora, conjuntamente con la mención de algunas de sus motivaciones, nos dejan una obra unitaria que responde a un imaginario colectivo que se actualiza, adquiriendo matices interpretativos de la realidad de la escritora. Entre líneas se ha evidenciado el paralelismo entre una escritora de culto y una madre de familia que enfrenta la sobrevivencia económica, la misma narradora arropada por la república de las letras y elogiada por escritores como Julio Cortázar. Ella, por su parte, mantuvo constancia y, aun, a los ochenta años concluyó su último libro.

CONCLUSIONES

A lo largo de este texto se ha delineando un seguimiento biográfico de la autora. Se enfocaron algunos momentos climáticos, como la lucha de los cristeros frente al gobierno. Se ha mostrado la importancia de las generaciones literarias en el ascenso y proyección de una escritora que, asimismo, formó parte del selecto grupo de escritoras y escritores que pasaron por el Centro Mexicano de Escritores, cuya obra, en algunos casos, ha alcanzado un reconocimiento en la literatura hispanoamericana. De ahí la significación, también, de glosar aquí cinco cartas de Julio Cortázar a la escritora zacatecana, escritas alrededor de la publicación de *Rayuela*, un hito de las letras latinoamericanas.

Se ha enunciado, también, la confluencia del mundo rural y el cosmopolitismo en nuestras letras, representado de una manera excepcional en la trayectoria y en la obra de Amparo Dávila. Se han expuesto, de manera ancilar, algunos equívocos de la crítica al clasificar su obra que se caracteriza por una amplia polisemia. Memoria social e historia subyacen en este recorrido. Observamos cómo se construye una escritora, cuya obra está signada por una hibridez de influencias que no se restringen a tradiciones literarias; otras disciplinas humanísticas y artísticas dejaron huella en su imaginario.

En Amparo Dávila se advierte una búsqueda por trascender los prejuicios de su época y suscribe, a través de sus personajes, que la condición humana está condenada. Ella se apartó de las modasseudodionisiacas de la escritura como un oficio placentero: “no sabría si ser escritor es una suerte, una desdicha o una fatalidad. Sólo sé que en mí es una vocación, una predestinación y una forma de pasión” (Dávila, 2016, p. 113).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


- Albarrán, C. (2000). *Vida y obra de Inés Arredondo*. Ciudad de México: Ediciones Juan Pablos.
- Beristáin, H. (1985). *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Editorial Porrúa.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Cadena, A. (1998). “Medio siglo y los sesenta”. *Casa del Tiempo*, (s/n), s/p. Recuperado de: <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html>
- Chimal, A. (2009). “Sobre Amparo Dávila: la vía del oscurecimiento”. *Las Historias*. Recuperado de: <https://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/sobre-amparo-davila-la-via-del-oscorecimiento/>
- _____. (2020). “Amparo Dávila (1928-2020)”. Recuperado de: <https://www.albertochimal.com/2020/04/19/amparo-davila-escritora-mexicana/>
- Corbin, A. (2019). *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*. Barcelona: Editorial Acantilado.
- Cortázar, J. (2016). “Cartas de Cortázar”. En J. Minila (Ed.), *Árboles petrificados* (p. 152). Ciudad de México: Nitro-Press/Secretaría de Cultura.
- Dávila, A. (2021). *Cuentos reunidos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1966). “Amparo Dávila”. *Los narradores ante el público*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- _____. (2016). “Texto de agradecimiento al Premio Xavier Villaurrutia”. En J. Minila (Ed.), *Árboles petrificados* (p. 113). Ciudad de México: Nitro-Press/Secretaría de Cultura.
- Domínguez Michael, C. (1999). *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1977)*. Ciudad de México: Editorial Cabos Suelto-Editorial Diógenes.

- Escutia, D. C. (2017). *Amparo Dávila ante sus lectores. Acercamiento a la historia de la recepción de Tiempo destrozado* (Tesis de maestría en Literatura Hispanoamericana). El Colegio de San Luis A. C., México.
- fcemexico. (1 de abril de 2008). *Amparo Dávila Entrevista del FCE* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=w9cH5sI8ZPY>
- Fernández, F. (2012). “Amparo Dávila en la EME”. *Siglo en la brisa*. Recuperado de: <http://oralapluma.blogspot.com/2012/04/amparo-davila-en-la-eme.html>
- Fundación para las Letras Mexicanas. (s/f). “Centro Mexicano de Escritores”. Enciclopedia de Literatura en México. Recuperado de: <http://www.elem.mx/institucion/datos/308>
- _____. (2017). “Se está haciendo tarde (final de la laguna)”. Enciclopedia de Literatura en México. Recuperado de: <http://www.elem.mx/obra/datos/2922>
- García Bonilla, R. (29 de marzo de 1998). “Una devoción cruenta y celestial”. *La Jornada Semanal, La Jornada*, p. 18.
- García Gutiérrez, G. (2006). “Amparo Dávila y lo insólito del mundo. *Cuentos de locura de amor y de muerte*”. En E. Urrutia (Coord.) *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista* (pp. 145-170). Ciudad de México: Instituto Nacional de las Mujeres/El Colegio de México.
- González Pérez, V. I. (2014). *En busca de una poética: análisis de los cuentos de Amparo Dávila* (Tesis de doctorado en Humanidades-Literatura). Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, Ciudad de México.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Krauze, E. (2016). *Democracia en construcción*. México: Debate.
- Luna Chávez, M. y Díaz Arciniega, V. (2018). “La rutina doméstica como figuración siniestra. Amparo Dávila: su poética del dolor”, *Sincronía*, (74), pp. 205-233.
- Meyer, J. (mayo 2004). “Juan Rulfo habla de la cristiada”, *Letras Libres*, (65), pp. 54-56.
- Molina, S. (s/f). “Amparo Dávila. Bordar el abismo”. Recuperado de: http://silviamolina.com/index.php?option=com_content&view=article&id=131:amparo-davila&catid=36:blog&Itemid=57
- Palomino, M. (2015). *Edward Hopper. Un estudio de caso en la relación pintura y literatura* (Tesis de doctorado). Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria. Recuperado de: file:///Users/robertogarcia-bonilla/Downloads/0167594_00000_0000.pdf

- Rodríguez Monegal, E. (2008). “Notas sobre (hacia) el boom: I”. *Otro lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*, (5). Recuperado de: <http://otrolunes.com/archivos/05/html/recycle/recycle-n05-a01-p01-2008.html>
- Schneider, L. M. (2010). “Nota introductoria”. En *Amparo Dávila* (pp. 3-5). Ciudad de México: UNAM.
- Sontag, S. (1997). *Estilos radicales*. Ciudad de México: Taurus.
- Torres, A. (2005). *Arte entre dos continentes*. En García Bonilla, R. (Ed.). Ciudad de México: Siglo XXI Editores/Conaculta.
- Ventura, A. (2020). “Amparo Dávila: entre la alteridad y lo fantástico”. *La Jornada Zacatecas*. Recuperado de: <https://ljz.mx/21/04/2020/amparo-davila-entre-la-alteridad-y-lo-fantastico/>

RESEÑAS

Rivera Morelos, D. I., Velásquez Upegui, E. P. Escobar Arbole-
da, Y. A., Tovar González, J. y Esquivel Moreno, L. I. (2020).
*Desarrollo de habilidades para la lectura y la escritura en la
universidad. Volumen I: El resumen.* México: Eólica
Grupo Editorial.
ISBN: 978-607-98692-3-6. 158 pp.

Carolina Urizar Ocampo 
Universidad Autónoma de Querétaro
Correo electrónico: urizar.ocampo@gmail.com

© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2022

El acceso, la creación y la difusión del conocimiento son algunas de las principales funciones de la universidad pública. Para cumplirlas cabalmente, la lectura y la escritura siguen siendo las herramientas fundamentales con las que cuentan los investigadores, los estudiantes, los profesores y todos los actores involucrados en el proceso educativo. A pesar de los constantes esfuerzos por implementar planes y actividades que promuevan la lectura y la escritura en la comunidad universitaria, en el imaginario de la formación profesional, estas tareas permanecen bajo el estereotipo de ser la práctica obligatoria de unas cuantas disciplinas como la literatura o la filosofía, y pocas veces son asociadas con la ingeniería, la química o la contaduría. Lo cierto es que la lectura y la escritura son esenciales en todas las áreas del conocimiento y en todas las prácticas profesionales, de allí que la baja o la falta de calidad en la producción académica en las instituciones de nivel superior en México, y en Latinoamérica, siga siendo una de las preocupaciones —y ocupaciones— de los expertos en literacidad.

El texto que aquí se reseña vio la luz gracias al involucramiento de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), pues contó con el apoyo del Programa del Fondo de Proyectos Especiales de Rectoría FOPER (2018-2021). Además, es el fruto del trabajo de un año del Grupo de Investigación en Análisis del Discurso (GIADI) de la Facultad de Lenguas y Letras (FLYL). Este grupo no

sólo es joven por su reciente creación —apenas en 2016— sino también por quienes lo integran: a cargo de la profesora-investigadora Eva Patricia Velásquez Upegui, doctora en Lingüística por El Colegio de México, trabajan en conjunto estudiantes de licenciatura, maestría y doctorado de la Facultad de Lenguas y Letras. Este grupo ha brindado a los estudiantes la oportunidad de involucrarse en el proceso de elaboración de un manual, al mismo tiempo que despierta en ellos la responsabilidad de colaborar en la formación de sus pares.

El libro está dirigido, principalmente, a docentes y a facilitadores de cursos de redacción académica con un enfoque de género textual en la escritura. No obstante, también busca convertirse en una referencia para los estudiantes que desean llevar un aprendizaje autónomo. El manual está dedicado a un solo género: el resumen. ¿Por qué el resumen? Resulta interesante que la elección de este género responde a una investigación que el GIADI llevó a cabo en diferentes facultades de la UAQ para conocer, precisamente, cuáles son los géneros textuales que los profesores solicitan con más frecuencia a sus estudiantes. Por otro lado, dada la exigencia de habilidades de lectura crítica como la identificación de ideas principales, la jerarquización de la información y la capacidad de síntesis, el resumen es fundamental en la creación de otros géneros académicos universitarios como el ensayo o el artículo científico. Por ello, tenemos en las manos una obra que responde a necesidades reales e inmediatas.

La estructura del libro corresponde a tres momentos de aproximación al género textual: uno teórico, uno lingüístico y uno práctico, distribuidos en tres unidades. Al inicio de cada unidad, se presenta la competencia general y las competencias particulares que pretenden lograrse por medio de los contenidos teóricos y las actividades de aplicación. Cada unidad cuenta con textos ejemplares auténticos de los géneros que se explican; estos textos corresponden a diversas disciplinas como la administración pública, la ingeniería hidráulica, la química, la sociología y la lingüística, por mencionar algunas. La elección de estos materiales no sólo resulta altamente didáctica, sino que también pone en evidencia que las tareas de lectura y de escritura pertenecen a todos los campos disciplinares, sin excepción. Por otro lado, se integran textos de otros géneros como la noticia periodística, el artículo de divulgación científica y el ensayo literario con el fin de poder comparar el discurso académico con aquel de otras prácticas escriturales. La parte final de cada unidad está conformada por una serie de ejercicios y actividades con dos objetivos: comprobar los conocimientos adquiridos a partir del contenido teórico explicado y aplicarlos al análisis de textos ejemplares auténticos.

La primera unidad lleva por título “El discurso académico”, su primer objetivo es describir las condiciones de producción y circulación de los textos académicos en la educación superior. En esta unidad se discuten definiciones del discurso académico de importantes autores hispanohablantes como Estrella Montolío, Giovanni Parodi, Federico Navarro, Adriana Bolívar, Beatriz Hall y Rebecca Beke. Presenta los fundamentos teóricos para entender la importancia del discurso académico, sus características más relevantes y los criterios para su comprensión. El segundo objetivo es presentar los géneros escritos más frecuentes en el ambiente universitario: el informe de lectura, el ensayo, la monografía, la reseña, el capítulo de libro y el artículo de investigación. De manera muy clara y concisa, se explican las partes estructurales y las funciones discursivas de cada uno de los géneros.

La segunda unidad se llama “Coherencia y cohesión” y constituye la aproximación lingüística al resumen. Tal como indica el título, se abordan los mecanismos y recursos lingüísticos necesarios para la organización textual y el encadenamiento de la información. Por un lado, se explica la cohesión referencial, es decir, aquellos elementos léxicos que muestran las relaciones entre el texto y los referentes asociados con el mismo texto y con la realidad extralingüística. Por otro lado, se expone la cohesión interfrástica, esto es, los procedimientos para enlazar oraciones y párrafos, así como para conectar la información nueva con la información dada. Sin duda, es la parte que presenta un lenguaje más especializado, perteneciente a la lingüística textual, sin embargo, cada uno de los conceptos está acompañado de ejemplos claros y variados, lo que permite que quienes no tengan conocimientos profundos en lingüística comprendan estos mecanismos. Una vez más, vemos un respaldo documental de autores obligados como Daniel Cassany, Marta Marín, Amparo Tusón, Helena Calsamiglia y María Antonia Martín Zorraquino. Dos son las características más destacables de esta unidad. En primer lugar, resalta la formidable capacidad de sintetizar los conceptos más importantes para comprender la coherencia y la cohesión, especialmente, teniendo en cuenta que se dirige a estudiantes y a docentes que no necesariamente están familiarizados con los términos lingüísticos; en segundo lugar, hay una selección muy cuidada de los textos ejemplares y la variedad de ejercicios para este tema tan complejo.

Finalmente, la tercera unidad se llama “El resumen”, la cual introduce al género estrella de este primer volumen. Para los autores, elaborar un resumen implica leer el texto o los textos fuentes para comprender un tema, pero tam-

bién para llevar a cabo una especie de disección del texto y entender cómo está escrito. Los contenidos de esta unidad se organizan en cuatro partes: en la primera, se atiende la definición de resumen y sus funciones; en la segunda, se presentan algunos tipos de resúmenes con el afán de abarcar el máximo de características y propósitos de este género en diversas disciplinas; en la tercera, se propone una metodología paso a paso para elaborar un resumen y, en la última parte, se encuentran los ejercicios de comprensión y las actividades de aplicación. La tipología de los resúmenes se basa en criterios bien identificados como el estilo (por ejemplo: informativo, compendio, reseña), el origen (por ejemplo: automatizado, del autor), la disciplina (por ejemplo: el sumario, el resumen ejecutivo) y el género (por ejemplo: el abstract o la sinopsis). La propuesta metodológica de los autores se basa en las macrorreglas de Teun van Dijk —omisión, selección, generalización y construcción de los enunciados— para obtener la estructura global del texto fuente y reducir la información que integrará el texto meta, es decir, el resumen.

Si bien, en estos tiempos de acceso libre a la información por internet, tenemos múltiples propuestas y materiales de trabajo para la lectura y la escritura, esta obra no se limita a ser un cuaderno de ejercicios más, dirigido a un potencial público sin un contexto específico. Por el contrario, el manual parte de bases teóricas firmes y ancladas en el ámbito de la educación superior latinoamericano e hispanohablante. De esta manera, el tratamiento del resumen como género académico no se enfoca en dar una receta sobre cómo elaborarlo, más bien, acompaña al docente y al estudiante universitario para comprender los procesos lingüísticos y adecuaciones disciplinares que subyacen en su elaboración y, sobre todo, para discernir sus propósitos discursivos. Por ello, el gran aporte de este manual es su versatilidad, al ser un material de referencia sin exigir una formación lingüística, un material didáctico al contar con una amplia variedad de textos ejemplares, ejercicios y actividades, y un material de aprendizaje al profundizar en los qué, los para qué y los porqués de los géneros académicos.

*Diseminaciones. Revista de Investigación y Crítica
en Humanidades y Ciencias Sociales* es parte del catálogo
de publicaciones periódicas y arbitradas de acceso abierto
de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Consulta el Portal de Revistas UAQ:
<http://revistas.uaq.mx/>



