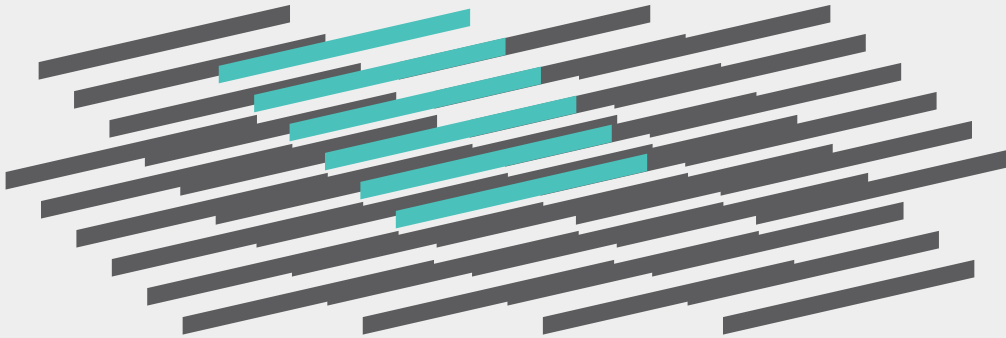




VOLUMEN 6 · ENERO - JUNIO 2023 · NÚMERO 11

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
Diana Rodríguez Sánchez / Directora 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

CORRECTORAS

Amanda Valdés Pérez y Ana Karen Valenzuela Camacho

DISEÑO GRÁFICO

Sandra Arteaga Santos

COMITÉ EDITORIAL

Luisa Josefina Alarcón Neve, Gerardo Argüelles Fernández, †Víctor Grovas Hajj,
José Luis Ramírez Luengo, Raúl Ruíz Canizales, Ester Bautista Botello
y 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 Muñiz García (Universidad
Autónoma Metropolitana), Felipe Ríos Baeza (Universidad Anáhuac Querétaro), 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) y Mirta Castedo (Universidad
Nacional de La Plata)

Diseminaciones, Vol. 6, No. 11, enero-junio 2023, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, a través de la Facultad de Lenguas y Letras, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, Querétaro, Qro., C. P. 76010, Tel. (442) 192 1200, ext. 61010, <https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones>, 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: Facultad de Lenguas y Letras, Sandra Arteaga Santos, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, Querétaro, Qro., C.P. 76010, fecha de última modificación: 4 de julio de 2023.

SUMARIO

Artículos

- Esperanza y barbarie. Imaginarios escatológicos en *Plop* de Rafael Pinedo
Hope and barbarism. Eschatological imaginaries in Rafael Pinedo's Plop 7

SAMUEL LAGUNAS CERDA

Universidad Nacional Autónoma de México, México

- Encierro, prisión y castigo en cinco novelas de José Revueltas
Confinement, prison and punishment in five novels by José Revueltas 27

JUAN RAMÍREZ RIVAS

Universidad Autónoma de Puebla, México

- Lecturas instructivas de geografía europea y americana para las mujeres a través
de *La Familia* (Ciudad de México, 1883-1892)
*Instructive Readings of European and American Geography for Women through
La Familia (Mexico City, 1883-1892)* 47

RODRIGO ANTONIO VEGA Y ORTEGA BAEZ

Universidad Nacional Autónoma de México, México

IRMA ESCAMILLA HERRERA

Universidad Nacional Autónoma de México, México

- Gramáticas de una obsesión: sobre la novela breve en Fernanda Trías
Grammars of an obsession: about the short novel in Fernanda Trías 69

ANA RITA SOUSA

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Reseña

Lazcano, C. (2017). *El suricato y el gato*. (Autopublicación). ISBN: 978-1973365075.

73 pp. / Lazcano, C. (2021). *El suricato y el gato II*. (Autopublicación). ISBN: 979-8744911515. 66 pp.

87

YANSY SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

Universidad de Oriente, Cuba

ARTÍCULOS

Esperanza y barbarie. Imaginarios escatológicos en *Plop* de Rafael Pinedo

Hope and barbarism. Eschatological imaginaries in Rafael Pinedo's Plop

Samuel Lagunas Cerda 

Universidad Autónoma de Querétaro, México
samuel.lagunas@uaq.mx

Recibido: 16 enero 2023 / Aceptado: 29 marzo 2023

RESUMEN

En este artículo se analiza el imaginario escatológico de la novela *Plop* de Rafael Pinedo, publicada en 2002. Se hace a partir de tres momentos: la descripción del espacio post-apocalíptico, la descripción del personaje principal, Plop, y la descripción de los personajes secundarios, el Urso y la Tini. La perspectiva de los imaginarios escatológicos contribuye a mirar no solo la oscuridad de la distopía, sino también advertir rastros de otros futuros posibles que anidan entre las ruinas de la barbarie. Estas señales son actos rebeldes que consolidan la esperanza como una agresión en el mundo de ficción de la novela, lo que constituye una perspectiva novedosa que rompe la inercia de las lecturas fatalistas de las distopías literarias.

PALABRAS CLAVE: análisis literario, distopías literarias, literatura latinoamericana, narrativa contemporánea

ABSTRACT

In this article I analyze the eschatological imaginary of the novel Plop by Rafael Pinedo, published in 2002. I do so from three moments: the description of the post-apocalyptic space, the description of the main character, Plop, and the description of the secondary characters, Urso and Tini. The perspective of the eschatological imaginary contributes to look not only at the darkness of dystopian world, but also to notice traces of other possible futures that nestle among the ruins of barbarism. These signs are rebellious acts that consolidate hope as an aggression in the fictional world of the novel, which constitutes a radical and new perspective that breaks the inertia of fatalistic readings of literary dystopias.

KEYWORDS: *contemporary narratives, dystopian literature, Latin-American literature, literary analysis*

INTRODUCCIÓN

La obra completa de Rafael Pinedo (1957-2006) abarca tres novelas que, en su conjunto, no superan más de 300 páginas. Fueron escritas en el lapso de cuatro años, entre 2002 y 2006, año en que Pinedo falleció a causa de un cáncer. Tiempo atrás había publicado un relato llamado “El laberinto”, producto de un pequeño desafío familiar que asumió con su abuela: el de contarse cuentos. Es cierto que Pinedo escribió con fervor y frenesí durante su adolescencia, pero ninguna de esas páginas ha sobrevivido.

La escritura de Rafael Pinedo es parte de un linaje de distopías presentes en la Ciencia Ficción (CF) argentina que bien puede remontarse hasta los primeros relatos de influencia darwiniana donde se especulaba sobre una posible vuelta al origen salvaje de la especie a través de historias protagonizadas por simios que sufrían una inversión evolutiva; como ocurre en “Un fenómeno inexplicable” (1898) e “Izur” (1906) de Leopoldo Lugones, y “El mono que asesinó” (1909) de Horacio Quiroga. Otros antecedentes importantes se encuentran en algunos cuentos apocalípticos de Roberto Arlt, como “La muerte del sol” o “Un viaje terrible”, así como en la novela *La mujer de Lot* (1939) de Arturo Cancela que propone una distopía totalitaria donde las instituciones democráticas han desaparecido por completo (Quereilhac, 2020).

Asimismo, el estilo y las tramas de Rafael Pinedo tienen como antecedente político el golpe militar al gobierno de Perón en 1955, período que introdujo a Argentina en “una espiral de autoritarismo y violencia” que encontró sus puntos más críticos en las dictaduras de Juan Carlos Onganía (1966-1970) y de Jorge Rafael Videla (1976-1981). El ambiente represivo promovido por la élite militar dio como resultado una imposición de la disciplina por el terror que aumentó desmedidamente el número de secuestros y torturas, registrando un asesinato de más de 10 mil personas durante la época de Videla (Novaro, 2014). De forma consecuente con la tiranía política que experimentaba el país, la escritura de CF en Argentina se orientó cada vez más hacia la distopía. Así se observa en *Diario de la guerra del cerdo* (1969) de Adolfo Bioy Casares, *Opus Dos* (1967) de Angélica Gorodischer y *A la sombra de los bárbaros* (1977) de Eduardo Goligorsky. En cada una de estas novelas hay un ejercicio imaginativo sobre los caminos que puede tomar la revolución y el peligro del retorno a la barbarie (Kurlat, 2020).

En los años inmediatos a las dictaduras y durante el período menemista (1989-1999) donde las políticas neoliberales se fueron asentando en el país, se intensificó aún más la escritura de distopías, como lo corroboran las novelas *Manual de historia* (1985) de Marco Denevi, *La reina del plata* (1988) de Abel Posse, *Las Repúblicas* (1991) de Angélica Gorodischer, *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia, *Los misterios de Rosario* (1994) de César Aira, *La muerte como efecto secundario* (1997) de Ana María Shua o *El oído absoluto* (1997) de Marcelo Cohen. En dichas novelas el crecimiento exacerbado de las ciudades posindustriales, así como el aumento de las desigualdades sociales, es utilizado para anticipar mundos ficcionales marcados por espacios hipercontrolados, subjetividades rotas y cuerpos sobrevivientes. En este sentido, como observa Reati (2006), es factible identificar una popularización dentro de la CF argentina de la ciudad panóptica y postapocalíptica.

Es importante hacer este recuento, ya que la primera obra de Rafael Pinedo, *Plop* (2002), galardonada con el Premio Casa de las Américas, propone un mundo de ficción con territorios devastados, cuerpos en ruina y civilizaciones que han retrocedido a estadios salvajes donde la cultura ha quedado destruida y reinan la tiranía y la barbarie. Este acendrado pesimismo, sin embargo, bebe de una rica tradición literaria, así como de la propia situación histórica que acaecía en el país (crisis financiera, represión política, descontento social expresado en huelgas y saqueos) y que provocó una crisis humanitaria que estalló en diciembre de 2001.

La trilogía de *Plop*, *Frío* y *Subte* puede ser ponderada hoy como un pivote para el género distópico en su forma antievolutiva, que en el siglo XXI en Argentina preconizó, influyó y posibilitó novelas como *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal, o las más recientes *El asombro* (2013) de Juan Mihovilovich, *Los restos* (2014) de Betina Keizman, *El rey del agua* (2016) de Claudia Aboaf, o *Cadáver exquisito* (2017) de Agustina Bazterrica.

Si bien se ha considerado que *Plop* es una novela donde se escenifica “el fin de la cultura” y “la destrucción de la civilización”, en este artículo se propone una lectura diferente donde, desde la pregunta por los imaginarios escatológicos, busco alumbrar algunos rasgos que, en medio de la distopía, visibilizan personajes, actitudes y espacios de esperanza. Para ello, en el primer apartado se define la categoría de imaginarios escatológicos como aquellos que proveen de respuestas a las preguntas que una sociedad situada históricamente considera necesarias sobre el éschaton, o sea sobre lo posible y el futuro. Los tres apartados siguientes se dedican al análisis de algunos rasgos del libro, enfatizando la descripción del espacio como un *terrain vague*, la descripción del protagonista como un soberano

bárbaro y la descripción de los personajes antagonistas como quienes, desde su marginalidad, se oponen a Plop y lo agreden con acciones concretas de solidaridad y empatía. Finalmente, en las conclusiones se resalta cómo una lectura de las distopías desde la pregunta por la esperanza permite redescubrir elementos en las obras que, de otra manera, pueden ser pasados por alto. Lo anterior contribuye a aumentar la capacidad de aspirar de los lectores y a mantener abierto e indeterminado, gracias a la imaginación, el futuro.

IMAGINARIOS ESCATOLÓGICOS: UNA CATEGORÍA ABIERTA

Toda catástrofe desata crisis colectivas e individuales, infringe heridas materiales e inmateriales sobre la psique y los cuerpos de los sujetos y de las comunidades. La catástrofe provoca una crisis de sentido, sacude las construcciones epistemológicas y ontológicas de un grupo social, trastoca los sistemas de creencias. Se desordenan las preguntas fundamentales, se revuelven las necesidades básicas. Por ende, toda catástrofe implica una crisis de imaginarios.

Para este artículo, se ha decidido recuperar el concepto de imaginarios escatológicos pues permite alejarse de la pregunta habitual por el fin del mundo a la hora de investigar cómo son imaginados los futuros desde las distopías literarias. Si es cierto, por lo tanto, que la distopía se centra en representar aberraciones específicas de un sistema socio-político presente, señalando sus potenciales monstruosas consecuencias para un futuro (Gottlieb, 2001), nuestra hipótesis es que la pregunta por los imaginarios escatológicos permite ver más allá del futuro obturado y entrever en medio de las ruinas rastros de otros futuros posibles. Esto se consigue porque la categoría de imaginarios escatológicos implica una orientación ética hacia lo posible, más que a lo probable.

Explico con mayor detalle estos dos puntos. En primer lugar, los imaginarios escatológicos pueden ser definidos como una construcción de símbolos, metáforas y tramas que en su conjunto dan respuesta a preguntas que una sociedad históricamente situada considera necesarias sobre el futuro. Estas respuestas implican una reestructuración en la temporalidad completa; es decir, también modifican la manera en la que se recuerda o representa el pasado. Es importante señalar que los imaginarios escatológicos tienen un componente racional, pero no se limitan a él; al contrario, están abiertos a lo complejo y lo indeterminado ya que involucran elementos pulsionales, afectivos, mnémicos y perceptuales.

En segundo lugar, los imaginarios escatológicos, al ser producto de la imaginación radical, están orientados hacia una ética de lo posible. Es

Appadurai (2013) quien señala que el futuro puede ser imaginado desde dos perspectivas, una es la ética de lo probable, donde dominan argumentos lógico-científicos, cálculo de riesgos, técnicas, estrategias y acciones racionales, dando como resultado una avalancha de números que dejan al ser humano con la única responsabilidad de administrar el inevitable y cada vez más cercano fin-del-mundo; subordinando cualquier actividad proveniente del campo de la imaginación, no porque esta no ocupe ningún lugar en el campo social, sino porque su lugar se constriñe a la subjetividad individual y no trasciende a la dimensión colectiva. La ética de lo posible, en cambio, apela a maneras de pensar, sentir y actuar que amplíen los horizontes de esperanza gracias a la actividad de la imaginación, de ahí la vigencia del reclamo de Castoriadis (1998) al denunciar el “olvido” principal del pensamiento occidental, heredado aun después de la posguerra: “Puede asombrarnos que la imaginación radical del ser humano, descubierta y discutida por primera vez hace veinticinco siglos por Aristóteles, nunca haya adquirido el lugar central que le pertenece dentro de la filosofía” (1998, p. 167). Con una declaración así, Castoriadis (1998) —en su postura antiestructuralista y en el reconocimiento de la capacidad que la subjetividad tiene de fundar el sentido (Joas & Knöbl, 2016, p. 392)— da un paso más que la conocida tesis XI de Marx sobre Feuerbach: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”. Para Castoriadis (1998), interpretar y cambiar este mundo es insuficiente, hace falta imaginar uno nuevo.

Además, el futuro representado en las distopías literarias, al ser un producto de la imaginación radical, activa en los lectores su capacidad de aspirar. Appadurai (2004) ha enfatizado la aspiración como una capacidad cultural en el sentido de que es una fuerza movilizadora por valores, significados y disensos —por imaginarios— y enfocada en la promesa, el deseo y el cumplimiento de un futuro más incluyente y heterogéneo que la prolongación de las condiciones existentes ofrecida por el realismo capitalista (Fisher, 2016). La capacidad de aspirar aparece, entonces, como un revulsivo de la esperanza y la CF como un estímulo de esa capacidad.

Es importante, antes de avanzar al análisis de la novela, hacer algunas afirmaciones en cuanto a la esperanza. No debe confundirse esta con la confianza ingenua del optimista en que las cosas van a salir bien solo porque él cree que será así. Este “astigmatismo moral”, que ve la vida color de rosa, deforma constantemente las condiciones presentes para adecuarlas al apetito bondadoso del sujeto (Eagleton, 2016). La esperanza, en cambio, posee tanto una dimensión

racional como una dimensión escatológica. Es racional, en tanto no se basa en una especie de bondad esencial del presente, sino que lo enfrenta en toda su oscuridad, abominación y desastre.

Esta mirada del abismo es completada por una capacidad de selección de “signos y promesas del futuro en el presente” (Eagleton, 2016, p. 89). Por lo tanto, la esperanza es escatológica ya que desata una expectativa que presentifica el futuro como algo potencial; es decir, el sujeto esperanzado es capaz de reconocer su actualidad como “la grieta a través de la cual se puede atisbar el futuro” (Eagleton, 2016, p. 77), y advertir los fenómenos materiales que fungen como rastros de ese futuro. Hay que entender, entonces, la esperanza como una práctica que puede ser aprendida y como un principio de tenacidad y obstinación —“una revolución permanente”— que es alimentado y cultivado a través de la imaginación (Badiou, 1999). Una lectura crítica de la CF distópica desde la esperanza tiene que ver con el planteamiento de interrogantes y estrategias que desvelen en medio del desasosiego las señales de otro futuro que vaya más allá de la prolongación indefinida del presente. La pregunta por los imaginarios escatológicos es una de esas estrategias.

ESPACIOS DE LA CATÁSTROFE

Plop es una novela que transcurre en una llanura desolada y agreste poblada por tribus nómadas; se trata de una “contra-utopía de la evolución” (Mercier, 2016, p. 134) donde las condiciones de vida poscatástrofe remiten a un estado primitivo del hombre y el espacio se configura como un mundo en descomposición. Explica Mercier en torno a la trilogía de Pinedo:

las novelas presentan una involución [...] En efecto, la evolución tiene como objetivo la supervivencia de la especie, lo que Darwin llama la selección natural. Así, la involución, a diferencia de una extinción —que acontece si la especie no logra adaptarse—, denota un retroceso, el cual, lógicamente, no ocurre en el reino natural. Sin embargo, en las obras, la selección natural consecuente del cataclismo actúa en contra de lo humano que, en vez de evolucionar, retrocede a un estado casi animal (2016, p. 134).

Este antidarwinismo pone en juego la dicotomía civilización-barbarie, donde la civilización es representada como un velo de la barbarie que es rasgado por la catástrofe, la cual produce un escenario distópico marcado por la ruina y el deterioro:

Se camina sobre el barro, entre grandes pilas de hierros, escombros, plástico, trapos podridos y latas oxidadas. De tanto en tanto las nubes se abren un poco y brillan pedazos de vidrios rotos. [...] Alguna paja brava corta el basural. Arbustos, nunca más altos que un hombre, con espinas, con una hojas minúsculas y negras. Y hongos, que salen por todos lados [...] El suelo siempre es plano. Debajo de la basura siempre es plano (Pinedo, 2007, pp. 19).

Estos espacios en la novela se presentan bajo un sistema descriptivo bastante escueto —con muy pocos adjetivos— estructurado por una serie de oposiciones complementarias derivadas de la relación dialéctica entre civilización y barbarie: desechos industriales/restos vegetales, fauna/flora y cielo/tierra, que contribuyen a crear un espacio físico al que se puede conceptualizar como *terrain vague* (Solá-Morales, 2002), una porción de tierra vacía y carente de significado. Especifica Solá-Morales: “la relación entre la ausencia de uso y el sentido de libertad [...] es fundamental para entender toda la potencia de los *terrain vague* [...], vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como espacio de lo posible” (2002, p. 126).

Gracias a la mención de los desechos industriales, por ejemplo, es posible entrever cómo eran los modos de vida y los medios de producción antes del fin-del-mundo, durante los años de la “civilización”. Se mencionan fierros, plásticos, tela podrida, madera roída, vidrios pulverizados, todo convertido en astillas y óxido. Cada objeto es un símbolo del tiempo previo a la catástrofe y en su degeneración se constata, a manera de crítica, el carácter efímero y la falsedad de la promesa que habían ofrecido los procesos de urbanización y la industrialización de la producción. Aceros, plástico, latas (otrora epítomes del desarrollo económico de una ciudad), no son —en el ahora del mundo de ficción— más que desechos inútiles e improductivos, y junto a las “grandes pilas”, los “cascotes” y las “montañas” de basura ayudan a construir y delimitar el hábitat de los personajes, su ecosistema. La catástrofe, entonces, revela a la idea de progreso, sustentada en el valor del trabajo y el espíritu de asociación, como una mera máquina de producción de riesgos, en tanto que es la abundancia de los residuos de esa civilización industrial pre-apocalíptica la que amenaza constantemente a las tribus, cuyos miembros deben luchar contra la herrumbre, el óxido y las astillas, por lo que sus cuerpos son constantemente dañados: “Se ve mucha gente a la que le faltan dedos” (Pinedo, 2007, p. 20).

Es llamativo, por lo tanto, que la polarización civilización-barbarie no detone en *Plop* la idea bucólica del retorno a la naturaleza que podría presuponer la dicotomía urbano-rural y ciudad-campo. El pesimismo es generalizado de un modo

casi dogmático, por lo que no hay sitio para que lo natural adquiriera algún simbolismo post-romántico de alusión a lo sublime o lo inconmensurable, solamente es un reflejo del estado inerte y amenazante en el que ha anegado la totalidad del espacio. En el imaginario escatológico de *Plop* la devastación del espacio parece tan absoluta que ni siquiera la naturaleza tiene la fuerza de renacer.

La dicotomía arriba/abajo se expresa bajo los elementos de la lluvia y el polvo-barro. Debido a que “llueve. Siempre”, todo el suelo es barro, lodo, de allí la proliferación de hongos en el suelo y la profusión de óxido y herrumbre en los objetos. El agua de la lluvia puede ser ingerida por las personas, siempre y cuando no toque el suelo. Si lo hace, “queda impura. Contaminada” (Pinedo, 2007, p. 19). Esta imposible convivencia entre agua y tierra remata simbólicamente la distopía que habitan los personajes de *Plop*. Cielo y suelo son antagónicos, irreconciliables. El único puente es la persona. Pero es un puente roto, atrofiado, como encarna el protagonista. Plop, al nacer, cae y se ensucia en el fango. Ese primer contacto con el lodo le da su nombre. Los hombres, como el agua, también quedan contaminados al embarrarse.

En *Plop*, por lo tanto, el espacio distópico imposibilita cualquier tipo de apropiación por parte de sus habitantes; de ahí que la característica principal de los miembros del Grupo que evidencia el desapego territorial sea su nomadismo, ocasionado por batallas, hambre y sequías. Se trata, además, de un desplazamiento ilusorio ya que los personajes marchan por una llanura comprimida donde avanzan y no avanzan debido a la repetición continua de los desperdicios que pueblan los espacios.

Si bien la voz narrativa en *Plop* poco se ocupa de comunicar qué tipo de catástrofe convirtió los espacios presumiblemente urbanos en un *terrain vague*, es posible afirmar a través de las consecuencias y los efectos del desastre que se trató de una catástrofe civilizatoria, ya que no solo los lugares, los cuerpos y las subjetividades fueron aniquilados, sino todo el entramado cultural. Aunque no accedemos, entonces, al antes-del-fin, sí somos testigos de cómo la suma de crisis y desastres (morales, ecológicos, sociopolíticos y económicos) ha producido espacios ruinosos y hostiles, así como subjetividades bárbaras que serán analizadas más adelante.

Se conservan en la novela, sin embargo, un par de vestigios que atisban ese otro significado de *terrain vague* como espacio abierto a lo imposible, a otras formas de relación no distópica del Grupo con sus lugares: un árbol y un burro. El burro, ícono y reminiscencia cultural del modo de vida pampero donde estos desempeñan una importante labor de carga y transporte, en *Plop* parece avalar

la irrupción de una nostalgia de una sociedad premoderna o antimoderna con valores, modos de producción y prácticas culturales diferentes a las de la modernización burguesa; pues, dada su escasez, cuando se le encuentra es motivo de danza y celebración (Pinedo, 2007, p. 59). En el *terrain vague* de la novela, el burro, igual que las máquinas o las herramientas, ha perdido su función productiva y se ha acercado más a una función ritual, casi totémica, que parece ser indicio de algo sagrado, ya que la fiesta asoma el frenesí provocado por el encuentro con una otredad que no pertenece al mundo distópico de la tribu, sino que es señal de otro mundo.

Esta tensión entre el “(im)posible” surgimiento de otros espacio-tiempos en el posapocalipsis de la llanura y su extinción completa también se manifiesta en la presencia del árbol, último representante de la flora viva, el cual es relacionado con una leyenda contada por los “viejos” y los “exploradores”, quienes lo refieren como un lugar donde “nadie se pelea, nadie se ataca”. Es un árbol “raquítrico, tiene cuatro o cinco ramas, la altura de dos hombres. Nunca tiene hojas” y, no obstante, tiene la fuerza suficiente para abrir una grieta en el presente obturado de los miembros del Grupo. La fugaz mención del árbol en la novela ofrece dos rasgos importantes que hay que destacar. En primer lugar, se menciona que está fuertemente protegido por un grupo de Guardianes, figuras análogas a los ángeles que custodian el jardín del Edén en el Génesis bíblico, y que remiten simbólicamente a un jardín paradisiaco que también se perdió después de la caída: “Dicen que siempre hay gente alrededor. Que hay un grupo que vive ahí. Que no migran, que siempre están ahí. Se llaman a sí mismos los Guardianes del Árbol” (Pinedo, 2007, p. 74). El uso impersonal del verbo “decir” provoca un distanciamiento del referente al interior del mundo de ficción. Este procedimiento retórico de extrañamiento de la naturaleza puede denominarse como mitificación, en tanto que despoja de su materialidad al árbol y lo sitúa en una esfera aislada de lo humano. El árbol, como señal de otro mundo posible, remite, como rumor y como recuerdo, a un espacio de esperanza donde los poderes de la barbarie son mantenidos a raya y el nomadismo cede ante el descanso.

En la distopía civilizatoria que es *Plop*, así como la catástrofe convierte al espacio en un *terrain vague* poblado de residuos industriales, también degrada las relaciones simbólicas y culturales entre los lugares y sus habitantes, y produce una desvinculación de todo grupo social existente antes de la catástrofe (la familia, la nación, el trabajo). Es decir, no existen comunidades en el mundo post-apocalíptico de *Plop*, ya que los miembros del Grupo son incapaces de producir consensos, símbolos o normas que trasciendan el tabú y la depredación violenta: “A veces

algún grupo mata a la mayor parte de los miembros de otro. E integra al resto” (Pinedo, 2007, p. 21), por lo que les es imposible alcanzar un “compañerismo profundo y horizontal” (Anderson, 1993, p. 25). Esto repercute de igual forma en una representación perversa de la cultura, ya que esta pasa de proveer “un conjunto de normas construidas socialmente” (Durham, 1984, p. 142), “maneras institucionalizadas de llegar a un arreglo” y “fuentes simbólicas de iluminación para orientarse en el mundo” (Geertz, 2003, pp. 49-52) a expresar y reproducir sistemáticamente valores como el egoísmo, el odio y la soberbia.

SOBERANÍA Y BARBARIE: EL FUTURO COMO REGRESO

Se señaló en el apartado anterior que *Plop* es una distopía antievolutiva donde la catástrofe civilizatoria devuelve a los sobrevivientes a una organización tribal y un estado de vida caracterizado por la barbarie. Lo que predomina después de la catástrofe no es una repetición de lo ya existente, mucho menos la irrupción de una novedad radical; en cambio, es la maximización del deterioro y de la precariedad (Steimberg, 2012).

Así como los lugares de la escueta cartografía de la llanura son despojados de toda afectividad al punto de que su nombre es meramente déictico (el árbol, el almacén, el pozo, la plaza), la profundidad de los personajes también es reducida al mínimo, quedando simplemente como *tipos* literarios; es decir, el *ethos* de la mayoría de los personajes permanece estable y sin contradicciones. Incluso son nombrados por una función cuasiarquetípica, donde el nombre precede y condiciona —llena— la identidad del personaje, como es el caso de la Guerrera, la Esclava o el Mesías. Otros personajes como el Urso o el mismo Plop, reciben su nombre por alguna condición fisiológica o un evento que marcó el día de su nacimiento. El Urso se llama así porque es corpulento y Plop porque ese fue el ruido que hizo al caer en el lodo cuando nació.

Analizaremos el personaje de Plop en su dimensión sintáctico-semántica de heredero y de soberano. La primera función define su lugar en relación con los personajes de la esfera privada; y la segunda, con los personajes de la esfera pública. De igual manera, ambas funciones se suceden en la trayectoria heroica del personaje, la cual se enmarca dentro del *ethos* de barbarie que rige las relaciones al interior del Grupo. En este sentido, el viaje de Plop subvierte totalmente las virtudes del héroe convirtiéndolo en un héroe bárbaro. Este recorrido tiene dos etapas; primero, el personaje se configura como heredero dentro de la relación filial, lo que lo constituye, además, como destinatario de un objeto valioso; y, en

un segundo momento, el personaje emprende un camino de ascenso social, basado tanto en el ejercicio de la barbarie como en la acumulación de otros objetos valiosos.

La infancia de Plop aparece condicionada por dos accidentes: la muerte de su madre y la adopción de la vieja Goro, y la posición social —el estamento— al que pertenece por nacimiento. La muerte de la madre ocurre en condiciones que revelan la geografía hostil, tanto física como humana, en la que vive el Grupo. La Cantora, miembro de la Brigada de Recreación donde se dedicaba a entretener a los Secretarios de Brigadas y al Comisario, da a luz en medio de una migración: “lo parió caminando, atada al borde de un carro, medio colgada, medio arrastrada” (Pinedo, 2007, p. 13). Detrás de ella, en la Brigada de Servicios, va una mujer anciana, la vieja Goro, quien solo escuchó un ruido “sordo, amargo, en el charco de barro que tenía delante” (p. 15) y decide levantar al bebé que había caído en el lodo.

El primer distanciamiento de la figura materna ocurre cuando la vieja intenta darle el bebé a la Cantora, quien “lo miró, balbuceó algo y no habló más ni cantó, ni le dirigió otra mirada. Nunca más” (Pinedo, 2007, p. 16). Esta representación de una maternidad distópica expresada en el abandono y la indiferencia concuerda con el territorio ruinoso y post-apocalíptico que habitan los personajes y con el *ethos* bárbaro que los caracteriza. No existen las familias, en tanto espacios seguros para la reproducción social y la socialización del individuo en valores como la bondad y la compasión. Los únicos vínculos que se establecen entre los personajes son de propiedad y pertenencia. En eso radica la barbarie humana de la novela, en que la esfera económica ha subordinado al punto de la aniquilación a las otras esferas (política, religiosa, erótico-afectiva). Las vidas son codificadas desde una racionalidad estrictamente económica (Sánchez Idiart, 2016): los desplazamientos son motivados por la escasez, los cuerpos de los muertos son devorados a causa del hambre, los cuerpos de los vivos son evaluados e intercambiados en función de su utilidad.

Los cuerpos de los personajes, por lo tanto, poseen una doble condición residual; por un lado, son cuerpos sobrevivientes, en tanto su único deseo es mantenerse con vida sin importar lo que haya que hacer; por el otro, su vida es precaria —es prescindible—, ya que es una vida que se “usa” y que es desechada cuando deja de servir a los fines del Grupo. Este “uso” del otro tiene en el mundo de ficción connotaciones sexuales y de muerte. El cuerpo del otro, cuando está vivo, puede poseerse por instinto y por necesidad, pero sin ningún lazo afectivo que medie el encuentro; muerto, el cuerpo se convierte en objeto de saqueo: la carne

es comida, los huesos se guardan como trofeos y lo que sobra se da a los animales. La distinción establecida por Agamben (1998) entre “nuda vida”, *zoé* y *bíos* ayuda a comprender mejor la cualidad de vida de los personajes. Quienes pertenecen a las Brigadas de Recreación y de Servicios poseen una *zoé*, en tanto mera vida natural y reproducible, pero carecen de *bíos* como existencia política, en tanto son incapaces de bien vivir y están excluidos de todo beneficio y privilegio en el Grupo. A medida que logran escalar a otras Brigadas, sin embargo, y convertirse en Secretarios, los personajes obtienen algunos cuidados que disminuyen su vulnerabilidad, pero solo el Comisario, quien está en el punto más alto de la jerarquía, es el que logra un bien vivir (*bíos*) que le permite habitar en la excepción de la ley del tabú. Se trata de vidas sin poder y vidas con poder.

La estabilidad del Grupo depende de que el soberano mantenga esa distinción y ese orden, de allí que el tabú funcione como ley y como dispositivo de control. En esta distopía antievolutiva, el tabú que despliega su condición de “horror sagrado” a través del cual impone las prohibiciones que organizan la vida y rigen las relaciones en el Grupo, es la boca: los personajes no pueden comer con la boca abierta, no pueden hablar, no pueden llorar, no pueden besarse. Tampoco uno puede mirar la boca del otro. Son prohibiciones que carecen de toda fundamentación lógica y, de la misma manera que sucede con la catástrofe civilizatoria, no tienen un origen identificable; sin embargo, los miembros del Grupo aceptan con naturalidad esas restricciones.

La reducción de la boca a órgano digestivo aniquila el rostro en un sentido levinasiano. Para el filósofo judío, el rostro describe no solo la cara sino también la espalda o el cuello, ya que a través de ellos puede percibirse el grito de placer, de dolor o de sufrimiento; y es únicamente a través de la mirada del rostro del otro que surge la empatía por su condición humana y que se instaura la primera exigencia ética: “no matarás”. El rostro, escribe Levinas (1991), “es lo que no puede matarse” (citado por Butler, 2020). En este sentido, la prohibición de no mirar la boca funciona de forma semejante a la mirada del rostro en Levinas ya que, en *Plop*, el sometimiento al tabú dificulta la formación de lazos afectivos y empáticos. Ninguna vida en la distopía perpetua de *Plop* merece ser llorada ya que no hay ninguna estructura de sentimientos que dignifique los cuerpos de los que son violentados o mueren (Butler, 2020). No hay, tampoco, duelos ni ritos funerarios, solo un ánimo antropófago que demuele cualquier posibilidad de sentir algo por y con el otro.

Sin embargo, el lazo filial que *Plop* establece con la vieja Goro abre un espacio mínimo de libertad para la transgresión del tabú, por donde los afectos se abren

paso de forma recíproca, lo que otorga una nueva función a los personajes y los eleva de rango. La vieja se convierte en donante de su único y más valioso saber, la lectura, y Plop asume el lugar del destinatario. El motivo de la herencia, por lo tanto, provee de una incipiente estructura de sentimientos a la relación entre Plop y Goro que favorece la transgresión del tabú. Así como la vieja lo rescata de ser comido por los chanchos el día del parto en el que su cuerpecillo cae al lodo y se resiste todo el tiempo a “usarlo”, Plop no consigue comérsela cuando ella muere y, además, la llora. En la relación que ambos construyen la racionalidad económica es marginada, el utilitarismo de los cuerpos es remplazado por un incipiente deber de cuidado, el cual hace posible que se efectúe la relación destinatario-destinador. Solo fuera del tabú, es posible la donación.

El personaje del Comisario desempeña dentro del Grupo la función del soberano, entendido este como aquel que ostenta el poder para la administración de los cuerpos y la gestión racionalista de la vida (Derrida, 2010). En *Plop* el Comisario, al estar por encima del resto de los miembros del Grupo, tiene el derecho de dejar vivir y hacer morir a quien él desea. Esa superioridad lo coloca en una situación ambivalente respecto al tabú. Mientras que en la esfera pública es el encargado de vigilar que las prohibiciones sean acatadas por cada miembro, así como de castigar a quienes intentan escapar de su control, en la esfera privada posee un margen de libertad que le permite transgredirlo siempre y cuando no sea descubierto por los Secretarios de cada Brigada. La capacidad para manejar este doble juego es la que garantiza su supervivencia en el cargo, pero también dentro del Grupo. Se trata de una soberanía despótica, un “reinar sin compartir”, donde los privilegios de ser Comisario ubican al sujeto que ocupa ese cargo en la parte más alta de la jerarquía social del Grupo y le facilitan abusar utilizando los cuerpos y disponiendo arbitrariamente de las vidas de los demás.

En el camino del heroísmo bárbaro de Plop, cada prueba es descrita como un “escalón”, imagen que provoca un doble efecto, pues evoca tanto la posibilidad de que dicho peldaño sea usado para subir o para bajar, de ahí que en el caso de Plop ese camino represente al mismo tiempo un ascenso y descenso donde, si bien es cierto que obtiene cada vez más poder y libertad, también cada paso lo acerca más a su destino fatal de muerte, deshecho y reciclaje.

Desde el comienzo de su viaje heroico, Plop descubre que la soberanía del poder es un artefacto producido y mantenido a través de coacciones disciplinarias y mecanismos de dominación; entiende, por lo tanto, que el camino para cumplir su deseo no está fuera del *ethos* bárbaro que regula las relaciones al interior del Grupo, sino que tiene que ver con una administración flexible de él.

Una vez que cumple su deseo de ser Comisario, el ascenso de Plop se convierte en estancamiento y caída, a medida que va perdiendo los objetos valiosos que había acumulado y las transgresiones del tabú en su práctica sexual resultan cada vez más difíciles de ocultar. La legitimidad del soberano frente al Grupo empieza a perderse cuando Plop ya no es capaz de mantener los sobornos ni el abasto de comida ni a los Secretarios, ni a los miembros de la Secta. No obstante, la situación alcanza su punto más bajo cuando el último objeto valioso, sus aliados el Urso y la Tini, se transforman en sus adversarios. No porque ejerzan un poder semejante a él que amenace su vida, sino porque cometen acciones en contra de su soberanía, intentando salir de su dominio. El desenlace de ese reencuentro entre los tres personajes, narrado como una batalla apocalíptica, es el que entierra toda posibilidad de impedir su ruina. Su vida vuelve a quedar desnuda y es fácilmente excluida. Plop, nacido del barro, es desechado por sus últimos acompañantes en un pozo donde entre el lodo y las heces espera su muerte. En el imaginario escatológico de la novela, el héroe bárbaro, igual que el héroe tradicional, regresa al punto de donde partió, pero no convertido en la figura salvífica de la estructura clásica, sino como personaje solitario, agotado y sin valor. Plop nació entre el barro y muere allí. No parece haber, pues, una esperanza que trascienda el cuerpo de cada personaje, ni siquiera para el Comisario. Ante las preguntas “¿hacia dónde vamos?”, “¿qué sucederá después?”, no hay acontecimientos en el horizonte que aspiren a la renovación. Todo el tiempo de los personajes, en cambio, se dirige hacia la muerte, es un regreso forzado hacia la tierra.

Este fatalismo queda expresado con claridad en la estructura misma de la novela. El Prólogo presenta a Plop, en un pozo, viendo caer sobre él “paladas de tierra”:

Con cada golpe de zapa, con cada puñado de tierra que le cae sobre la cabeza, le va apareciendo en la mente una imagen de su vida. Así, hasta ahora, el final. Todo el esfuerzo es para este momento, para llegar, para poder finalmente morir (Pinedo, 2007, p. 12).

Con el inicio *in extrema res*, cada capítulo de la narración —cada escena— puede ser comparado con un puñado de tierra que va cubriendo el cuerpo moribundo de Plop. Los episodios que vertebran el viaje del antihéroe y construyen a partir de sus títulos —“La iniciación”, “El primer escalón”, “El segundo escalón”, “El trono” y “La caída”— la imagen de una escalera donde el final es el comienzo y el comienzo es el final, lo que plantea una temporalidad distópica y carcelaria. Es por eso que el futuro es obstruido incluso por la misma

estructura fragmentaria de la novela donde ni siquiera el Comisario, que ocupa el eslabón más alto en la cadena de dominación del Grupo, escapa a ese destino.

La focalización que emplea la novela desde el personaje de Plop constriñe al lector al *ethos* bárbaro del héroe, del mismo modo que instala, durante el acto de lectura, el punto de vista del soberano (sus juicios y sus expectativas) como sentido común. Es este uno de los rasgos más notables de *Plop*: la posibilidad de ser empáticos con la estructura de sentimientos de personajes anclados en la barbarie del mundo postapocalíptico de la Llanura. En ese escenario hegemónico y casi absoluto, sin embargo, hay unos pocos personajes que intentan un bien vivir fuera del *ethos* bárbaro y ofrecen, desde su cuerpo, una resistencia férrea a la dominación, al mismo tiempo que enarbolan valores distintos que irrumpen como alternativas agresivas y antagónicas.

LA AGRESIÓN DE LA ESPERANZA

En la dicotomía civilización-barbarie, donde la segunda precede históricamente a la primera, *Plop* invierte la flecha del tiempo y sitúa a la barbarie como destino de la civilización. Se trata de un futuro regresivo donde lo que está adelante es el pasado, pero no cualquier pasado, sino un pasado distópico. Esta regresión postapocalíptica enfrenta el tiempo cíclico en el que se mueve Plop y la mayor parte del Grupo, y los *tiempos otros* de los personajes antagónicos como el Urso, la Tini y el Mesías.

El tiempo cíclico favorece la supervivencia del Grupo, pues ofrece un sentimiento de permanencia, en tanto, pese a la voluntad de poder del soberano, las experiencias elementales del día y la noche o de los solsticios no pueden ser controladas por él. Este hecho otorga orientación a los tiempos propios de los personajes. No es un tiempo dirigido hacia adelante, sino enroscado en el retorno a través de dos eventos sociales importantes: las fiestas y las migraciones, las cuales le dan al Grupo una identidad propia respecto a las demás tribus.

Las fiestas ocurren en un tiempo determinado y funcionan como tiempos extraordinarios para la transgresión del tabú. En la fiesta del Karibom la conversación horizontal, sin trifulcas ni discusiones, permite entrever una nueva forma de “cocinar la política del Grupo” (Pinedo, 2007, p. 29). También existe un cortejo y, en vez de que un cuerpo usara a otro agresivamente, las parejas juegan entre ellas y media el consentimiento para el acto sexual: “Si no le gustaba, el cortejado daba un paso adelante y se desprendía. Era costumbre dar las gracias”

(Pinedo, 2007, p. 30). Esta ronda atisba un espacio-tiempo diferenciado del resto del tiempo de la tribu y constituye un rebrote de cultura, en tanto pacto y regulación de la convivencia.

En la fiesta del fin del calendario, en cambio, hay una ceremonia, la del Todo Vale, donde “cada uno hacía lo que quería, como y con quien quería” (Pinedo, 2007, p. 45); la transgresión se expresa, ya no en la contención del instinto como en el Karibom, sino en el rompimiento de las divisiones jerárquicas entre las Brigadas que propicia el poder comer sin restricción y “usarse” sexualmente sin importar el estamento al que se perteneciera. Se trata de una carnavalización del mundo desde donde se configura no necesariamente una liberación de los oprimidos, sino donde se naturaliza, legitima y neutraliza la asimetría (Mancuso, 2005). Esta fiesta no ofrece una inversión radical de los valores del Grupo, ni un escenario real de transformación de la situación de desigualdad y dominación; en cambio las prácticas bárbaras se radicalizan, los cuerpos permanecen anclados a la relación utilitaria y grotesca de uso.

Estas dos fiestas constituyen, pues, en medio del tiempo ordinario de la barbarie, un tiempo extraordinario que interrumpe la cotidianidad y abre una alternativa de mundo. Cada fiesta, sin embargo, es una promesa diferente. Mientras en el Karibom la violencia con la que se relacionan los personajes es suspendida, prometiendo un reordenamiento de la cultura; en la fiesta del fin del calendario la transgresión del tabú aumenta las violencias más allá de lo permitido. Son dos horizontes de libertad, dos simulaciones de futuro fuera de los márgenes que, sin embargo, solo ocurren una vez al año.

No obstante, la pregunta por los imaginarios escatológicos lleva a enfatizar acciones como la maternidad, la paternidad y la amistad entre los personajes del Urso, la Tini y Plop, a través de la cual se construye la posibilidad de un tiempo diferente, al instaurar un nuevo ritmo de relación entre los cuerpos de los personajes y el lugar que habitan. Se trata del tiempo del cuidado, en el cual los personajes se anticipan siempre a sí mismos al estar preocupados constantemente por lo que pueda sucederle a quien tienen interés de proteger (Safranski, 2017). Frente al tiempo cíclico del mundo del Grupo, el tiempo del cuidado se abre y se experimenta como imprevisible, se dirige al futuro.

En los primeros momentos de su relación de amistad, el Urso y Plop cuidan del cuerpo de la Tini y lo convierten en paisaje para ser contemplado, en vez de usado. Esto sucede especialmente cuando la ven bailar: “Empezaban, muy suavemente, a marcar el ritmo: Ta, ta ta, tatú. La Tini cerraba los ojos, sería y quieta, y dejaba que el sonido le fuera entrando en el cuerpo” (Pinedo,

2007, p. 53). Este movimiento inaugura una relación diferente de Tini con su cuerpo, ya que este se autopercebe y es percibido por los demás como algo totalmente otro, fuera del mundo y, por ende, vulnerable a las amenazas del resto del Grupo.

Esta alteridad del paisaje corporal de la Tini se expresa también cuando ella está embarazada y cuando el Urso aparece con su Opa. Dichos cuerpos se convierten en sujetos necesitados de cuidado porque remueven en la conciencia la realidad de la muerte futura y de la barbarie a la que están expuestos. El hijo y la hija le dan al tiempo propio del Urso y de la Tini una preocupación, una atenta orientación hacia lo que puede suceder.

El futuro, anticipado como riesgo, los compromete a cuidar su cuerpo y el del otro y pone en movimiento los afectos en la tribu para resistir el control disciplinario del Comisario. Como consecuencia, el Urso reevalúa su relación con el Grupo y decide salir de él, “desapareciendo días enteros” y luego toda una semana (Pinedo, 2007, p. 69). La voz narrativa no comunica nada de lo que ocurre fuera del Grupo, de allí que queden varias zonas de indeterminación en la lectura. Son esos vacíos, sin embargo, los que hacen que los personajes cambien de opinión y los que animan su lucha para forjar un futuro alternativo dentro del Grupo desde sus propios cuerpos. El Urso se cuelga a su Opa en la espalda y se convierten en una “figura familiar: el Urso caminando con su Opa atrás” (Pinedo, 2007, p. 70), igual que la Tini quien siempre se mueve junto con su hijo. Son señales, brotes, de un cuerpo nuevo, un cuerpo compartido, que anticipan también una alternativa a la distopía perpetua de la llanura.

Lo mismo ocurre con el personaje del Mesías y sus predicaciones sobre la existencia de “La Tierra Sana”, donde llueve siempre agua limpia y hay plantas y frutos. Se trata de un tiempo pleno donde los personajes se elevan por encima de los dolores y del tabú y existen fuera de ellos. Es un mundo, por lo tanto, que existe más allá del Grupo y más allá del libro; es un mundo que para Plop fue real en algún momento remoto del pasado, pero “estaba convencido de que ya no existía” (Pinedo, 2007, p. 112). El escepticismo del Comisario frente al futuro reproduce la hostilidad del resto del Grupo, ya que a Plop no le interesaba que los demás supieran que las palabras del Mesías eran verdaderas. El Comisario, en el control obsesivo sobre los cuerpos, obstruye la imaginación del futuro porque, precisamente, el tiempo del cuidado que encarnan la Tini y el Urso y el tiempo pleno al que apunta el Mesías son tiempos de recomienzo donde se esconde la posibilidad de una transformación y donde se deshace lo que ata hacia atrás. Solo la muerte puede destruir esa aspiración y así ocurre en la novela. La previsión del Urso y la Tini no

alcanza para resistir y escapar de la voluntad asesina del soberano al interior del Grupo.

En el Epílogo, el cierre de la novela hace eco del nacimiento de Plop y, paralelamente, de la indiferencia del tiempo del mundo ante su sufrimiento: “Llovía como siempre”. Y más adelante se refiere el momento de su caída al barro: “Hace plop”. Se trata de un cierre que empata el fin de la vida del personaje con el fin del libro. Es un fin que revela a Plop y, al mismo tiempo, enfatiza al lector la distopía perpetua en la que se suceden uno tras otro los ciclos de vida de los personajes:

Cuando empezaron a cavar el pozo a su lado se hizo claro el final, este final. [...] Desde que había nacido todo era barro. Todos, todo el Grupo, toda la gente, todos los grupos. Vivían en el barro. Morían en el barro. [...] Nunca existió otra cosa que barro”. (Pinedo, 2007, p. 150-151)

El personaje de Plop, por lo tanto, experimenta una última “conversión” mientras se encuentra en el barro en la que asume con resignación el carácter efímero y banal de la vida, pero también su condición ruinoso. En la balanza, pesa más la ruina que el consuelo de la muerte. Sobre todo, porque el cierre del libro es solo un final, el final de Plop, pero la persistencia del barro se afirma y se prolonga, y, con ello, la barbarie. Las excepciones, vistas en la extensión completa del tiempo del mundo, no parecen contar: “Nunca había existido un depósito, una Esclava, un Urso, una Tini. Nunca una vieja Goro” (Pinedo, 2007, p. 150). En el post-apocalipsis de *Plop* parece triunfar el poder tiránico del Soberano, porque por encima de él gravita la sombra pesada de la barbarie y la destrucción que sujeta a todos los seres al mismo fin y al mismo comienzo, imponiendo el pesimismo de la destrucción como experiencia única de lectura.

CONCLUSIONES

Se ha querido mostrar cómo, a través de la pregunta por los imaginarios escatológicos, se permiten entrever algunas señales de esperanza en la distopía antievolutiva de *Plop* que apuntan hacia otros presentes y futuros. Se ha observado, sin embargo, que la fuerza de la barbarie en la novela es devastadora y aniquila a los personajes que agreden con actitudes de empatía y cuidado al Comisario. No obstante, estas acciones de resistencia no deben pasarse por alto, por más pequeñas y efímeras que parezcan. Precisamente estos antagonismos del Urso, la Tini y el Mesías ayudan a entender que un futuro alternativo implica darse cuenta de

la importancia de construirse en interacción con el otro, de devenir-con otros cuerpos, sustrayéndose así de las formas de egoísmo y egolatría imperantes en el Grupo. El cuidado, por lo tanto, constituye la primera metamorfosis del sujeto, quien incorpora a su propio cuerpo los otros cuerpos con los que asume una responsabilidad. El Urso cargando todo el tiempo a su Opa en la espalda o la Tini llevando de la mano sin cesar a su hijo son el comienzo de la metamorfosis, del devenir-otro convirtiéndose en un cuerpo compartido; lo que reivindica a su vez un compromiso con el deseo y actualiza la certeza de que otro futuro y otros presentes aún son posibles.

La pregunta por los imaginarios escatológicos, por lo tanto, contribuye a interrumpir la inercia fatalista a la que parece conducir la CF distópica, advirtiendo esos rasgos que legitiman mantener el futuro en una apertura estimulante de la acción y del pensamiento. Personajes como el Urso o la Tini son, entre otras cosas, adalides de la imaginación y de la esperanza, al mantenerse en la lucha para que la distopía no sea totalmente devastadora. No en vano la esperanza es la agresión más contundente y permanente que pueden emprender los personajes en contra de los protagonistas antiheroicos. La más importante de esta distopía anida justamente aquí, en cómo el futuro puede abrirse continuamente a lo “(im)posible” gracias a la actualización constante de la rebeldía, del deseo y la esperanza.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: PreTextos.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Appadurai, A. (2004). “The capacity to aspire. Culture and terms of recognition”. En V. Rao y M. Walton (Eds.), *Culture and Public Action* (pp. 59-84). Stanford: Stanford University Press.
- Appadurai, A. (2013). *The future as cultural fact. Essays on the global condition*. Londres: Verso.
- Badiou, A. (1999). *San Pablo. La fundación del universalismo*. Barcelona: Anthropos.
- Butler, J. (2020). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Barcelona: Taurus.
- Castoriadis, C. (1998). *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación. Encrucijadas del laberinto V*. Buenos Aires: Eudeba.

- Derrida, J. (2010). *Seminario La Bestia y el soberano*. Buenos Aires: Manantial.
- Eagleton, T. (2016). *Esperanza sin optimismo*. Barcelona: Taurus.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gottlieb, E. (2001). *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. Montreal / Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Kurlat, S. (2020). "Los años invisibles: Ciencia ficción argentina (1930-1979)". En T. López Pellisa y S. Kurlat. (Eds.), *Historia de la Ciencia Ficción Latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad* (pp. 93-130). Madrid: Iberoamericana.
- Levinas, E. (1991). *Ética e infinito*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Mancuso, H. (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail Bachtin*. Buenos Aires: Paidós.
- Mercier, C. (2016). "Ecología humana en la trilogía de Rafael Pinedo: Plop, Frío y Subte". *Estudios de Teoría Literaria - Revista digital: artes, letras y humanidades*, 5(10), pp. 131-143.
- Mercier, C. (2018). "Distopías latinoamericanas de la evolución: Hacia una ecotopía". *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 28(2), pp. 233-247.
- Novaro, M. (2014). "Dictaduras y democracias". En P. Yankelevich. (Ed.), *Historia mínima de Argentina* (pp. 303-352). Ciudad de México: Colegio de México.
- Pinedo, R. (2007). *Plop*. Buenos Aires: Salto de página.
- Quereilhac, S. (2020). "Sombras tras la lámpara de gas: La temprana ciencia ficción argentina (1816-1930)". En T. López Pellisa y S. Kurlat (Eds.), *Historia de la Ciencia Ficción Latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad* (pp. 51-92). Madrid: Iberoamericana.
- Reati, F. (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- Safranski, R. (2017). *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Sánchez Idiart, C. (2016). "Restos de vida. Estéticas de la supervivencia y políticas afectivas de lo común en Rafael Pinedo y Carlos Ríos". *452°F: Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, (14), pp. 69-86.
- Steimberg, A. (2012). "El futuro obturado: El cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001". *Revista Iberoamericana*, 78(238), pp. 127-146.
- Solá-Morales de, I. (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.

Encierro, prisión y castigo en cinco novelas de José Revueltas

Confinement, prison and punishment in five novels by José Revueltas

Juan Ramírez Rivas 

Universidad Autónoma de Puebla, México
juan.rivas1987@gmail.com

Recibido: 14 julio 2022 / Aceptado: 7 marzo 2023

RESUMEN

En la narrativa de José Revueltas son constantes los problemas del encierro (físico o práctico y metafórico o existencial), la prisión, lo carcelario y el castigo, tal como puede apreciarse en *Los muros de agua* (1941), *El apando* (1969), *El luto humano* (1943), *Los días terrenales* (1949) y *Los errores* (1964). En este artículo analizaremos pasajes de estas obras, a partir de las observaciones de especialistas revueltianos, para explicar cómo estos temas constituyen un lenguaje poético, una estructura narrativa y un subtexto filosófico central en la obra de Revueltas, un autor por el que atraviesan sensibilidades de índole tan diversa como lo filosófico, lo bíblico y el lenguaje técnico de la ciencia, para construir un mundo literario muy humano que refleja problemas políticos y sociales.

PALABRAS CLAVE: análisis literario, cárcel, narrativa, novela, prosa

ABSTRACT

In the narrative of José Revueltas, the problems of confinement (physical or practical and metaphorical or existential), prison, the penitentiary and punishment are constant, as can be seen in Los muros de agua (1941), El apando (1969), El luto humano (1943), Los días terrenales (1949) and Los errores (1964). In this article I will analyze passages from these works, based on the observations of Revueltas specialists, to explain how these themes constitute a poetic language, a narrative structure and a central philosophical subtext in the work of Revueltas, an author through whom sensibilites of nature as diverse as the philosophical, the biblical and the technical language of science, to build a very human literary world that reflects political and social problems.

KEYWORDS: *literary analysis; narrative; novel; prison; prose*

INTRODUCCIÓN

El tema de la prisión es inherente a la obra de Revueltas, quien, debido a su activismo político, fue encarcelado en cuatro ocasiones. Como señala Jorge Ruffinelli (2002):

Ser prisionero político fue también un elemento central de su vida desde la edad de quince años, cuando fue detenido por “rebelión, sedición y motín”, hasta finales de la década de 1960, cuando fue encarcelado en el siniestro “Palacio Negro” de la cárcel de Lecumberri. (p. 463)¹

Lo que vertió Revueltas en su obra literaria no fue un mero registro autobiográfico del confinamiento que vivió. El mismo autor observó, en pasajes que discutiremos a lo largo de estas páginas, la imposibilidad para representar fielmente la realidad de la prisión en una novela. Su obra se distingue no solo por estos temas sino por todo un estilo literario que, mediante la retórica, el lenguaje y la puntuación, se asocia a lo carcelario, el encierro, el castigo y la prisión; no solo en lo tocante a situaciones materialmente carcelarias sino, también, en un sentido simbólico o existencial.

Así, por un lado, los personajes de *Los muros de agua* (1941) y *El apando* (1969) están literalmente encarcelados; lo mismo Gregorio al final de *Los días terrenales* (1949); por otro, encontramos el tema del encierro a nivel conceptual: una prisión simbólica incluso en una situación de libertad (que en las novelas de Revueltas es siempre relativa). Es el caso de personajes que no están encarcelados pero son sometidos, práctica o metafóricamente, a encierros. Por ejemplo, en *El luto humano* (1943) los protagonistas quedan varados en medio de una inundación, en un intento frustrado por escapar; *Los días terrenales* (1949) plantea el encierro intelectual e ideológico de los comunistas más ortodoxos y recalcitrantes; en *Los errores* (1964), un enano está encerrado en una maleta para cometer un robo, a la par que una prostituta está atrapada en una vida marginal y de abusos. Los personajes ofrecen otra condición semejante a la de prisioneros: suelen estar sometidos a castigos crueles, muchas veces incomprensibles y desproporcionados: a los homosexuales “remontados” en *Los muros de agua* se

¹ Traducción del autor.

les castiga con saña; lo mismo ocurre a Gregorio al final de *Los días terrenales*. Este par de ejemplos pertenecen a escenarios carcelarios. No obstante, acaso el castigo más cruel presente en estas novelas es infligido por campesinos cristeros a un maestro acusado de comunista, al que luego de cortarle la lengua le dan a beber mezcal.

MARCO TEÓRICO

Sobre temas como la prisión y lo carcelario, el encierro y el castigo en la obra de José Revueltas, se ha escrito mucho. Para este estudio nos basaremos en los trabajos de Philippe Cheron (2007): “Ficción y encierro: algunas modalidades ‘carcelarias’ en la narrativa de José Revueltas”; de Edith Negrín (1995): *Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura de la narrativa de José Revueltas*; y de Francisco Ramírez Santacruz (2006): “*El apando de José Revueltas: una poética de la libertad*”. De igual forma, nos apoyaremos de otros textos sobre la obra de Revueltas, como “José Revueltas: la soledad habitada”, estudio introductorio a la antología *José Revueltas por José Joaquín Blanco* (1985) y a *Dialéctica de lo terrenal. Ensayo sobre la obra de José Revueltas* de Jaime Ramírez Garrido (1991). Por último, recurriremos a algunas ideas de Michel Foucault, halladas en el primer tomo de *Historia de la locura en la época clásica* (2009) y, principalmente en *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión* (2019).

EL ENCIERRO Y LO CARCELARIO

Philippe Cheron (2007), en “Ficción y encierro: algunas modalidades ‘carcelarias’ en la narrativa de José Revueltas”, explora el tema de la cárcel y el aprisionamiento humano desde los aspectos físico, psicológico y social. Propone, además, que hay un “efecto textual carcelario” característico de la escritura revueltiana (p. 207). El autor divide su análisis en tres ejes o puntos clave: los títulos; intrigas, espacios y tiempo; y maternidad imposible.

Los títulos

Con excepción de *El luto humano*, los títulos “están lejos del tremendismo”; así, mediante la metáfora, el autor alude a la función aislante, correctiva y de exilio de las Islas Marías, en *Los muros de agua*: “El sustantivo está ahí para amurallar, y el complemento agua, inesperado, contradictorio, [alude a] ‘Islas Marías’” (p. 208).

Jaime Ramírez Garrido (1991), en *Dialéctica de lo terrenal. Ensayo sobre la obra de José Revueltas* apunta sobre el título de *Los muros de agua*:

Los colonos de las Islas Marías en una cárcel con muros de agua, muros que cumplen su función de límite. Ellos se encargan de mantener el encierro. Aun antes de llegar a las Islas, en la cubierta del barco, los sentenciados le temen a la lluvia que los hará refugiarse, confiarse, en una pequeña bodega del barco. (p. 59)

El tema del confinamiento dentro de otro espacio es también significativo en la obra de Revueltas y será abordado más adelante. Por ahora, resulta importante agregar algo sobre la escena descrita por Garrido (1991): prisioneros que transitan en barco rumbo a la prisión. En esta escena del segundo capítulo de *Los muros de agua* encontramos una situación análoga a la que describe Foucault (2009) en *Historia de la locura en la época clásica*: la nave de los locos. Durante la Edad Media y el Renacimiento, el papel del preso estaba emparentado con la del leproso y con la del loco; las sociedades los desechaban por igual, embarcándolos a la deriva. Tal era la función de la *stultifera navis*: “Los locos de entonces vivían ordinariamente una existencia errante. Las ciudades los expulsaban con gusto de su recinto” (Foucault, 2009, p. 24). A bordo de esta embarcación de la locura se da, también, una escena que es a la par claustrofóbica y escatológica: no solo la prisión dentro de la prisión al ser encerrados en la galera del barco, sino la confrontación violenta que se suscita y conduce a una guerra de excrementos.

Intrigas, espacios y tiempo

La estructura diegética de algunas obras de Revueltas, así como el tratamiento narrativo² conducen no a un desenlace, sino a una serie de nudos indisolubles. Este “no-desenlace” equivale a una “tensión dramática extrema”. Por otro lado, el hecho de que los textos sean “cerrados” hace que equivalgan en sí mismos a “textos cárcel” (Cheron, pp. 209-210). Tal es el caso de *El apando*, cuya acción transcurre mayoritariamente en una celda de confinamiento. Con respecto a este tema, Edith Negrín (1995) distingue en la misma escritura de *El apando* un “complejo universo carcelario” (p. 182); esto debido a que, aunque se trata de una novela breve, consiste (dependiendo de la edición) en

² Tanto Philippe Cheron como otros teóricos revueltianos aluden también a los cuentos de José Revueltas, los cuales, por cuestión de espacio, no abordará el presente trabajo.

un solo párrafo de más de cuarenta cuartillas. El hecho de que no haya punto y aparte, asociado tradicionalmente con la separación de ideas principales en los párrafos de un texto, da al lector la sensación de estar atrapado (apandado) en el relato.

Maternidad imposible

Si bien Cheron prefiere abiertamente enfocarse sobre los cuentos de Revueltas debido a que, intuye, por longitud se aplicaría “con mayor dificultad a la novela” (2007, p. 217), podemos encontrar el tema de la maternidad frustrada en los textos de aliento largo. Tal es el caso de Rosario, quien es obligada a abortar por la terrible tía Clotilde en el Capítulo II de *Los muros de agua*; o bien, la muerte de Chonita, la hija pequeña de Cecilia y Úrsulo, con la que inicia *El luto humano* (paternidad imposibilitada por la miseria; cárcel simbólica de la inequidad social). Este tema vuelve a aparecer en el Capítulo II de *Los días terrenales*, cuando muere Bandera, la hija de Fidel y Julia; el deceso de la infanta parece deberse, sin embargo, a la negligencia de su padre, cegado por sus ideales comunistas, austero hasta la obsesión con tal de servir al partido. O bien, si buscamos en *Los errores*, veremos que los personajes no están exentos de relaciones atroces con sus madres, que determinan simbólica (casi psicoanalíticamente) los destinos de sus personajes: Mario Cobián cometió matricidio siendo un infante; a Lucrecia, la desventurada puta, ni su madre la quiso:

Su madre la odiaba a muerte, porque ella misma no quería estar tampoco presa, ni quería que aquella hija lo estuviera, como ya lo estaba dentro de su vientre desde antes de nacer y como las dos iban a estarlo, amarradas con la otra de por vida, si Lucrecia nacía. Hizo todo lo que humanamente pudo, hasta el último momento, para echar fuera a Lucrecia, en numerosos —y brutales— intentos de aborto, pero Lucrecia había nacido de todos modos. (Revueltas, 2008, p. 173)

Vemos que en este párrafo se presenta un planteamiento interesante: la gestación prenatal como una forma de aprisionamiento. Y hay más ejemplos de esta maternidad trastornada e imposibilitada por la lógica del encarcelamiento: en *El apando*, la relación atribulada de El Carajo con su madre, a la cual emplea de “camello” para meter drogas a la cárcel, y cuyo desenlace sirve también de final a la novela. La maternidad en este caso resulta imposible, no por trunca o frustrada, sino por haberse prolongado grotescamente al plantear una relación

enfermiza y de dependencia entre un delincuente adulto, esperpéntico, y su madre sexagenaria:

La madre de El Carajo llevaría allí dentro el paquetito de droga [...] para alimentarle el vicio a su hijo, como antes en el vientre, también dentro de ella, lo había nutrido de vida, del horrible vicio de vivir, de arrastrarse, de desmoronarse [...], gozando hasta lo indecible cada pedazo de vida que se le caía. [...]. Polonio le dio un puñetazo en el estómago, [...] que lo hizo rodar hasta la pared de hierro de la celda, con un grito sordo y sorprendido. “Pinche ojete —se quejó sin cólera y sin agravio—, si lo único que yo quería es nomás ver cuando llegue mi mamá”. Hablaba como un niño, mi mamá, cuando debía decir mi puta madre. (Revueltas, 2010, p. 221)

Lo que observa Cheron en los cuentos de Revueltas, y que proponemos extender a la novela, es que el nacimiento (y, agregamos, la maternidad) “por definición símbolo de esperanza, de renovación, se ve contrarrestado por un acontecimiento funesto que oscurece el futuro e impide cualquier felicidad” (2007, p. 218). En los ejemplos que citamos vemos que es como si la maternidad enfermiza o el Edipo no resuelto extendieran su imperio más allá del vientre y del hogar, afectando así la vida entera del sujeto.

ENCIERRO FÍSICO Y ENCIERRO EXISTENCIAL

Siguiendo con el tema carcelario, Edith Negrín (1995) en *Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura de la narrativa de José Revueltas* se dedica, en el Capítulo 2, al problema de “El narrador José Revueltas frente a la cárcel de la razón: función de los espacios cerrados”. Habla de cómo en *El luto humano* hay un contraste entre los espacios abiertos y cerrados; el tránsito de la casa durante el velorio de la Chonita sirve de preámbulo al éxodo, la huida forzada por la inminente inundación; sin embargo, al terminar dando vueltas en torno a la misma casa, se hace presente un encierro paradójico, “simbólicamente atrapados por el círculo de su propia caminata alrededor de la casa de Úrsulo” (p. 183). Este peregrinaje circular, que también tiene una dimensión bíblica si pensamos en el Éxodo (pueblo errante, atrapado en el desierto), parece replicar a su vez el carácter cíclico e interminable (como de rutina de Sísifo) del campo mexicano y los campesinos en México enfrentados a la historia y a la injusticia social. El tema del encierro metafórico en *Los días terrenales* está presente en Fidel, que vive encerrado en su pensamiento dogmático al grado, incluso, de menospreciar la muerte de su hija:

“Lo de la niña.” Era un circunloquio pudoroso, un modo elusivo de no llamar a las cosas por su nombre, con el temor de que esto fuera a causarles más dolor o fuera a debilitarlos en su necesidad de ser fuertes y de no tener consideración alguna para sufrimientos de índole personal, ajenos a la causa. (Revueltas, 2013, p. 47)

La cerrazón ideológica de Fidel es contrapuesta por la perspectiva de Julia, su mujer, así como de Gregorio, con quien mantiene una rivalidad ideológica. Por otro lado, Rosendo, compañero de lucha, admira la entereza de Fidel:

¿Qué importaba la vida si era para arder como una antorcha que iluminara las tinieblas? La propia niña muerta, la hija de Julia y de Fidel, ¿no representaba también un desesperado símbolo de espantosa generosidad y entrega sin límites? “No debemos tener tiempo para lamentarnos por nada. Nuestra tarea es luchar sin tregua. Ésa es nuestra única verdad”. (Revueltas, 2013, p. 50)

En Gregorio, el otro protagonista de la novela, hallamos el emblema mesiánico de un comunismo semejante al cristianismo primitivo; termina sus días (sus días terrenales) prisionero en una celda atroz en la que lo golpean hasta la muerte. Como apunta Negrín (1995), el encierro simbólico vinculado a lo político es recurrente en la obra de Revueltas: “El hombre habita irremisiblemente una prisión existencial. Las innúmeras cárceles padecidas por los personajes son metáforas de la condición humana” (p. 183). Si seguimos la línea del sentido metafórico podremos encontrar, al igual que con el tema de la maternidad, la cárcel simbólica o, como la denomina Edith Negrín, “prisión existencial”, en *Los errores*: los ambientes de la ilegalidad, el submundo marginal del crimen y la prostitución donde se desenvuelven personajes arquetípicos de ese entorno, pero también los comunistas. No obstante, también encontraremos, a la par, el encierro concreto y factual: el personaje de Elena, (ingenioso calambur con el que apodan a “el enano”), que pasa buena parte de la novela oculto dentro de un maletín; su prisión simbólica es el amor desesperado que tiene por Mario. Es, pues, víctima de sus culpas (un amor homosexual) así como de pasiones bajas (la avaricia, el deseo; el alcoholismo: lucha ferozmente por que Mario le deje llevarse una botella de tequila para pasar el rato dentro de la maleta): “el enano simboliza grotescamente la condición de muchos de los restantes personajes [de *Los errores*]: encerrado en un veliz, sin control ninguno sobre su vida, termina ahogado en el canal del desagüe” (Negrín, 1995, p. 184). También mencionamos, previamente, a Lucrecia, que se sintió

presa desde antes de nacer. También está lo que Negrín llama “prisiones de la mente”: el fanatismo político (específicamente por parte de los comunistas) en *Los días terrenales* y en *Los errores*.

REVUELTAS Y EL PROBLEMA DEL REALISMO

Como mencionamos al principio de este trabajo, las experiencias vividas por el propio José Revueltas a partir de sus estancias en las Islas Marías y en la cárcel de Lecumberri dieron miga literaria para la escritura no solo de *Los muros de agua* y *El apando*, sino de numerosos cuentos y pasajes de otras novelas. Sin embargo, no nos dedicaremos a esbozar episodios biográficos del autor, ni su contexto político ni los altibajos de su relación con el comunismo en México. Buscamos, más bien, rescatar lo que se ha dicho y reflexionado sobre la cárcel y lo carcelario en relación con su obra narrativa para profundizar con reflexiones que aporten al problema de estudio. Conviene, en este sentido, destacar las palabras del autor respecto a la imposibilidad de representar plenamente la realidad en un medio estético como lo es la escritura literaria. En el prólogo a la segunda edición de *Los muros de agua* de 1962 (21 años después de haberla escrito) reflexiona:

Sí, las Islas Marías eran [...] un poco más terribles de lo que se describe en *Los muros de agua*. La cuestión se explica porque lo terrible es siempre inaparente. Lo terrible no es lo que imaginamos como tal: está siempre en lo más sencillo, en lo que tenemos más al alcance de la mano y en lo que vivimos con mayor angustia y que viene a ser incomunicable por dos razones: una, cierto pudor del sufrimiento para expresarse; otra, la inverosimilitud: que no sabremos demostrar que aquello sea espantosamente cierto. (Revueltas, 2014, p. 9).

A propósito de una visita al Leprosario de Guadalajara, realizada en 1955 y documentada en una carta a María Teresa, su esposa de entonces, Revueltas parafrasea a Tolstoi sobre el deber de un escritor: “no negarse jamás a ver, no cerrar los ojos ante el horror ni volverse de espaldas por más pavoroso que nos parezca” (2014, pp. 9-10). Después, procede a describir con sordidez el aspecto físico y la vida moribunda de los leprosos (en unas cuantas páginas que superan, quizá, en estética y fatalidad, a la novela que prologan). Por último, concluye esa narración demoledora comentando: “Bien. Yo había contemplado una realidad. Pero dudo que esa realidad pudiese ser transformada en una ficción literaria convincente. Era excesiva, superabundante” (2014, p. 20). Lo carcelario en la obra de Revueltas (relativo tanto a la prisión real como a la metafórica o existencialista) no busca

ser testimonial ni autobiográfico; sí estético, pues no puede dejarse de lado lo poético al tratarse de una novela, por más que se haya relacionado al autor con el realismo.³ Esta etiqueta es comprensible, dado que su escritura resulta, quizá, en un ejercicio reminiscente al de los naturalistas decimonónicos, una suerte de caldo de cultivo social, un muestrario de problemas del que el autor abrevó con actitud de observador científico (“materialista dialéctico” de acuerdo a Garrido, p. 46) para dar profundidad, aristas y múltiples dimensiones a los personajes de sus novelas. Por su parte, José Joaquín Blanco (1985) destaca sobre *El Apando*:

[Revueltas] Aprovechó la cárcel para ver el mundo, para atrapar la visión de los hombres en condiciones tales que la común hipocresía, los convencionalismos o la rutina disimulan, y la prisión resalta: la humanidad entera en forma de vigilantes con “la comodidad, la complacencia y cierta noción jerárquica de la casta orgullosa, inconsciente y gratuita de ser hampones” y presos con urgencia de droga. (p. 24)

En esta serie de postulados e ideas que subyacen al discurso estético y literario en la narrativa revueltiana, podemos observar el germen de nociones filosóficas que después desarrollaría Foucault: la cárcel como mecanismo de control y sujeción del individuo o el castigo físico como ejercicio de poder político. Abordaremos estos puntos en el siguiente apartado.

ATROCIDADES MATEMÁTICAS

El lenguaje de Revueltas es cargado de adjetivos, a menudo contradictorios o inesperados. Esto pareció inquietar a Octavio Paz, como puede apreciarse en su reseña de *El luto humano* al catalogar el lenguaje de “desaliñado” (citado por Escalante, 2014, p. 92). Una situación específica del manejo inesperado del lenguaje es aquella en la que el narrador y activista parece darnos un atisbo de lo inenarrable, pero traduciéndolo en algo que solo podemos, por intentar darle un sentido, catalogar como “vaguedad científica”, cuya fuerza radica en la sonoridad y el poder semántico de las palabras. Nos referimos, concretamente, a algunos episodios del relato que lidian con la enfermedad o la muerte. Vemos, por ejemplo, en el primer párrafo del primer capítulo de *El luto humano*: “El

³ Ramírez Garrido (1991) comenta que Revueltas “se consideraba a sí mismo un escritor realista, pero equiparaba el realismo en el arte al materialismo en la filosofía”; y que buscaba “crear un orden, una realidad y, sobre todo, la expresión de esa realidad; comunicar la angustia del hombre enajenado, el objeto de su literatura” (p. 46).

aire de campanas con fiebre, de penetrantes inyecciones, del alcohol quemado y arsénico, movíase como la llama de una vela con los golpes de aquella respiración última” (Revueltas, 2009a, p. 11).

Habla de inyecciones, alcohol y arsénico sin estar en un hospital (y quizá por ello mismo ha fallecido la infanta); términos que vincula con el estertor final.⁴ Traslada la parafernalia clínica de la enfermedad y la muerte a un entorno precario, humilde. Otros ejemplos, que son numerosos y trataremos de restringir en función de la brevedad, son la enfermedad que atrofia la virilidad de Matías en *Los muros de agua*: “el vientre le caía por encima del cuerpo, relajado, y un solo esfuerzo, aun simple y leve, produciría una congestión muscular” (Revueltas, 2014, p. 106); suena casi a diagnóstico médico, pero nunca se menciona una afección en específico. Lo mismo sucede con la enfermedad misteriosa que cunde en la isla (puede ser malaria o escorbuto; el narrador jamás lo aclara); o bien, con los invasivos y a todas luces dolorosos tratamientos que recibe Gregorio, en *Los días terrenales*, para curarse una enfermedad venérea, ea que lo hará sentir:

[...] entre sus piernas, la bárbara sonda de metal, del grueso de un dedo, con exactitud otro órgano más del cuerpo, la penetración de otro sexo no humano dentro del sexo del hombre, al que deshumanizaba emergiendo semejante a una llave, a un abrelatas monstruoso. [...] el médico aplicaba la cánula al paciente haciendo que las manos de éste se contrajeran de dolor, se crisparan semejantes a una rana de laboratorio. Gregorio sintió el reflejo de un alfilerazo en el esfínter, un a modo de imprevista simpatía orgánica. (Revueltas, 2013, pp. 154-155)

El argot de la medicina queda al servicio de la estética y del efecto patético suscitado en el lector. Lo mismo puede decirse de todo el lenguaje que obedezca a la función poética descrita por Roman Jakobson. Ya reconocía Alfonso Reyes (1997), en *El deslinde* una poética o estética incluso en la redacción de un tratado científico; y “aunque nadie confunde su intención con la de una obra literaria [...] bien puede por sí mismo producir una emoción estética” (p. 46). Ortega y Gasset (1970) cita un pasaje de Pío Baroja en el que se figura una idea similar: “No creo que haya nada tan hermosamente expresado como esta teoría de Darwin, a la que denominó él, con una brutalidad shakesperiana, *struggle for life*; lucha por la vida.” (p. 65).

⁴ Este pasaje, además, es estilizado por el uso de un pronombre enclítico “movíase”, recurso arcaico ya en los años 40 del siglo xx y reminiscente de la Biblia.

Sirva esta breve pero, consideramos, necesaria digresión sobre lo que proponemos llamar “vaguedad científica” (que también podríamos denominar “atrocidad de la técnica”), para retomar una cuestión de la prosa carcelaria de Revueltas. El problema que planteó este autor como la “atroz aritmética” atañe a la sustitución de la identidad en el nombre de los presos al ser denominados mediante números. Esto conlleva a una deshumanización, palpable ya en *Los muros de agua*, cuando los protagonistas dejan de ser llamados por sus nombres (Ernesto, Marcos, Prudencio, Santos y Rosario) para ser referidos por el personal de la isla como “los políticos”. Pero la atroz dimensión numérica se expresa con mayor precisión en *El apando*, y pervive en la novela inconclusa de *El tiempo y el número*, truncada por la muerte del autor, en la que discurriría con mayor profundidad alrededor de estos números relativos como unidad de medida y como mecanismo de control.

Como explica Michel Foucault en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (2009), desde una perspectiva de control, el tiempo le es administrado al preso dentro de la cárcel para disciplinarlo, centrándolo en un sistema de relaciones distributivas y reformadoras. El horario al que es sometido, junto con la organización del espacio, se ordena de manera continua en aras de la eficiencia.

Se define una especie de esquema anatómico-cronológico del comportamiento. El acto queda descompuesto en sus elementos; la posición del cuerpo, de los miembros, de las articulaciones se halla definida; a cada movimiento le están asignadas una dirección, una amplitud, una duración; su orden de sucesión está prescrito. El tiempo penetra el cuerpo, y con él todos los controles minuciosos del poder. (Foucault, 2009, p. 176)

Otro ejemplo notable de la subjetividad del tiempo se encuentra desde las primeras líneas del primer capítulo de *Los muros de agua*. Ernesto, el protagonista, se pregunta por el lugar al que lo transportan en calidad de preso; pero, inmediatamente, alude al tiempo mediante la herramienta para medirlo, un reloj: “¿A qué lugar podría ser? El reloj amarillo, de la torre, los árboles, aparecieron como un rompecabezas, como un haz de tarjetas, desarticuladas, y luego todo quedó oscuro, impenetrable y silencioso dentro del carro” (Revueltas, 2014, p. 29).

El mecanismo técnico de *El apando* alude también a la prisión, prosigue Negrín (1995), “desde su presentación tipográfica [...] 46 páginas ofrecen un ‘bloque escritural continuo’” (p. 198). Los múltiples espacios dentro de otro espacio, todos cerrados y cada vez más reducidos, son una especie de caja china. Esto ya lo relacionamos previamente al hablar de algunos personajes de *Los errores*, como Elena; el enano, que vive preso de sus pasiones a la vez que se encierra

dentro de una maleta; o bien, la prostituta Lucrecia, quien desde antes de nacer padeció en el vientre de su madre un encarcelamiento prenatal. En *El apando*, el encierro dentro del encierro es ejemplificado en el uso de las drogas por parte de los personajes, que se ocultan en sí mismos para evadir, paradójicamente, el encierro; y además cómo tienen que esconderlas dentro de sus propios cuerpos (Negrín, 1995, p. 199).⁵ Ya hemos aludido a la función del “camello” para transportar droga desde afuera hacia adentro de la prisión, cumplida por la madre de El Carajo en *El apando*.

A la privación del espacio que sufren los presos se suma la violación del espacio de su cuerpo; aun las visitantes pasan por un registro vaginal para impedir que ingresen drogas a la prisión. [...] El espacio corporal es [...] concebido como otra cárcel —al “saco placentario” de la madre del Carajo se le llama “celda” [...]. Los presos protagonistas no intentan —como otros personajes del autor— escapar de la cárcel, sino obtener droga. (Negrín, 1995, p. 199)

Los otros personajes a los que se refiere Edith Negrín, es decir: aquellos que sí intentaron escapar son, por ejemplo, “El Miles” de *Los muros de agua*, quien pretende cruzar el mar a nado durante doce horas para huir de la isla; su cadáver es, después, regresado a la costa:

Pudo verse con claridad que aquella blusa blanca no era otra cosa que el cuerpo de El Miles, tendido, atrozmente deshecho.

Los pescadores explicaban:

—¡Tiburones, tal vez...!

—¡Uy, si en San Juanito se ven las “pilas”...!

—¡Y nosotros que lo creíamos “remontado” al pobre...! (Revueltas, 2014, p. 213)

Al decir “remontado” se referían a la condición de presos que, sin salir de la isla, se alejaban de los cuarteles y centros urbanizados para internarse entre la vegetación, perdiéndose por tanto tiempo como pudieran, para sobrevivir a hurtadillas en la selva. Tal fue el caso, también en *Los muros de agua*, de dos homosexuales que, al ser atrapados, padecieron la ira de sus celadores. De ello hablaremos en el apartado dedicado a los castigos corporales, guiados por las ideas de Foucault.

⁵ Sobre el uso de la droga como mecanismo de evasión y forma de ejercer cierto poder en *El apando* comentaremos, más adelante, el trabajo de Francisco Ramírez Santacruz.

Además de la “atroz aritmética”, apunta Negrín, hay una “geometría atroz”: la de las rejas. “La geometría, que aprisiona y deshumaniza, aparece magistralmente en *El apando* como instrumento de una fuerza superior, el poder carcelario, para aniquilar las posibilidades de liberación, al acabar con los prisioneros” (Negrín, 1995, p. 202). La prisión en *Los muros de agua*, como sugiere el mismo título, tiene una dimensión paradójica: la de encerrar al preso al aire libre, en las Islas Marías, sin que haya otro límite entre él y su libertad que las aguas mismas del Pacífico. Contrariamente, en *El apando* se plantea no solo una cárcel en el sentido urbano, tradicional y moderno, sino la zona de aislamiento, “el cajón”: la “cárcel dentro de la cárcel”. Ahí, los protagonistas varones (Albino, Polonio y El Carajo) esperan anheladamente que lleguen las respectivas mujeres de sus vidas (Meche y La Chata para los dos primeros; para El Carajo, su madre). Desesperados, no les queda más que asomar la cabeza por aquellas rejas perpendiculares y angustiosas:

Introducir —o sacar— la cabeza en este rectángulo de hierro, en esta guillotina, trasladarse, trasladar el cráneo con todas sus partes, la nuca, la frente, la nariz, las orejas, al mundo exterior de la celda, colocarlo ahí del mismo modo que la cabeza de un ajusticiado, irreal a fuerza de ser viva, requería un empeño cuidadoso, minucioso, de la misma manera en que se extrae el feto de las entrañas maternas, un tenaz y deliberado autoparirse con fórceps que arrancaban mechones de cabello y que arañaban la piel. (Revueltas, 2010, p. 229)

Una vez más, las imágenes de la preñez y del parto son presentadas en paralelismo con la prisión y la libertad. Además de esto, que previamente hemos analizado, podemos apreciar cómo las mediciones matemáticas (desde el tiempo hasta el espacio urbano y arquitectónico que comentará Foucault en *Vigilar y Castigar*) se traducen, tanto como los términos clínicos y médicos (las partes del cráneo; los fórceps) en la prosa poética de Revueltas, como herramientas de angustia ante un orden inexorable que no concede un solo gramo de piedad: el mecanismo de la cárcel. Edith Negrín destaca una declaración que dio al ser “interrogado” (curiosa palabra elegida por la investigadora) sobre “el significado de la geometría en la novela [*El apando*]”:

Las rejas [son] [...] la invasión del espacio, y ahí hago una comparación: rejas por todas partes, rejas en la ciudad. Finalmente, cuando atraviesan los tubos, digo “la geometría enajenada” [...]. El problema es un tanto filosófico, ontológico. La geometría es una de las conquistas del pensamiento humano, una de las más elevadas en su desarrollo. [...] Hablar de la geometría enajenada es hablar de la enajenación del hombre. No el ser enajenado desde

el punto de vista de la pura libertad sino del pensamiento y del conocimiento.(Revueltas, “Diálogo”, p. 43, citado por Negrín, 1995, p. 202)

La terminología, como el lenguaje mismo, están al servicio no solo de la estética, sino de esa indagación experimental del alma y de la condición humana, a la que José Revueltas dedicó tanto su obra como su vida: “[la cárcel] es un laboratorio increíble para conocer las pasiones humanas” (“La maldición”, p. 6, citado por Negrín, 1995, p. 209).

LIBERTAD Y EVASIÓN

Muchos protagonistas de las novelas carcelarias de Revueltas tienen la particularidad de que, a pesar de ser prisioneros, no buscan la huida. Observan cómo el Miles huye para ser devorado por tiburones en *Los muros de agua*, así como Prudencio que, al intentar huir de la vida misma, fracasa en su intento de suicidio y queda incapacitado por un daño cerebral, el cual reduce su función a la de un infante atribulado por alucinaciones y pesadillas. En esta misma novela, los “remontados”, dos homosexuales que, como ya se mencionó, se refugian en la selva y luego son descubiertos, sufren una violencia desmedida por parte del Chato:

Tratándose de dos homosexuales los colonos no podían ver la aventura sin sarcasmo. Experimentaban, quién sabe por qué, la impresión atroz de que aquella gente era incapaz de sufrir, de sentir penas. Se referían, con despreciativa ironía, a los “novios”, a la “luna de miel” y otras cosas por el estilo no conmoviéndoles el espectáculo de los pobres hombres sedientos, aterrorizados, con los ojos grandes de angustia.

En el fondo de su fría cólera El Chato guardaba una presentida, descabellada felicidad. Golpear a los “remontados” era, a su modo de ver, como una declaración de amor para Rosario: iba ahí a demostrar su masculinidad, su hombría, su potencia de macho aguijoneada por la más legítima indignación. (Revueltas, 2014, pp. 191-192)

Ernesto se opone al castigo que está a punto de ser infligido al par de hombres indefensos. Sus protestas son vanas, pues este capítulo finaliza con el azote número diecisiete, seguido de tres puntos suspensivos. De acuerdo con Foucault (2009), los gobiernos absolutistas implementaban el castigo físico y el castigo ejemplar como herramientas de intimidación y control al pueblo. Quien cometía un delito estaba afrontando personalmente al soberano. De esta manera, los azotes públicos en la Edad Media formaban parte de un ritual, inserto en una “liturgia primitiva”

que busca, por un lado, marcar a quien infringe la ley o lo establecido; y, por otro, engrandecer al detentor del poder. Este modelo de castigo fue reemplazado por el surgimiento de la prisión:

El suplicio penal no cubre cualquier castigo corporal: es una producción diferenciada de sufrimientos, un ritual organizado para la marcación de las víctimas y la manifestación del poder que castiga, y no la exasperación de una justicia que, olvidándose de sus principios, pierde toda moderación. En los “excesos” de los suplicios, se manifiesta toda una economía del poder. (Foucault, 2009, p. 44)

El Chato, que vive y manda en la Isla como si fuera un monarca, toma la desobediencia de los remontados como afrenta personal. En esta línea de tiempo planteada por Foucault para expresar la evolución de los sistemas penitenciarios, podemos apreciar que las Islas Marías representadas en *Los muros de agua* no cuadran con un modelo de prisión moderna: su administración del tiempo radica en la explotación laboral y está destinada solo a cansar y rendir a los prisioneros:

Ordenó a los “políticos” ponerse a trabajar en un fétido agujero lleno de fango. Los pies descalzos tocaban en el fondo materias blandas y asquerosas, animalejos fríos que se escurrían resbalosamente. Cuando ya estaban a punto de terminar, Maciel les ordenaba que debían cargar unas carretillas de tierra y guijarros para llenar nuevamente el agujero. (Revueltas, 2014, p. 127)

No se trata de reformarlos sino de castigarlos, cansarlos, enloquecerlos con un trabajo enajenado, una rutina de Sísifo. Los comunistas, al final de la novela, se ven hermanados por cierta esperanza: la de mantenerse unidos como camaradas. La prisión, para ellos, es un medio de reafirmar su ideología: ven en ella la misma alienación del hombre por un sistema opresor contra el cual se mantendrán, como lo hizo el mismo autor, en pie de lucha.

Es evidente que Revueltas era aún muy joven (tenía 27 años cuando publica esta novela). Su relación con el Partido Comunista, así como con el comunismo en México, estaba en una situación muy distinta a la que atravesó cuando elabora la controvertida crítica al comunismo que se lee en *Los días terrenales*. No obstante, incluso en esta novela (de 1949, cuando contaba con 35 años) se aprecia cabalmente una dualidad entre lo que Revueltas denuncia, que es la cerrazón, lo dogmático del pensamiento en Fidel, y los valores más nobles (aunque también ingenuos) en Gregorio. Él mismo afronta su prisión casi con gusto; definitiva-

mente, con la frente en alto. Resulta claramente un símbolo de Cristo cuando lo golpean al final de la novela:

En medio de lo brutal, de lo salvaje, aquello tenía algo de sencillamente portentoso. “¡No le gusta al desgraciado! ¡Nos cree unos cabrones!” Ahora Gregorio se transformaba, de ofendido, en ofensor. Aquella frase había sido como un botón mágico al que se oprimiera para absolver de toda culpa, para limpiar de todo pecado a los verdugos. “Sed tengo.” Entonces le dieron a beber vinagre: nada más lógicamente humano. [...] Entre dos de ellos habían sujetado a Gregorio por piernas y brazos, y entonces los demás comenzaron a golpearlo gozosa, furiosamente, hasta que perdió el conocimiento. Lo demás lo hizo su enfermedad. (Revueltas, 2013, p. 166).

Queda clara, además de la analogía con Cristo, la presencia de su enfermedad. No podemos olvidar que se ha contagiado voluntariamente de un mal venéreo el cual le cuesta la virilidad. En esta castración simbólica quizá haya una renuncia total al mundo terrenal (cuyos días terminan al final de una novela —adecuadamente— llamada *Los días terrenales*). Esta actitud equiparable a la de los mártires medievales vuelve a plantearnos la responsabilidad apostólica, cuando no mesiánica, de los luchadores sociales.

En *El apando*, la posibilidad de libertad se manifiesta también, como hemos anticipado previamente, en el consumo de las drogas por parte de El Carajo, que busca retrotraerse, anesthesiarse para evadir una realidad que le resulta particularmente cruel e imposible de vivir, por ser débil, patético, contrahecho. Para Polonio y Albino es significado de poder: el valor de cambio de las drogas supera por mucho su valor de uso (ya de por sí inflado, debido a la ilegalidad) dentro de la prisión. Francisco Ramírez Santacruz (2006) explora el problema de la libertad y la evasión: “Los dos medios básicos por los que los personajes se proporcionan una ilusión de libertad son la memoria y la droga” (p. 96). Se plantea, entonces, paradójicamente, el vicio como salvación (p. 98). Cabe destacar, por otro lado, la dimensión que adquiere la droga dentro de la cárcel: equivale a poder. “El Carajo [...] solo ve en la droga un medio para meterse dentro de su propia caja corporal” (Ramírez Santacruz, 2006, p. 99); para Albino y Polonio, la droga amplifica su mundo exterior.

CONCLUSIONES

Hemos observado, a lo largo de este trabajo, cómo el encierro, la prisión y el castigo son no solo temas constantes en la obra de José Revueltas, sino parte

de un sistema esquematizado que subyace a su creación literaria. Todo esto lo estudiamos a partir de las tramas de las novelas, la construcción de los personajes, los ejes narrativos de la trama, el estilo y el lenguaje. Funcionan para explorar rincones del alma humana que se revelan al ingresar en situaciones de cárcel, encierro y castigo. Hemos visto, también que, a pesar de que solo dos de las cinco novelas estudiadas en este trabajo se ambientan en prisiones (las Islas Marías, en *Los muros de agua*, y la cárcel de Lecumberri, en *El apando*; ambas cárceles en las que Revueltas fue prisionero), el problema continúa presente en la obra del autor mediante el encierro, la prisión metafórica y el abandono social que se da en la pobreza ya sea en el campo o escenarios urbanos marginales. Podemos enlistar los principales resultados que arrojó el desarrollo de este trabajo de la siguiente manera:

Primero. La experiencia de José Revueltas como prisionero en las Islas Marías y en la cárcel de Lecumberri sirvieron para nutrir sus novelas, pero no buscó reflejar en ellas episodios autobiográficos. En cambio, los escenarios y las dinámicas carcelarias le permitieron construir dispositivos literarios basados en las lógicas del encierro, la explotación y el castigo dentro y fuera de los recintos penitenciarios.

Segundo. Los temas del encierro y la cárcel figuran, por cuestiones de trama, en un primer plano dentro de dos novelas específicas que son *Los muros de agua* (1941) y *El apando* (1969); sin embargo, la idea de un encierro metafórico o existencial, que Edith Negrín (1995) extiende a todos los espacios cerrados en la obra de Revueltas, nos permite también vislumbrar en el nivel simbólico las prisiones de la mente: personajes encerrados en una necesidad ideológica (como Fidel en *Los días terrenales*) o apresados por las barreras sociales (Elena, el enano, en *Los errores*, por su homosexualidad y su alcoholismo; Lucrecia, en esta misma novela, por su oficio de prostituta y la relación conflictiva con su madre, que determina la vida del personaje desde el útero).

Tercero. El realismo literario es una etiqueta construida por la crítica y que, si bien se asocia con la obra de José Revueltas, no termina de abarcar una serie de problemas poéticos y filosóficos que el mismo autor consideraba inalcanzables e inaprehensibles desde el discurso estético literario.

Cuarto. José Revueltas recurre a un lenguaje pletórico de términos científicos para tratar de evocar, desde los confines inapelables de la técnica, la crueldad metódica del sistema penitenciario y de la violencia política. Del mismo modo, el lenguaje tomado de la medicina o de la aritmética deshumaniza al enfermo o al reo, los presenta despojados de su subjetividad y sometidos a una máquina

inapelable e inexorable. Sin embargo, en el uso de este lenguaje técnico, como ya lo ejemplificamos con casos de Alfonso Reyes y José Ortega y Gasset, el influjo poético se abre paso para desarrollar un efecto estético completo y abrasador. Y, por último:

Quinto. La lógica de la cárcel y del castigo físico y mental atraviesan por un dilema en cuanto a lo espacial: la evasión dentro del encierro es en la mayoría de los casos (salvo el de El Miles y la pareja homosexual en *Los muros de agua*) preferible al intento de huida. En este sentido, los rasgos de individualidad, como el arraigo a los ideales de los “políticos” en *Los muros de agua*, o el uso de las drogas en *El apando*, permiten a los personajes sobrellevar su vida carcelaria y los encierros que integran, como en una caja china o en un laberinto, al mismo encierro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanco, J. J. (1985). *José Revueltas por José Joaquín Blanco*. Ciudad de México: Editorial Terra Nova.
- Cheron, P. (2007). “Ficción y encierro: algunas modalidades ‘carcelarias’ en la obra literaria de José Revueltas”. En F. R. Santacruz y M. Oyata (Eds.), *El terreno de los días: homenaje a José Revueltas* (pp. 207-223). Ciudad de México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Universidad Nacional Autónoma de México / Miguel Ángel Porrúa.
- Escalante, E. (2014). *José Revueltas. Una literatura del “lado moridor”*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2019). *Historia de la locura en la época clásica*, (Tomo I). México: Fondo de Cultura Económica.
- Negrín, E. (1995). *Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura de la narrativa de José Revueltas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México.
- Ortega y Gasset, J. (1970). *El espectador*. Barcelona: Salvat Editores.
- Ramírez Garrido, J. (1991). *Dialéctica de lo terrenal. Ensayo sobre la obra de José Revueltas*. Ciudad de México: Tierra Adentro.
- Ramírez Santacruz, F. (2006). *El apando de José Revueltas: una poética de la libertad*. Ciudad de México: Ediciones Páginas / Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala / Instituto Tlaxcalteca de Cultura.

- Revueltas, J. (2010). El apando. En *18 para los 18, libro 6*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Revueltas, J. (2009). *El luto humano*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Revueltas, J. (2013). *Los días terrenales*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Revueltas, J. (2014). *Los muros de agua*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Revueltas, J. (2018). *Los errores*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Reyes, A. (1997). *Obras completas de Alfonso Reyes: El deslinde, Apuntes para la teoría literaria, (XV)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ruffinelli, J. (2002). "José Revueltas". En C. A. Solé y K. Müller-Bergh. (Eds.), *Latin American Writers Supplement I* (pp. 463-477). New York: Charles Scribner's Sons.

Lecturas instructivas de geografía europea y americana para las mujeres a través de *La Familia* (Ciudad de México, 1883-1892)¹

Instructive Readings of European and American Geography for Women through La Familia (Mexico City, 1883-1892)

Rodrigo Antonio Vega y Ortega Baez 

Universidad Nacional Autónoma de México, México
rodrigo.vegayortega@hotmail.com

Irma Escamilla Herrera 

Universidad Nacional Autónoma de México, México
ieha@igg.unam.mx

Recibido: 1 enero 2023 / Aceptado: 23 marzo 2023

RESUMEN

Durante el porfiriato se publicaron varias revistas femeninas en la Ciudad de México que circularon por todo el país. Una de ellas fue *La Familia* (1883-1892), editada cada semana por Federico Jens. El propósito de esta investigación es comprender el interés por la geografía en el público femenino mexicano a través del análisis de escritos geográficos europeos y americanos expuestos como literatura de viaje. Los resultados indican que las explicaciones geográficas positiva y romántica convivieron en los escritos de viaje de distintos autores de *La Familia*, así como algunas lectoras tuvieron a su alcance conocimiento científico a través de dichos textos. Las conclusiones muestran que *La Familia* popularizó la geografía entre el público femenino, tanto sobre territorios europeos como americanos, un tipo de contenido que ha carecido de un análisis en la historia de la ciencia mexicana porque se ha privilegiado el estudio de textos sobre geografía de México.

PALABRAS CLAVE: ciencia, prensa, público, viajes

* Esta investigación es parte del proyecto PAPIIT número IN 301122: “La geografía y la historia natural de México en las redes globales de producción e intercambio de conocimiento científico, siglos xix y xx”. Instituto de Geografía-UNAM.

ABSTRACT

During the porfiriato several women's magazines that circulated throughout the country were published in Mexico City. One of them was La Familia (1883-1892), edited each week by Federico Jens. The objective of this research is to understand the interest in geography among the Mexican female audience through the analysis of a representative sample of European and American geographic writings exposed as travel literature. The results indicate that the positive and romantic geographical explanations coexisted in the travel writings of different authors of La Familia, as well as that some readers had access to scientific knowledge through these texts. The conclusions show that La Familia popularized geography among the female audience, both on European and American territories, a type of content that has lacked an analysis in the history of Mexican science because the study of texts about Mexican geography has been privileged.

KEYWORDS: press, public, science, travel

INTRODUCCIÓN

En la historia de la prensa mexicana del siglo XIX es común abordar temas de distintas disciplinas científicas mediante las revistas académicas, por ejemplo, la *Gaceta Médica de México*, el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, entre otras (Azuela, 2003; Rodríguez, 2017). No obstante, la fuente hemerográfica más allá de la prensa especializada en ciencia también dio a conocer en dicha centuria varios contenidos científicos del interés del público mexicano, como el caso de la popularización de la geografía destinada a las mujeres en las décadas de 1880 y 1890.

La geografía fue una de las ciencias más populares entre los estratos medio y alto de México a través de su vertiente de literatura de viaje, gracias a la cual el público conocía diferentes regiones del mundo. En la prensa mexicana se dio a conocer de forma recurrente una serie de escritos geográficos al estilo del viaje que emprendía un hombre o una mujer por regiones atractivas por la orografía, los paisajes, las ciudades, etcétera (véase Massarani y Castro Moreira, 2004, pp. 75-79).

Tanto en las historias mexicanas de la geografía y de la prensa es escaso el énfasis en las relaciones establecidas entre el público, la popularización científica y los redactores de algunas publicaciones periódicas; sobre todo, si se toma en cuenta que la geografía era parte de la gama de conocimientos cultos decimonónicos

que se aprendían dentro y fuera del aula. Por ello, esta disciplina se incluyó en las temáticas de lectura de varios grupos sociales mexicanos, incluyendo a las mujeres. Durante el porfiriato (1876-1911) se publicaron varias revistas femeninas en la Ciudad de México que circularon por casi todo el país (Torres, 2015). Una de estas fue *La Familia* (1883-1892), editada cada semana por su propietario, Federico Jens, un literato mexicano de padres alemanes que participó en el entramado literario capitalino donde conoció a científicos y humanistas que colaboraron en dicha revista.

La estructura temática de *La Familia* fue de corte misceláneo, pues incluyó escritos de economía doméstica, moda, consejos matrimoniales, moral, literatura, poesía, disertaciones sobre el papel de la mujer en la sociedad, instrucción femenina, cuidados hacia los hijos y el esposo, recomendaciones para mantener el hogar en buen estado, recetas de cocina, reflexiones católicas, temas de historia de México y el mundo, y tópicos científicos, de los cuales la geografía fue la disciplina con mayor número de escritos, seguida de la zoología y la medicina.¹ Sobre esta revista destaca el artículo de Martha Patricia Domínguez Chenge (2010) centrado en la perspectiva de género para analizar el papel de la revista en la construcción de la identidad femenina mexicana.

La Familia fue semejante a otras revistas femeninas publicadas en la Ciudad de México en las cuales se incluían contenidos científicos como *El Álbum de la Mujer* (1883-1889), *El Correo de las Señoras* (1883-1893), *El Periódico de las Señoras* (1896) y *La Mujer Mexicana* (1904-1907) (Infante, 2005). La prensa femenina fue un importante espacio para la educación informal de las mujeres de varios estratos sociales porque daba a conocer contenidos científicos, humanísticos y artísticos de una forma sencilla y amena a tono con los valores burgueses y católicos en boga al final de la centuria (Alvarado, 1999, p. 408).

El objetivo de este artículo es comprender los diferentes temas geográficos provenientes de la literatura de viaje relativos a Europa y América que estaban al alcance del público femenino de *La Familia* entre 1883 y 1892. Los temas expuestos fueron los recorridos por grutas y cavernas, montañas, campiñas y países europeos.

La investigación aborda diez escritos geográficos (seis escritos sobre Europa y cuatro de América). Se excluyen los contenidos referentes a México (5) porque son los de menor cantidad y nos proponemos visibilizar que el público femenino de *La Familia* aprendía de geografía mundial mediante esta revista mexicana.

¹ Jens incluyó nueve escritos sobre animales y siete sobre recomendaciones médicas.

La metodología de la investigación se basa en la historia social de la ciencia que reconoce el papel de las lectoras como actrices de esta, para:

dirigir la mirada no únicamente a los procesos por medio de los cuales los científicos han tratado de popularizar el conocimiento que producen, sino también a la presencia de otros actores, considerados como meros receptores, sujetos que participan de la construcción y desarrollo del conocimiento. (Díaz, 2022, p. 19)

El público femenino de *La Familia* fue partícipe del desarrollo de la cultura geográfica, al igual que las y los autores y redactores que se encuentran representados en la revista. Además, la historia social de la ciencia reconoce la importancia de analizar los públicos que consumían los contenidos científicos, mismos que tuvieron diferentes intereses y necesidades de acuerdo con su condición social, así como a partir de los recursos a su disposición de carácter instructivo y de entretenimiento (Fyfe y Lightman, 2007, p. 11).

Como han estudiado Geoffrey Cantor y Sally Shuttleworth (2004), la presencia de la popularización científica en la prensa de amplio público indica cómo al final del siglo XIX hubo un gran número de escritos que despertaron el interés de distintos grupos de lectores, incluidas las mujeres, a partir de la selección de contenidos por parte de los editores y en relación con los intereses de los lectores y lectoras.

Londa Schiebinger (2001) ha estudiado cómo las mujeres europeas participaron en la cultura científica decimonónica como autoras, lectoras y editoras de los proyectos de popularización de la ciencia. La participación de la mujer decimonónica como público de la ciencia se ha problematizado de forma reciente en cuanto al tipo de recursos que tuvo a su alcance, los espacios de sociabilidad femenina, incluyendo la prensa, y la diferencia entre las disciplinas en cuanto a las estrategias de comunicación científica (Arias, 2016, p. 3).

La Familia ofreció al público escritos geográficos de corte popularizador, varios de ellos de autoría de hombres de ciencia (Antonio García Cubas y Pedro Castera) y literatos (Edmundo de Amicis, Emilio Castelar, José López Portillo y Rojas, Emeterio Valverde Téllez y Soledad Acosta de Samper). Esto hace ver la heterogeneidad de las y los autores de relatos de viaje que enfatizaron el carácter geográfico, una situación común en otras revistas para mujeres de México. Es de suponer que las y los autores estaban conscientes de la importancia de sus relatos de viaje como vehículo de popularización geográfica porque ofrecieron sus apreciaciones sobre diversos volcanes, bosques, montañas, ríos y mares, además de

ciudades y paisajes de algunas regiones mexicanas, americanas y europeas. Esto fue parte de la larga tradición de escritos de viaje que los lectores conocían en la prensa mexicana desde la década de 1820 (Vega y Ortega y Sabás, 2011).

Los redactores de periódicos y revistas incluyeron la literatura de viaje porque era una vía que atraía a un público interesado en aprender sobre la heterogeneidad del mundo y se presentó como una narración neutra en términos políticos, racional en cuestiones educativas, amena e instructiva (Secord, 2007, p. 35). Además, la literatura de viaje complementaba la enseñanza escolar de la geografía que abarcaba el conocimiento del mundo físico basado en el aprendizaje de datos territoriales (división política, ciudades, accidentes geográficos, entre otros) (Álvarez, 2011, p. 120). Esta fue una estrategia educativa decimonónica mediante la cual el lector aprendía aspectos científicos de manera informal y a través de un relato veraz basado en la experiencia del autor (Ferrús, 2013, p. 781). De igual manera, los viajes en la prensa promovían la observación científica, la curiosidad por los territorios ignotos, la diversidad orográfica, además de los intereses comerciales y geopolíticos de los países del mundo (Gómez Rey, 2011, p. 143). El lector o lectora aprendía que el territorio era un espacio conformado por las fuerzas ambientales que incluía tanto los aspectos físicos como los estéticos (Gómez Rey, 2012, p. 200).

Al final del siglo XIX, en casi toda la prensa mexicana publicaron relatos de viaje que reseñaban la vida social, la naturaleza y el territorio de países y colonias de varios continentes, así como localidades del país. La literatura de viaje se caracterizó por las facetas descriptiva y narrativa del periplo por pueblos y paisajes, ya fuera en cartas, informes, diarios, memorias e itinerarios (Uzcanga, 2011, p. 224).

La popularización geográfica recurrió a dos vías explicativas generales: la romántica y la positiva. La primera de ella se asentó en la explicación del territorio basada en la subjetividad, las emociones y la imaginación acerca de la naturaleza salvaje, escenarios exóticos, territorios sublimes y fuerzas desbordadas del ambiente (Azuela, Sabás y Smith, 2008, p. 61). El romanticismo científico promovió el entendimiento del territorio bajo las emociones del geógrafo, al penetrar los misterios de la naturaleza (Picard, 2005, p. 148). Se trata de una vía de educación científica cercana a la concepción de la mujer como un ser impresionable por la naturaleza.

El positivismo geográfico se basaba en el estudio de las causas de los fenómenos físicos y en el establecimiento de leyes explicativas, en lo relativo a la geografía física, la climatología y la meteorología (Ortega, 2000, p. 264). El positivismo mantuvo una pedagogía sustentada en el aprendizaje a partir de la observación, experimentación, práctica instrumental, memorización y generalización, lo que

ayudaba a la comprobación científica de los hechos tras la enunciación de leyes (Bazant, 1985, p. 10).

En *La Familia* se conjugaron ambas vertientes geográficas, como en otras publicaciones, pues es probable que Jens considerara importante ofrecer a las lectoras un equilibrio entre el rigor académico y la vida cotidiana, hermanando las tecnicidades del lenguaje disciplinario con un lenguaje menos formal para atraer al público en sus ratos de ocio.

LA FAMILIA, 1883-1892

Jens fue el editor-propietario de *La Familia*, un literato que mantuvo fuertes relaciones con Alemania, patria de su padre, por lo que fue recurrente la presencia de traducciones de intelectuales germanos,² así como la inclusión de textos mexicanos,³ americanos⁴ e incluso de autoría de mujeres.⁵ Fue dueño de la imprenta ubicada en la calle de San José el Real número 22, en la Ciudad de México. De acuerdo con la *Breve noticia de los novelistas mexicanos en el siglo XIX* (1889) de

² Por ejemplo, Johann Wolfgang von Goethe, Max María von Weber, Friedrich Schiller, Heinrich Heine y Guillermo de Humboldt. También figuraron otros europeos como Emilio Castelar, Víctor Hugo, Edmundo de Amicis, Hermenegildo Giner de los Ríos, Gustavo Adolfo Bécquer, Lord George G. Byron, Iván Turguenev, Alphonse Daudet, Ramón de Campoamor, Théophile Gautier, Charles Dickens, Antonio Cánovas del Castillo, Alphonse de Lamartine, Emilio Zolá, Guy de Maupassant, Camilo Flamarion y Jules Michelet.

³ Entre los autores mexicanos y extranjeros residentes en México destacaron José Juan Tablada, Vicente Riva Palacio, Manuel Gutiérrez Nájera, Juan de Dios Peza, Guillermo Prieto, Justo Sierra, José María Vigil, Salvador Díaz Mirón, Luis G. Ortiz, José Joaquín Pesado, Ignacio Manuel Altamirano, Luis G. Rubín, José María Roa Bárcena, Manuel Puga y Acal, Rafael Delgado, José Peón Contreras, Santiago Sierra, Rubén M. Campos, Pedro Castera, Manuel José Othón, José Rosas Moreno, Francisco Sosa, Gustavo A. Baz, Manuel Carpio, Antonio García Cubas, Emeterio Valverde Téllez, Anselmo de la Portilla, Manuel M. Flores, Niceto de Zamacois, José María Lafragua, José Sebastián Segura, José Bermúdez de Castro, Jesús Díaz de León, José López Portillo y Rojas y el propio Jens.

⁴ Como Rubén Darío, Nathaniel Hawthorne, Washington Irving, Jorge Isaac y Bartolomé Mitre.

⁵ De las ochenta autoras presentes en *La Familia*, destacaron los textos de Refugio Barragán de Toscano, Rita Cetina Gutiérrez, Pilar Pascual de San Juan, Waldina Dávila de Ponce de León, Blanca de los Ríos, Esther Tapia de Castellanos, María del Pilar Sinués, Elisa de Luxán de García Dana, Matilde Reinhardt, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Julia Pérez Montes de Oca, Mateana Murguía de Aveleyra, María del Refugio Argumedo de Ortiz, Inés Aminta Consuegra, Soledad Acosta de Samper, Josefina Campos, Camila Vera de Pérez Soto, Vicenta Laparra de la Cerda, Julia Delhumeau de Bolado, Clotilde Zárate, Ángela Lozano de Begovich, Mercedes Belzú de Dorado, Dolores Correa Zapata, Josefa Pujol de Collado, Octavia Gajá Obregón, Dolores Guerrero y Elizabeth Werner.

Luis González Obregón, Jens fue un reconocido literato, entre sus obras destacan novelas como *Amor con amor se paga* (1885), *Ensueños y realidades* (1885), *El hombre propone* (1886), ¡Pobre Ernestina! (1886) y *De la muerte a la vida* (1886) (véase González Obregón, 1889).

En agosto de 1883, Jens inició la impresión de *La Familia*, revista de carácter semanal que se vendía los días 1º, 8, 16 y 24 de cada mes. El costo por la suscripción mensual era de 0.50 centavos en la capital, mientras que en los estados, Europa y Estados Unidos era de 0.75 y cada número suelto costaba 0.12 centavos. De acuerdo con las listas de suscriptores, sabemos que *La Familia* circuló en la Ciudad de México, Querétaro, Morelos, Jalisco, San Luis Potosí, Oaxaca, Durango, Michoacán, Guanajuato, Veracruz, Estado de México, Puebla y Guerrero.

En el primer número de *La Familia*, Jens aclaró al público el programa editorial en “Nuestro periódico”. El redactor explicó que la revista sería “un álbum recreativo donde lo útil tendrá su justo puesto y todo lo bello esté dignamente representado”, cuyo principal objetivo sería llamar a las puertas del “santuario del hogar” para constituirse en el amigo predilecto de la familia y contribuir a “difundir, bajo las flores literarias, las productivas semillas de la instrucción” (La Redacción, 1883, p. 1). Para Jens, la revista ofrecería entretenimiento e instrucción para las familias mexicanas, de clases media y alta, que gustaban de las expresiones cultas para pasar los ratos de ocio en que aprendían sobre distintos saberes científicos y humanísticos.

Según el redactor, el tiempo había demostrado los favorables resultados que producía en las familias la lectura de “buenos escritos” porque “divierten al propio tiempo” que instruyen dentro del hogar (La Redacción, 1883, p. 1). Estas palabras reflejan lo ofrecido por Jens, al igual que otros redactores de la época, y lo esperado por el público en la prensa, pues se complementaba la educación formal con la informal.

La Familia se promocionó como un impreso basado en la moral laica con tintes católicos cercano a las clases media y alta que conjugaba pautas de “buena conducta” y la constitución de una familia “tradicional” junto con conocimientos de los saberes letrados, a diferencia de la prensa política o sensacionalista que abordaba otros temas, en general reservados a los varones. La revista tampoco acogió en sus páginas polémicas de corte feminista ni reivindicaciones políticas, para mantener un tono de neutralidad como estrategia editorial y así llegar al mayor número de hogares. Es posible que en muchas casas el padre, esposo o tutor leyera los fascículos de las revistas femeninas para censurar su contenido antes de que llegara a las manos de las mujeres.

Las secciones recurrentes fueron “Cocina doméstica”, “Viaje”, “Literatura” y “Santoral”. Algunos escritos publicados en varias entregas fueron “Cuadros y relaciones novelescas de la Historia de América” de Soledad Acosta de Samper (Colombia) de 1889 a 1890; “Los deberes maternas. Cartas morales de una maestra a una madre de familia” de Pilar Pascual de San Juan (España) en los mismos años; “Guía de la mujer” en 1884 de María del Pilar Sinués; “Cartas a mi hija” en 1884-1885 del autor “X”; y “Cartas sobre la educación del bello sexo” de “Una señora americana” en 1886-1887.

La Familia en cada entrega proporcionó a sus lectoras una amplia gama de escritores y escritoras de América y Europa que eran conocidos en los medios intelectuales, cuestión que aseguraba la calidad de la publicación. También resalta la amplia selección de literatas de ambos continentes que disertaron sobre varios temas, por ejemplo, la geografía, como vía editorial para entablar una relación empática entre las lectoras y las autoras.

Europa fue el continente que acaparó las lecturas geográficas en *La Familia*, ya fuera a partir de relatos de autores y autoras de México, América Latina y Europa. Los países atlánticos y mediterráneos estuvieron más representados que el resto de las regiones continentales. Esto se debió a que México tuvo mayor relación con naciones como Gran Bretaña, Italia, España, Holanda o Francia, que con el resto de los países. Varios de los relatos europeos fueron traducidos, extractados o comentados por otros literatos. También hay que señalar que los relatos de viajeros abarcaron periplos por países, regiones, islas, ciudades o incluso descripciones sobre el mar, montañas, bosques o ríos.

En *La Familia* el otro espacio recurrente en relación con la literatura de viaje fue el recorrido por algunas regiones de América, tanto por autores europeos como americanos. Como en el caso europeo, los relatos fueron heterogéneos, dependiendo de lo que cada autor o autora deseaba compartir con las lectoras.

LAS LECTORAS

En la Ciudad de México, como en el resto de las ciudades del país y a tono con otras capitales del mundo, varias mujeres de clases media y alta eran asiduas lectoras de la prensa, en especial, de las revistas femeninas (Infante, 2008). En las décadas de 1880 y 1890, el público femenino aumentó considerablemente, gracias al incremento de la educación y a que las clases media y alta estuvieron interesadas en la popularización científica (Ortiz Merino, 2016).

En el último tercio del siglo XIX, las lectoras capitalinas se caracterizaron por pertenecer a un entorno alfabetizado y a un contexto de oportunidades educativas, como la Escuela Secundaria para Personas del Sexo Femenino que fue inaugurada en 1869. La ley de 2 de diciembre de 1867 previó la creación de dicha escuela con asignaturas de Lectura, Escritura y Gramática Castellana, Correspondencia Epistolar, Cosmografía y Geografía Política, Lenguas Extranjeras, Deberes de las Mujeres en Sociedad y Métodos de Enseñanza Comparados. Como se aprecia, se mantuvo presente la serie de asignaturas relacionadas con las tradicionales funciones femeninas en el plan de estudios a la par que se ofrecieron asignaturas positivistas de carácter científico (Alvarado, 2008, p. 108). La Escuela, en febrero de 1890, se convirtió en la Escuela Normal para Profesoras de la Ciudad de México, en la que se amplió la oferta de cátedras científicas.

Otras lectoras habrían recibido instrucción mediante preceptores particulares y, por supuesto, a través de libros y revistas que difundían todo tipo de saberes, como el científico, mediante un lenguaje ameno y sencillo (Barrancos, 2000). También, en el periodo de esta investigación, incursionaron las primeras jóvenes mexicanas en los estudios profesionales, como la medicina, la obstetricia, la farmacia y el magisterio.

Tanto la clase media como la alta tenían a su disposición una gama de actividades científicas que incluía la visita a museos y bibliotecas, la asistencia a espectáculos como los dioramas y la ascensión de globos aerostáticos, así como la lectura de escritos de diversas ciencias (Azuela y Vega y Ortega, 2015). La geografía fue particularmente atractiva para las mujeres, pues se aprendía desde diversas opciones, ya fuera la literatura de viaje, los catecismos, los manuales escolares y los libros académicos. Tal gama se reflejó en las revistas femeninas como *La Familia*. Suponemos que fueron varias las lectoras de los contenidos geográficos de la prensa femenina al inicio de la década de 1890, aunque aún no se aprecia la participación de mujeres mexicanas como autoras.

No hay que dejar de lado que en la época convivieron el prototipo de mujer definido como la “perfecta casada” con base en su papel doméstico y reproductivo, junto con la figura emergente de la mujer “moderna” que estaba educada, ejercía algún trabajo, se dedicaba al cultivo de ciencias, artes y humanidades (Gutiérrez, 1997, p. 111). En ambos casos, la mujer mexicana finisecular se visualizaba por los hombres como un ser social que requería de instrucción por dos motivos: el primero se refería a su papel como madre y esposa, que podría cumplir de mejor manera si tomaba decisiones basadas en el conocimiento científico; y el segundo se refería a la posibilidad de trabajar en ámbitos adminis-

trativos, técnicos y magisteriales, además de tomar un rol activo en la opinión pública, como el caso de la prensa.

RECORRIDOS POR GRUTAS Y CAVERNAS

Las entrañas terrestres fueron de gran atracción para los viajeros de la segunda mitad del siglo XIX, tanto por la belleza geológica como por las indagaciones científicas acerca de la edad de la Tierra y la conformación de la corteza terrestre. En la prensa mexicana existen numerosos escritos sobre grutas y cavernas, incluyendo la prensa femenina y *La Familia* no fue la excepción (Vega y Ortega, 2014).

Jens incluyó del alemán Heinrich Reiser el relato “La isla Stafa y la gruta de Fingal” (1885) situadas al oeste de Escocia. La isla era un punto turístico local por la belleza de su forma que en apariencia era un volcán extinto y “un gran milagro de la naturaleza” al conformar una gruta compuesta de columnas basálticas de la “formación más admirable”, tanto que el autor consideró que podría creerse que “intencionalmente la mano artística del hombre lo ha hecho” (Reiser, 1885, p. 499). Las grutas fueron una de las formaciones físicas que más llamaba la atención entre el público de la prensa decimonónica por las preguntas que se hacía la gente en torno a su origen y las distintas formas de las rocas que despertaban la imaginación de los visitantes. Fue un tema que también permitió la convivencia entre los aspectos positivos y los románticos de la geografía. Reiser narró que la gruta de Fingal se asemejaba a un

palacio encantado, vimos que cuanto nos habíamos figurado y cuanto habíamos esperado llegar a ver, no era nada comparado con la realidad. Hasta donde alcanzaba nuestra vista, vimos a la izquierda y a la derecha columnas de basalto lustroso, de cincuenta pies de alto, una al lado de la otra. Por entre ellas se entra a la gruta y se contempla la portada más colosal del mundo de 117 pies de alto y de 40 pies de ancho. El piso está formado de cabezas de columnas de basalto y en el interior forman las paredes una hilera de columnas colocadas una al lado de otra. Las olas del mar revientan hasta muy adentro de la gruta y el blanco nevado de la espuma brinca y salta graciosamente alrededor de las inmensas paredes negras relumbrosas. El largo total de este templo natural es de 370 pies y los grupos de columnas que se elevan en dirección al cielo sostienen una cúpula muy superior a la de cuántas catedrales hay en la tierra. (Reiser, 1885, p. 499)

Las narraciones de viaje en reiteradas ocasiones señalaban la ardua travesía que los paseantes debían recorrer para contemplar las bellezas del territorio, como la cumbre de las montañas, lo profundo de las grutas o lo extenso de los bosques. También fue común que en los relatos se hablara de lo maravilloso del espectáculo geográfico y las impresiones que causaban en los visitantes, incluyendo la comparación de las grutas con las catedrales góticas. La narración de Reiser aportó datos positivos a manera de cifras sobre la extensión de la gruta para complementar la narrativa romántica que despertó su sensibilidad personal.

De la literata italiana, Cesira Pozzolini Siciliani (1839-1914) se dio a conocer “La gruta azul” (1883) en que abordó sus impresiones acerca de uno de los hitos geográficos de mayor fama en la Europa mediterránea. Esta era visitada por numerosos paseantes en el siglo XIX. Para Pozzolini Siciliani (1883), la gruta emulaba “un templo casi redondo” que era la maravilla más grande de la isla de Capri y “la bañan por todas partes las aguas y la llenan de tal manera que no queda un bordo seco, ni un rellano sobresaliente” como si fuera una concha, la “gruta azul es eternamente mar” (p. 35). La perspectiva romántica de manera constante señalaba lo maravilloso del territorio mundial en relación con la mirada del visitante que se detenía a contemplar ciertos puntos que le atraían por la peculiaridad del relieve, como las grutas.

Para la literata, una de las experiencias más gratas era contemplar el techo de la gruta “de un celeste tan fúlgido, tan vivaz, y entonado de la manera que supera a cualquiera imaginación” (Pozzolini Siciliani, 1883, p. 35). Bajo la mirada romántica, el territorio ofrecía lugares de mayor complejidad y belleza que cualquier invención humana, pues las fuerzas de la naturaleza o una fuerza creadora tenían la capacidad de asombrar al ojo humano y deleitar al paseante que estuviera capacitado por la ciencia para contemplar las maravillas planetarias. Además, ningún tratado de física podría “complacernos, ningún libro de arte y de estética satisfacernos” ante la belleza de la gruta azul (Pozzolini Siciliani, 1883, p. 36). Las capacidades humanas se empequeñecían frente a las fuerzas naturales que habían modelado el relieve terrestre. La ciencia romántica cuestionaba el supuesto progreso material que para el positivismo era la máxima expresión de la especie humana.

RECORRIDOS POR MONTAÑAS

La orografía fue otro tema recurrente en las lecturas geográficas, ya fueran volcanes, sierras, peñones o cerros, en que los paseantes contemplaban paisajes

vegetales e incluso tomaban datos sobre altitud, latitud, humedad, temperatura, entre otros.

De forma anónima, en 1886 se publicó un relato sobre el Chimborazo, descrito como una “corpulenta montaña” de la cordillera ecuatoriana de los Andes, la cual era conocida desde tiempos coloniales por su cima que se elevaba hasta 6,700 metros de altitud. El volcán estaba constituido por una acumulación de fragmentos de rocas traquíticas. El relato también expresó que en la base del Chimborazo se hallaba el volcán extinguido denominado Calpi, conformado por roca basáltica (Anónimo, 1886, p. 504). El Chimborazo era uno de los referentes sudamericanos más importantes para la geografía física, pues había sido sujeto de exploración científica desde el siglo XVIII y el geógrafo más célebre fue Alexander von Humboldt. La caracterización mineralógica y los datos geológicos de otros volcanes o formaciones rocosas hacen ver que el texto probablemente fue de autoría de un hombre, inmiscuido en la ciencia académica de la época.

Para el autor, la magnitud del Chimborazo producía un efecto óptico “curioso de notar”, pues desde lejos no podía juzgarse la distancia a que se hallaba porque “parece retirarse cuanto más el viajero se aproxima” (Anónimo, 1886, p. 504). Este fenómeno fue referido por los diversos exploradores que ascendieron a la cima a lo largo del siglo XIX y fue un dato curioso que amenizó la exposición positiva del relato.

El literato mexicano Julio A. de Gogorza expresó en “Recuerdo de viaje. Una excursión a los Pirineos” (1889) que estas montañas eran las más bellas de Europa, tras haberlas recorrido en julio de 1888 en el trayecto en diligencia de Barcelona a Perpiñán. El paseante se detuvo unos días en Bañeras de Bigorre, un pueblo pintoresco situado en los márgenes del río Adour y al pie del Montabilet (De Gogorza, 1889, p. 66). Desde ahí, De Gogorza y sus acompañantes ascendieron el Pic du Midi. Para el viajero,

la conformación geológica del Pic, como de toda la cadena pirenaica, es granítica en la parte media de la montaña y en muchas de las cimas y crestas principales. Alternan en toda la formación la tierra arenisca pizarrosa, la creta y el aluvión [...] Teníamos delante aquel gigantesco cucurucho de granito oscuro en completa denudación, lleno de asperezas de 800 metros de altura y a cuya cima debíamos subir [...] Ruda, rudísima subida. Bañados de sudor y por los vapores húmedos de la neblina que era ya casi lluvia, nos deteníamos, nos sentábamos a cada paso en la ruda roca para descansar y tomar aliento, desfallecidos llegamos al observatorio, estación meteorológica que el gobierno francés ha establecido en una de las terrazas de la montaña a 2,366 msnm [...] Cuando alcanzamos la cumbre. Estábamos envueltos en

la niebla como en un húmedo sudario. Nos sentamos en la escarpada roca y aguardamos con mi impaciencia la aparición del sol. Poco a poco fue disminuyendo la densidad de la niebla y llegó el momento en que la vimos rasgar cual manto de vaporosa gasa y disiparse en los aires por los rayos calientes y brillantes del sol. Entonces se ofreció a nuestra vista un panorama grandioso a la vez que solemne, realmente sublime [...] por un lado se extiende la visión más allá del Mont Vallier de cresta piramidal, la del Pic du Midi de Pau con su doble punta, y más inmediato al de Bigorre, el bello cuanto grandioso curso de Gavarnie, inmenso anfiteatro formado por colosales masas de granito. (De Gogorza, 1889, p. 69)

La exposición de De Gogorza reunió elementos románticos con positivos, pues la caracterización mineralógica del suelo del Pic du Midi aportó datos generales para conocer el tipo de rocas que ahí se encontraban, mientras que las palabras finales sobre lo gratificante de contemplar el valle y los poblados desde la cima indicó un cuadro paisajístico al estilo artístico de la época. También resaltan las condiciones del ascenso que fueron comunes a los alpinistas y así como las penurias del camino, los aparatos, la ropa y el equipo que portaban, los momentos de descanso para comer o pernoctar, el esfuerzo físico y los cambios fisiológicos por la altitud. Es interesante que De Gogorza refriera la estación científica francesa que aportaba datos meteorológicos para los especialistas. La experiencia alpinista fue relatada casi siempre por hombres, a quienes se les suponía de mejor constitución física y anímica para emprender excursiones, mientras que a las mujeres se les reservaban los paseos por el campo, grutas, bosques o ciudades.

RECORRIDOS POR LA CAMPIÑA

Del colombiano Eduardo Villa se publicó “Un domingo en Chapinero” (1888), relato sobre una popular localidad cercana a Bogotá y frecuentada por la élite. El paseo se centró en la comida que Santiago Castello y su esposa obsequiaron el último domingo de enero en su caserío de Chapinero y más tarde se organizó un paseo a La Quebrada de la Vieja, cuyo “objetivo geográfico” fue realizar un recorrido con “indagadora mirada” respecto de las desigualdades del declive y contemplar peñascos, arbustos, bosquecillos y tapias, “chircales abandonados o pajizas habitaciones” (Villa, 1888, p. 10). Lo agreste del terreno sirvió para la sociabilidad de los paseantes, quienes en el trayecto conversaron sobre distintos temas. Estos al llegar al final del paseo contemplaron un profundo circo trazado por el agua contra “barrancos desmoronados”, en cuyo lado norte se presentaba

una pendiente cubierta de árboles (Villa, 1888, p. 10). Las élites urbanas de Europa y América fueron afectas a emprender paseos por el campo para deleitarse con el paisaje y estrechar los lazos sociales en medio de casas ubicadas en la campiña que también servían como ostentación de poderío económico.

El autor cerró el escrito expresando que recomendaba a las lectoras que cultivaban las artes con “éxito notable” que en su mente “agreguen a los detalles la tienda de blanca lona levantada hacia el norte al pie de las pendientes, las sillas bajo el árbol, las esteras sobre la grama y la despensa ambulante” (Villa, 1888, p. 10). La mención al paisajismo como una actividad artística femenina estuvo a tono con la geografía romántica, pues la persona femenina se consideraba en la época como propensa a plasmar en el arte las impresiones que causaba el territorio en el lienzo, de ahí que los viajes geográficos fueran necesarios para que las mujeres desarrollaran sus inclinaciones pictóricas.

De Emilia Serrano (1834-1922), conocida como la baronesa Wilson, se publicó “Codicilo” (1889) basado en su viaje por la capital de Guatemala, la cual describió como “la más hermosa de la América Central” por sus casas ajardinadas. A pocas leguas de distancia se hallaban las “majestuosas ruinas” de la Antigua, entre los volcanes de Agua y de Fuego, y los férciles valles “son curiosos para el viajero” (Serrano, 1889, p. 339). La viajera narró aspectos del paisaje urbano que convivían con los volcanes y el campo, destacando los inmuebles que le parecieron notorios. Al respecto, Serrano (1889) dedicó algunos apartados para describir otras poblaciones, como Escuintla, una pequeña población rodeada de jardines, huertos y haciendas. El romanticismo geográfico estuvo acompañado del exotismo que buscaban los lectores europeos y americanos para referirse a tierras de naturaleza “salvaje” pobladas de indígenas, en que la élite local organizaba su vida social de recreo y resaltaba la flora exuberante distinta a la de los parques urbanos o los jardines hogareños.

Por último, Aurelia Flores publicó en 1889 “Paisajes” para narrar su experiencia en un pueblo cubano situado al margen de un río del que no dio el nombre. La autora visitó una casa que gozaba del silencio del huerto y el cielo como un “gran capelo de porcelana azul”, el cual limitaba por todas partes el paisaje. “Árboles, flores, abejas, mariposas, pintados colibríes, canoras aves, ambiente perfumado; el cielo, el sol, el río, sus murmurantes aguas cautivan nuestra mente y queda nuestro ser hundido en profundo arrobamiento” (Flores, 1889, p. 6). El paisaje fue el elemento geográfico que destacó en la escritura femenina de viaje mediante el romanticismo, tomando en cuenta elementos comunes como el cielo, la diversidad de animales y plantas, los aromas del ambiente y lo que despertaba en la

imaginación de quien lo contemplaba de forma directa, pero también de quienes leían el relato. Flores (1889) expresó que la imaginación “investigadora y atrevida” se lanzaba con la velocidad del rayo a la inmensidad del espacio, “pero nuestro pobre cerebro sintiéndose abrumado bajo el peso de semejante idea solo concibe el nombre que todo lo resume y nuestra lengua apenas lo balbucea: ¡Dios!” (p. 6). La perspectiva romántica en ocasiones estuvo unida al deísmo al considerar que un ser supremo, no necesariamente el cristiano, era el artífice de la naturaleza y el territorio y que a este se le debía rendir pleitesía mediante la razón y el sentimiento, incluyendo el conocimiento científico. La mente humana era incapaz de escudriñar en su totalidad los misterios de la divinidad en torno a la creación del mundo.

RECORRIDOS POR PAÍSES

Del 1º de agosto de 1887 al 24 de marzo de 1888 se publicó el relato “Holanda” del literato Edmundo de Amicis (1846-1908), traducido por los españoles Hermenegildo Giner de los Ríos y José Muñoz Carro. De Amicis inició el relato de su experiencia en dicho país expresando que el que miraba por primera vez un mapa de Holanda se admiraba de que existiera un país con semejantes condiciones. A primera vista el observador dudaba si había más tierra o agua, o si Holanda pertenecía “más al continente que al mar”, pues tanto en el mapa como *in situ*, el viajero se percataba de que el mar penetraba entre las tierras de labranza y las dividía en archipiélagos e incluso conformaba canales que cruzaban casi todos los poblados (De Amicis, 1887, p. 1). La reflexión de De Amicis tomó en cuenta que la lectora conocía de mapas y que eran un objeto científico cercano a su cotidianidad, incluso que gozaba de una formación cartográfica general como para reconocer la traza de los mares, canales, caminos y poblados. La evocación de Holanda como un país singular, en que el agua caracterizaba su territorio, fue común en la época y debió recordar a las lectoras de la Ciudad de México pues ellas también habitaban una región lacustre y de amplios canales.

Después de apreciar el mapa, De Amicis (1887) escribió que había entrado en “deseos de saber algo acerca de la formación de este singular país”, por lo que decidió viajar por los Países Bajos y escribir su experiencia para animar “a otros a leerla” (1887, p. 1). Como el caso de otros relatos de viaje, la experiencia de un paseante por una región del mundo fue el motivo principal para escribir sobre este y luego editarlo en forma de libro o narraciones por entregas en la prensa para alentar a los lectores a emprender viajes similares, a la vez que ganar dinero con la venta del manuscrito. En las narraciones sobre regiones del mundo,

la geografía fue la ciencia principal que proporcionaba al autor y al lector los elementos indispensables para acercarse de forma directa o mediante el papel a lugares distantes a su morada.

Sobre Ámsterdam, Edmundo de Amicis expresó que la regularidad de las calles y canales daba a la ciudad un aspecto “maravillosamente grandioso”. En cada esquina, el viajero miraba los concurridos canales, grandes como ríos, que dividían las cuadras de casas y comercios (De Amicis, 1888, p. 3). La traza urbana y sus características fueron temas constantes en la literatura de viaje, pues los autores expresaban su experiencia al recorrer las ciudades, sobre todo las capitales y describían tanto sus calles como edificios y monumentos que les proporcionaban una personalidad propia.

La capital holandesa fue el capítulo de mayor amplitud en la narración por la complejidad urbana que el viajero admiró desde su llegada. La geografía urbana se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX como parte de la modernización urbanística de varias ciudades de distintos continentes, por lo que las descripciones ciudadinas posiblemente atrajeron la atención del público femenino.

De la literata colombiana Soledad Acosta de Samper (1833-1913) se incluyó “Viajes. Recuerdos de Suiza” (1891). El relato inició con el trayecto en tren de París a Ginebra el 16 de julio de 1859. En el recorrido, la escritora contempló la campiña compuesta de inmensas llanuras cubiertas de viñedos y trigales hasta llegar a los Alpes (Acosta de Samper, 1891, p. 169). Una vez en Ginebra,

al atravesar las calles y llegar a nuestro hotel pudimos distinguir, iluminado por una clarísima luna, el gran lago con su muralla de cerros en el horizonte y las blancas velas de los barcos que lo atravesaban. Ginebra es una ciudad de contrastes. La parte antigua que está situada sobre la falda de un cerro escarpado es muy fea y melancólica. Las calles son angostas, en algunas partes pendientes que ningún coche puede subirlas y para facilitar el tránsito a los de a pie han puesto a un lado de la pared largas barandas de hierro de donde se agarra el caminante. La catedral está en la parte antigua de la ciudad, edificio pesado parte en estilo gótico y parte en románico, allí también se halla la iglesia de la Magdalena, la más antigua de Ginebra. (Acosta de Samper, 1891, p. 170)

La descripción urbana de la viajera resaltó la traza y los edificios principales, como las iglesias, relegando a una rápida mirada las casas de la gente común. Lo que se resaltó fue el lago y el relieve que daban fama a la ciudad por la belleza del paisaje, así como a la campiña suiza que se apreciaba antes de llegar a la ciudad.

Días más tarde, Acosta de Samper emprendió el viaje en ferrocarril entre Berna y el lago de Thun, cuyo tinte entre azul oscuro y verde mar contrastaba con la vegetación alledaña y la blancura de los picos nevados (Acosta de Samper, 1891, p. 171). La experiencia estética de los cuerpos de agua de Suiza reveló la belleza de la geografía del centro de Europa, pues no solo el exotismo americano, asiático o africano tenía paisajes sorprendentes para el espectador. Es posible que las lectoras capitalinas relacionaran los paisajes alpinos con las montañas y volcanes que circunscriben a la Ciudad de México.

El escrito “Impresiones de la costa de Noruega” (1892) de Robert Mc Arthur fue un extracto de la obra *Cartas de las altas latitudes* referente a los contrastes de “colores y de luces y sombras” que se observan en Escandinavia, además del conocido fenómeno ártico de que el sol no se oculta en ciertas estaciones del año como hecho natural “de incomparable belleza” (Mc Arthur, 1892, p. 337). Las lectoras mexicanas tenían noticia de fenómenos geográficos a través de la experiencia de un autor que relataba las condiciones de la luminosidad solar durante el invierno ártico. Este fue un ejemplo de los extractos de obras extensas que se incluían en la prensa para dar a conocer la opinión de un autor.

En el poblado de Tromso, Mc Arthur emprendió una excursión al campamento de los lapones situado a milla y media para conocer un típico poblado y comprar productos locales, así como admirar los rebaños de renos. Respecto de los lapones, el viajero escribió que se trataba de una comunidad “aún incivilizada y últimamente no ha habido uno solo que se haya levantado” de la degradación social (Mc Arthur, 1892, p. 338). En varios viajeros europeos fue común la interpretación racista sobre varios grupos étnicos distintos que se valoraban como inferiores desde los parámetros del progreso científico.

Mac Arthur (1892) expresó al final del relato que nunca olvidaría “aquella medianoche y me considero en extremo afortunado de haber gozado del espectáculo, pues muchos turistas viajan desde tan lejos y después de esperar por días enteros, regresan sin haber visto esta gloriosa coronación de las regiones hiperbóreas. Es en vano que trate de describir el panorama maravilloso de que se disfruta” porque el sol se asemejaba a una bola de fuego suspendida en el firmamento (p. 338). La experiencia de un espectáculo natural fue el hilo conductor de la narración de Mac Arthur, quien estaba seguro de que atraería el interés del público, al igual que Jens al pensar en sus lectoras, pues se trataba de una región lejana a la que pocas personas podrían viajar. No obstante, el turismo aumentaba al final del siglo XIX y los medios de transporte facilitaban la movilidad de individuos por el mundo. De esta manera, se amplió la gama de narraciones de

viaje que daban cuenta de las impresiones provocadas por los elementos naturales sobre distintos individuos que buscaban recorrer el orbe.

CONCLUSIONES

La historia de la geografía mexicana es un campo de investigación que en ocasiones ha tenido lazos con la historia de la prensa, la educación y la popularización científica. El caso de las lecturas instructivas de carácter geográfico en *La Familia* son una muestra de los vínculos que aún falta por ampliar entre varios temas de estudio. Sobre todo, si se considera que la geografía fue una ciencia que formó parte de la cultura decimonónica de las élites y mucha de ella se popularizó por la prensa.

También hace falta llevar a cabo estudios que muestren la participación de la mujer mexicana en la cultura científica del siglo XIX, desde distintos puntos de vista. Para ello, la prensa es una fuente histórica de gran valor, pues hubo mujeres lectoras, autoras y redactoras. El caso de la prensa femenina mexicana muestra cómo algunas lectoras tuvieron a su alcance conocimiento científico a través de distintas vías popularizadoras, como la literatura de viaje. Este género literario ha sido poco abordado en la historiografía de la ciencia mexicana desde el punto de vista de la popularización, aunque existen algunos escritos decimonónicos. Para el caso de educación geográfica, esta fuente, junto con la prensa, resulta de gran valor para comprender cómo circuló el conocimiento geográfico entre los lectores.

Las explicaciones geográficas positiva y romántica convivieron en la prensa femenina mexicana, en los escritos de viaje de distintos tipos de autores. Las lectoras, por un lado, recibían la vertiente de los datos positivos y, por otro lado, conocían las reflexiones sentimentales, a veces sobre un mismo paisaje que el autor o autora daba a conocer como parte de su experiencia vital. En la historiografía de la ciencia mexicana hace falta comprender cómo se relacionaron ambas explicaciones a final del siglo XIX y cómo se complementaron en lugar de solo contraponerse. De ahí la importancia de reconocer el papel de los públicos de la ciencia mexicana.

Los escritos de *La Familia* se sustentaron en la veracidad de los autores y autoras, pues en ningún momento se consideró que se trataba de relatos fantásticos, sino de narraciones objetivas que aportaban conocimiento certero sobre varias partes del mundo. Las únicas autoras de textos de geografía fueron Soledad Acosta de Samper, Aurelia Flores, Cesira Pozzolini Sicilliani y Emilia Serrano.

El estudio de las lectoras, autoras y, en su caso, redactoras de la prensa femenina mexicana, que incluyó contenidos geográficos, requiere del escrutinio de otras revistas de los siglos XIX y XX para comprender a cabalidad el papel de esta ciencia en la cultura femenina. Así se podrá reconocer la función de las estrategias de popularización científica en el devenir de varias disciplinas en nuestro país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta de Samper, S. (1891). “Viajes. Recuerdos de Suiza”. *La Familia*, 11(15), pp. 169-171.
- Alvarado, L. (1999). “La propuesta educativa femenina del gobierno republicano, 1867”. En P. Galeana. (Coord.), *La definición del Estado mexicano 1857-1867* (pp. 407-422). México: Archivo General de la Nación.
- Alvarado, L. (2008). “De Escuela Secundaria para Señoritas a Normal de Profesoras, 1867-1890”. En L. E. Galván y O. López (Coords.), *Entre imaginarios y utopías: historias de maestras* (pp. 105-126). México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de San Luis.
- Álvarez, S. (2011). “Patrimonio territorial y fronteras: la visión del Estado mexicano en el siglo XIX”. En C. Herrejón. (Coord.), *La formación geográfica de México* (pp. 70-125). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Anónimo. (1886). “El Chimborazo”. *La Familia*, 3(42), pp. 503-504.
- Arias, A. C. (2016). “Las mujeres en la historia de la ciencia argentina: una revisión crítica de la bibliografía”. *Trabajos y Comunicaciones*, (43), pp. 1-16.
- Azuela, L. F. (2003). “La Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, la organización de la ciencia, la institucionalización de la Geografía y la construcción del país en el siglo XIX”. *Investigaciones Geográficas*, (52), pp. 153-166.
- Azuela, L. F., Sabás, A. y Smith, E. (2008). “La Geografía y la Historia Natural en las revistas literarias de la primera mitad del siglo XIX”. En C. Lértora. (Coord.), *Geografía e Historia Natural: hacia una historia comparada. Estudios a través de Argentina, México, Costa Rica y Paraguay* (pp. 55-88). Buenos Aires: Fundación para el Estudio del Pensamiento Argentino e Iberoamericano.
- Azuela, L. F. y Vega y Ortega, R. (2015). “Ciencia y público en la Ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX”. *Asclepio*, 17(2), pp. 1-12.
- Barrancos, D. (2000). “Itinerarios científicos femeninos a principios del siglo XX: solas, pero no resignadas”. En M. Montserrat. (Comp.), *La ciencia en la*

- Argentina entre siglos. Textos, contextos e instituciones* (pp. 127-144). Buenos Aires: Manantial.
- Bazant, A. (1985). *El debate pedagógico en el Porfiriato*. México: El Caballito.
- Cantor, G. y Shuttleworth, S. (2004). *Science Serialized: Representations of the Sciences in Nineteenth-Century Periodicals*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.
- De Amicis, E. (1887). “Holanda”. *La Familia*, 5(3), pp. 21-23.
- De Gogorza, J. A. (1889). “Recuerdo de viaje. Una excursión a los Pirineos”. *La Familia*, 7(6), pp. 66-69.
- Díaz, L. A. (2022). *El barómetro y la revista. La meteorología y sus públicos en la prensa de la ciudad de México, 1863-1900*. México: Historiadores de las Ciencias y las Humanidades, A. C.
- Domínguez Chenge, M. P. (2010). “Las revistas literarias para mujeres y la construcción de una identidad: *La Familia*”. *Géneros. Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, 17(7), pp. 59-77.
- Ferrús, B. (2013). “Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: poética e historia”. *Revista Signa*, (22), pp 781-786.
- Flores, A. (1889). “Paisajes”. *La Familia*, 7(1), pp. 5-8.
- Fyfe, A. y Lightman, B. (2007). “Science in the Marketplace: An Introduction”. En A. Fyfe y B. Lightman. (Eds.), *Science in the Marketplace. Nineteenth-Century Sites and Experiences* (pp. 11-33). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gómez Rey, P. (2011). “La mirada de un naturalista y geógrafo europeo: la sociedad y su entorno geográfico en la obra *Desde México. Apuntes de viaje en los años 1874-1875*”. En L. F. Azuela y R. Vega y Ortega. (Coords.), *La geografía y las ciencias naturales en el siglo XIX mexicano* (pp. 143-161). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gómez Rey, P. (2012). “Los espacios del territorio nacional en la segunda mitad del siglo XIX”. En L. F. Azuela y R. Vega y Ortega. (Coords.), *Naturaleza y territorio en la ciencia mexicana del siglo XIX* (pp. 197-214). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- González Obregón, L. (1889). *Breve noticia de los novelistas mexicanos en el siglo XIX*. México: Tipografía de O. R. Spíndola y Comp.
- Gutiérrez, M. del C. (1997). “De la educación de las niñas a la mujer educadora en el siglo XIX”. En L. E. Galván. (Coord.), *Miradas en torno a la educación de ayer* (pp. 111-118). Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Consejo Mexicano de Investigación Educativa, A. C.

- Infante, L. (2005). “De lectoras y redactoras. Las publicaciones *femeninas* en México durante el siglo XIX”. En B. Clark y E. Speckman. (Coords.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico* (pp. 183-194). México: Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 3.
- Infante, L. (2008). “De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX”. *Relaciones*, 29(113), pp. 69-105.
- Massarani, L. y Castro Moreira, I. (2004). “Popularization of Science: Historical Perspectives and Permanent Dilemmas”. *Quark*, (32), pp. 75-79.
- Mc Arthur, R. (1892). “Impresiones de la costa de Noruega”. *La Familia*, 11(29), pp. 337-338.
- Ortega, J. (2000). *Los horizontes de la Geografía. Teoría de la Geografía*. Barcelona: Ariel.
- Ortiz Merino, L. (2016). “La ciencia en la prensa femenina: el caso de las *Violetas del Anáhuac*, 1887-1889”. En L. F. Azuela y R. Vega y Ortega. (Coords.), *La geografía y las ciencias naturales en algunas ciudades y regiones mexicanas, siglos XIX-XX* (pp. 89-115). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Picard, R. (2005). *El romanticismo social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pozzolini Sicilliani, C. (1883). “La gruta azul”. *La Familia*, 5(35), pp. 35-36.
- La Redacción (1883). “Nuestro periódico”. *La Familia*, 1(1), p. 1.
- Reiser, H. (1885). “La isla Stafa y la gruta de Fingal”. *La Familia*, 2(42), pp. 499-500.
- Rodríguez, M. E. (2017). *Publicaciones periódicas de medicina en la Ciudad de México 1772-1914*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Schiebinger, L. (2001). *Has Feminism Changed Science?* Cambridge: Harvard University Press.
- Secord, J. (2007). “How Scientific Conversation Became Shop Talk”. En A. Fyfe y B. Lightman. (Eds.), *Science in the Marketplace. Nineteenth-Century Sites and Experiences* (pp. 35-47). Cambridge: Cambridge University Press.
- Serrano, E. (1889). “Codicilo”. *La Familia*, 6(29), pp. 339-342.
- Torres, M. (2015). “La educación de la mujer mexicana en la prensa femenina durante el Porfiriato”. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 17(24), pp. 217-242.
- Uzcanga, F. (2011). “El relato de viaje en la prensa de la Ilustración: entre el prodesse et delectare y la instrumentalización satírica”. *Revista de Literatura*, 72(145), pp. 219-232.

- Vega y Ortega, R. (2014). “Recorridos impresos por volcanes y grutas de México (1835-1861)”. En L. F. Azuela y R. Vega y Ortega (Coord.), *Espacios y prácticas de la Geografía y la Historia Natural de México (1821-1940)* (pp. 61-86). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vega y Ortega, R. y Sabás, A. (2011). “Geografía e Historia Natural en las revistas de México, 1820-1860”. En L. F. Azuela y R. Vega y Ortega (coord.), *La geografía y las ciencias naturales en el siglo XIX mexicano* (pp. 51-80). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Villa, E. (1888). “Un domingo en Chapinero”. *La Familia*, 6(1), pp. 9-10.

Gramáticas de una obsesión: sobre la novela breve en Fernanda Trías

Grammars of an obsession: about the short novel in Fernanda Trías

Ana Rita Sousa 

Universidad Nacional Autónoma de México, México
ritadesousareis@filos.unam.mx

Recibido: 15 enero 2023 / Aceptado: 29 mayo 2023

RESUMEN

Este artículo pretende analizar los mecanismos que genera la novela breve de Fernanda Trías (Uruguay, 1976) a través de un estudio de su obra *La azotea* (2001). Como eje de este trabajo están las propuestas de Ricardo Piglia sobre la relación entre este género narrativo y el secreto como mecanismo textual, la ambigüedad del discurso de las narradoras y su relación con la tradición literaria precedente. A través de estos mecanismos, la autora se insiere en una línea de subjetividad que cruza el aislamiento progresivo que promueve la sociedad con la problematización de la familia como primer núcleo social, indagando las mecánicas ocultas de *La sociedad de la transparencia* propuesta por Byung Chul-Han (2013).

PALABRAS CLAVE: literatura latinoamericana, narración, novela breve, secreto, siglo XXI

ABSTRACT

*This article aims to analyze the mechanisms that generate the short novel by Fernanda Trías (Uruguay, 1976) through a study of her work *La azotea* (2001). The focus of this piece is Ricardo Piglia's proposals on the relationship between this narrative genre and the secret as a textual mechanism, the ambiguity of the narrator's discourse and its connection to the previous literary tradition. Through these mechanisms, the author intervenes in a line of subjectivity which crosses the gradual isolation promoted by society with the problematization of the family as the first social core, questioning the hidden mechanics of *The Transparency Society* proposed by Byung Chul-Han.*

KEYWORDS: *Latin American Literature, narration, secret, short novel, XXI Century*

He aquí una casa loca, cuyas escaleras no conducen a nada. Uno abre la puerta y cree entrar y en realidad ha salido. Pero cuando uno cree salir sucede lo contrario: uno ha entrado. Y la mayoría de las veces uno no se explica a dónde ha llegado, o qué ha sido del cuerpo de uno en esta casa.
Evelio Rosero, *Una Casa*

INTRODUCCIÓN. LA CASA EN EL ESPACIO URUGUAYO...

Encierro. Aislamiento. Aire contaminado. Comportamientos y, por ende, relaciones cuyo hilo se construye por la obsesión. Agotamiento mental. Dispersión del tiempo. Quizás estas sean las palabras que mejor definen los personajes de Fernanda Trías (Uruguay, 1976) quien parece tener, en las disonancias obsesivas del cambio de siglo, el núcleo fundamental de su obra. Habiendo pasado casi desapercibida a los ojos de la crítica académica, Fernanda Trías se estrena con *La azotea* (2001), a la que sigue *Cuaderno para un solo ojo* (2001). En 2004, obtuvo una beca UNESCO-Aschberg para Francia y, en 2006, el Premio a la Cultura Nacional de la Fundación Bank Boston. Regresa a publicar con *La ciudad invencible* (2014) y su libro de cuentos *No soñarás flores* (2016) fue nominado al Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez, como uno de los trece mejores libros de cuentos de ese año. Sin embargo, como todavía sucede con mucha literatura latinoamericana, fue la edición española de su primera novela por la joven editorial Tránsito, lo que dinamitó el interés por su obra en 2018. En ese mismo año la escritora recibe el apoyo del Premio SEGIB-Eñe-Casa de Velázquez en Madrid, con el proyecto de la novela *Mugre Rosa* (2020), que al año siguiente conquistó el Premio de Literatura Sor Juana de la Cruz de la FIL Guadalajara.¹ Lo interesante de la producción ficcional de Trías es que, en varios sentidos, pareciera que la obra se escribe después de la pandemia de COVID-19,

¹ No tenemos espacio para explorar esta novela; sin embargo, hay algunos puntos en común con los dispositivos narrativos analizados en este trabajo, como es el caso de la narradora-protagonista, así como el enfoque en la dificultad de narrar. El país es tomado por un viento pestífero que provoca una enfermedad rara. Hay planos de contingencia, gente aislada, mascarillas sobre los rostros, comida racionada, control estatal. Entre todo eso, la narradora se desdobra para atender a su madre, a su exmarido ingresado en el hospital y un niño a quien cuida. Las dos narradoras se acercan en los cuidados que dedican a sus relaciones con los tres ejes familiares: los ascendentes, la pareja y los descendientes. Pero más aún, ambas se encuentran en situaciones de las cuales todavía pueden escapar y, no obstante, se quedan, se “agazapan” delante de un mundo de situaciones complejas, enredando en su propio gesto todos los nudos de sus historias.

en particular cuando pensamos en su último libro. La misma autora admitió en entrevista que, de alguna manera, fue como si la realidad “se pusiera de acuerdo” con su ficción.

Desde el trabajo pionero de Sandra Gilbert y Susan Gubar en los estudios literarios de corte feminista, *The Madwoman in the Attic: The Woman Write and the Nineteenth-Century Literary Imaginaton* (1979), la casa es más que un espacio; es un microcosmos simbólico donde operan concentrados los múltiples mecanismos sociales del exterior. En su paseo por *Espacios de la memoria: Lugares y paisajes de la cultura uruguaya* (2008), Fernando Aínsa retoma esta idea, hablando de una tendencia en relación al espacio de la casa, en particular por parte de las mujeres escritoras: “Espacio intimidador y protector que retoman, con tenaz obsesión, en los años sucesivos una serie de escritoras que hacen del hogar una forma antropomorfizada de un cuerpo dolorido confrontado con un mundo exterior violento y agresivo” (Aínsa, 2008, p. 62). La casa como “nuestro rincón del mundo”, como ya había planteado Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (2000), gana una importancia significativa en cierta literatura escrita por mujeres, una vez que es el espacio al que tradicionalmente se han visto confinadas del mundo. Sin embargo, en este trabajo se argumenta que la casa funciona sobre todo como dispositivo que protege la trama narrada de la transparencia del exterior. Para Bachelard, la casa es sobre todo el lugar donde podemos agazaparnos, proteger una identidad o una frontera de la violencia exterior: “En efecto, ¿no encontramos en nuestras mismas casas reductos y rincones donde nos gusta agazaparnos? Agazapar pertenece a la fenomenología del verbo habitar. Solo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse.” (Bachelard, 2000, pp. 23-24). En la novela de Trías, esta *intensidad* en que la narradora “habita” los espacios de la casa y de la ciudad de origen solo se logran por la anulación del tiempo social e histórico, como si el flujo de este la dejara desamparada, sin puntos de apoyo ontológicos o identitarios. En un mundo en que se postula la transparencia como primado social y digital, donde todos deben *asumirse* en su identidad, Fernanda Trías parece concebir el secreto como única forma posible de encuentro de la narrativa con la vida y con el mundo.

LA CASA DE LA NOVELA BREVE

La casa como espacio textual, donde se concentran y se mezclan las tensiones, normas y convenciones del mundo exterior en la primera novela de Trías,

ha dado frutos en dos artículos, uno de Anna Forné (2013), quien la piensa a partir de la fractura y de la distopía crítica (2013, p. 220), y otro de Constanza Ternicier (2019), quien se apoya en las heterotopías de Foucault y en la poética del espacio de Bachelard. Por distintos caminos críticos, ambas investigadoras identifican que en esta novela “tiene lugar una reivindicación social, una suerte de contranarrativa de resistencia en la que el ciudadano distópico en el transcurso de la historia se resiste a la situación de alienación.” (Forné, 2013, p. 230). Una “contranarrativa” que, en la conclusión de Ternicier, confirma un linaje de los “raros” ya que se encuentra “Situada fuera de lo masculino y de la polis, se ubica en un *domus* distorsionado, levantándose como símbolo de la alteridad (en su posición heterotópica), lo extraño y lo imprevisible.” (Ternicier, 2019, p. 62). Se regresará puntualmente a estos dos trabajos; sin embargo, ninguno de los dos le da importancia a la forma literaria elegida por Trías en esa novela, ni a la importancia del “secreto” como mecanismo narrativo fundamental para construir la distopía, la alteridad o la imprevisibilidad de la novela.

Este artículo pretende pensar la novela de Trías a partir de las reflexiones de Ricardo Piglia en torno a la novela breve (*nouvelle*) y la importancia del secreto en la construcción narrativa. Esta opción se debe, en primer lugar, a la estructura ambigua de la acción, construida a partir del secreto y, en segundo lugar, a la cercanía estilística y temática de Fernanda Trías con Juan Carlos Onetti, escritor uruguayo a partir del cual Ricardo Piglia elabora sus ideas sobre este género. Como veremos a continuación, la estructura circular de *La azotea* se sostiene a partir de lo que no se revela, de lo que Clara, la narradora, no nos dice, aunque nos obliga a lanzar hipótesis.

La reflexión de Piglia en torno a las formas breves de la narrativa empieza con el cuento, pero se extiende a la *nouvelle* a partir de sus análisis de José Bianco —“Aspectos de la nouvelle” (2006)—, y luego, más detenidamente, en su trabajo en torno a Juan Carlos Onetti en *Teoría de la prosa* (2017), publicación póstuma que reúne uno de sus cursos impartido en la Universidad de Buenos Aires en 1995. De los argumentos del crítico argentino nos interesa explorar en esta obra los dispositivos textuales que gestionan el “secreto” y el enigma de la trama, la construcción de una narradora no confiable y, por último, su relación con esa otra tradición paralela en la narrativa del siglo xx, donde se entiende que perfila Fernanda Trías.

En este artículo se propone una línea temática que podríamos empezar por caracterizar como tres hilos que se van enredando: familia, soledad, encierro. Sin embargo, más importante que las temáticas es el hilo de obsesión que las conecta, un hilo que construye una poética singular y la predilección por errores

tan peculiares en estos personajes. El “secreto” es una de las reglas fundamentales en la gramática de cualquier obsesión. *La azotea* es una novela breve que en muchos puntos recuerda lo mejor de Onetti —la marginalidad, los espacios no hegemónicos, la claustrofobia del ambiente, etcétera—, y cuya historia central se construye en torno a un secreto: Clara, la narradora-protagonista, está embarazada y se encierra con su padre, aparentemente enfermo, en un departamento. Toda la novela, que dura cuatro años, tal como todos sus personajes, están encerrados dentro de ese departamento.

Parafraseando al narrador pigliano de *Plata quemada*, se puede decir que *La azotea* es una novela del insomnio: es imposible determinar con seguridad si es la valentía o la locura lo que mantiene a Clara despierta. No será casualidad que el libro se organice en 24 partes o capítulos, correspondientes a un último día. Un día para narrar cuatro años mientras se cruza, de ojos bien abiertos, la última noche. Según la narradora:

Once y treinta y ocho exactamente, la hora en que miré el reloj por última vez y la hora en que todo terminó. Le di un beso a Flor, le dije que soñara con los angelitos y ella cerró los ojos como si fuera una noche más. (Trías, 2018, p. 7)

La exactitud de la hora señala el fatalismo de esa noche que, en un principio, el lector cree que se le va a explicar; así como la inocencia de la niña, que se duerme tranquila, pretende señalar la más común de las normalidades hasta ese punto. Sin embargo, más que la muerte de la niña es sobre todo su corta vida la que parece concentrar simbólicamente la obsesión que se narra en la historia. A la muerte de su madrastra, Clara, ya embarazada, se va a vivir con su padre para cuidarlo. La “vida verdadera”, como ella le llama, empezó con esa muerte, hecho que se constituye como una liberación sugiriendo un conflicto familiar. Ese es el nudo narrativo central pero no como problema sino como secreto. La narrativa de Trías avanza sugiriendo una cosa y luego se desvía a otro lugar, sucesivamente aplaza el momento de contar ese punto ciego de donde irradian todas las consecuencias narradas. Lo interesante aquí es que hay muy poco espacio adonde desviarse.

Para Ricardo Piglia, las formas breves del cuento y la novela corta —*la nouvelle*—,² además de su extensión menor en relación con la novela, comparten

² Se debe subrayar que la caracterización de este concepto en los estudios narrativos se ve dificultada por la propia oscilación semántica en varias lenguas. En español como en inglés, los términos *novela* y *novel*, respectivamente, se refieren a lo que otras lenguas cultas distinguen como *romain* (francés) o *romance* (portugués). Si los términos *novella* (italiano),

un ingenio especial a la hora de tejer dispositivos textuales muy precisos: el secreto y el enigma. Tanto uno como el otro no pueden ser mantenidos por muchas páginas, lo que determina la extensión y los mecanismos que generan estas formas. Empecemos por subrayar que no será inocente el título de este texto de Piglia “Aspectos de la nouvelle”; hay un claro sentido de establecer una tradición doble, por una parte, a uno de los textos más famosos sobre la novela *Aspects of the Novel* de E. M. Forster (1927) y, por otro, a “Algunos aspectos del cuento” (1971), de Julio Cortázar. Es decir, tirar el hilo crítico y teórico de los textos anteriores para intentar crear también para este género, que se encuentra a medio camino de ambos, algunas ideas clave pensadas en la estructura de este más allá de su extensión. La diferencia sustancial de Piglia con relación a otros abordajes, es que ahí se determinaban los temas y estructuras dominantes —la trama única, la poca simbología social, la concentración en un protagonista, la confusión entre este y su tiempo y espacio, etcétera— a partir de la extensión. Al contrario, Piglia piensa que es la propia estructura en torno a un nudo secreto lo que determina su inevitable brevedad. Sobre la novela breve de Bianco, *Sombra suele vestir*, escribe Piglia:

En la *nouvelle*, las versiones de una historia que giran alrededor del secreto son múltiples y conviven, nunca se desligan. Y la brevedad de la forma está vinculada a que es justamente el secreto el que anuda las distintas versiones. Porque si el secreto se descifrara, habría que escribir una novela para que las relaciones que están atadas en ese mundo conciso se pudieran expandir. Entonces, la conexión con el secreto no sólo es el motor de la trama, sino también a partir del cual se teje ese texto múltiple; lo que no está narrado es lo que determina la concisión y la complejidad de esta estructura. De ahí que las *nouvelles* parezcan siempre más complejas, más extensas, es un cuento contado muchas veces, un hipercuento, digamos, y también una novela condensada. (Piglia, 2015a, p. 95)

Ahora bien, en la novela de Trías, caminamos buscando cosas que en ningún momento se narran, y esas ausencias se van, a su vez, sustituyendo unas a otras. En un primer momento, hay dos vacíos muy significativos: la madre de

nouvelle (francés), *novelle* (alemán) o *novela* (portugués) se refieren más o menos a lo mismo —una narración centrada en una sola trama, que acepta mal las derivaciones romanescas a la trama o tema, con poco espacio para las digresiones del narrador— en español, como en inglés, hay que recurrir a expresiones adjetivadas —novela corta o novela breve— lo que no permite muchas veces captar las diferencias estructurales más allá de la extensión, como señala Carlos Reis en su última edición del *Dicionário de Estudos Narrativos* (2018, pp. 372-74). En este trabajo se utilizará preferencialmente la expresión “novela breve”.

la protagonista que no es referida una sola vez y el padre biológico de Flor. Por motivos distintos, ambos parecen depositarios de lo que nos puede llevar a entender la tragedia de Clara. La primera por el rechazo constante de la protagonista en relación con la que fue su madrastra, Julia, y por el propio hecho de estar embarazada y ser madre en ese periodo. No hay un suspiro, un anhelo, una nostalgia cualquiera que rescate esa figura a este mundo. Pero, quizás más significativo, es que no exista ninguna foto: es como si el origen mismo no existiera; más aún: como si el origen mismo le fuera sustraído. Esta ausencia funciona textualmente como primer indicio de que la familia ocupa un lugar central en la novela. Ya el aparente padre desaparecido cumple dos funciones textuales distintas. Primeramente, parece ser el motivo por el que la narradora se refugia en casa de su propio padre, buscando amparo al mismo tiempo que aporta cuidados a este tras la pérdida de su esposa. Poco a poco, como analizaremos más adelante, la historia se estructura en la ambigüedad entre la paternidad de Clara y la paternidad de su hija, Flor.

En un segundo momento, la historia del padre de Clara —que muy sintomáticamente no tiene nombre— va oscilando entre su posible y probable trastorno y la locura de su hija. Más que encerrarse en el departamento, Clara encierra todo el departamento hacia el mundo, cubriendo ventanas con frazadas, impidiendo que circule el aire, y cortando todas las relaciones con el exterior. Lo que al principio parece ser justificado como una cuestión de autocuidado —está embarazada y su padre está enfermo—, pagando a la vecina para que le traiga las compras, a partir del momento en que nace Flor se revela claramente como una obsesión. Al mismo tiempo, lo que parece ser un cuidado con su padre —eventualmente trastocado por su recién viudez— se va transformando, sin nunca dar garantías, en un secuestro. La primera referencia al encierro ocurre justo al principio de la novela:

El olor a pájaro se había pegado al cuarto de papá. Algunos días abría la ventana para ventilarlo, pero el aire se había acostumbrado a quedarse en el mismo lugar, como un remolino de pena. Cuando se lo dije, él contestó que era mi culpa, por no haber abierto la ventana durante meses.

—Porque cuando la abría te ponías a pedir auxilio como un loco. Tres veces te salvé de que te llevaran al manicomio—.

Eso fue al principio, la época en que me gritaba cada vez que entraba a llevarle la comida. Un día hasta simuló un ataque de asfixia. Tenía la cara hinchada de tanto toser y agitaba los brazos como una libélula gigante. (Trías, 2018, p. 8)

A partir de aquí, en una primera línea narrativa más evidente, todo parece indicar que el padre está enfermo, debilitado, necesitado de ayuda: necesita que se le prepare la comida, tiene comportamientos anormales, es agresivo con su cuidadora. Sin embargo, hay pequeños indicios que cuentan una segunda trama sumergida en la versión de Clara: la aplicación de un verbo como “acostumbrar” al propio aire dice más de una semántica normativa, disciplinaria, que se intenta aplicar a todo, así como el hecho de que personifique el remolino “de pena”. Más aún, el hecho de que el aire quede aprisionado en cierto espacio señala que no solo esa ventana estaba cerrada, sino que la gran mayoría de las demás ventanas del departamento llevaban ya cerradas bastante tiempo, imposibilitando corrientes de aire. Esta imagen del aire es igualmente sintomática de la poca circulación en todos los niveles adentro de la casa. Para Constanza Ternicier (2019), en esta novela quedan suspensas tres funciones fundamentales de la modernidad: la función productiva —una vez que nadie ahí trabaja, viviendo los tres de los ahorros de la madrastra, gestionados por la narradora—, la función comunicativa —una vez que, como veremos, Clara y su padre apenas hablan entre ellos, y Flor está aún adquiriendo el lenguaje—, y la función normativa

al momento que se levanta el tabú del incesto y se insinúa permanentemente un vínculo entre padre e hija que excede lo meramente familiar. Clara cuida a Flor como si se tratase de un bebé que tuvo junto con su padre, prácticamente concebido como un hijo de ambos. (Ternicier, 2019, p. 54)

Efectivamente, Clara se comporta ora como hija, ora como esposa de su padre. Si en un primer momento asumir las funciones tradicionales de la difunta esposa —como cocinar, cuidar del piso, gestionar el dinero— pueden parecer normales para la situación, a medida que la narración avanza el rechazo de la protagonista al exterior se hace enfermizo. Lo mismo sucede respecto a la relación de ambos que está en la base del secreto de la novela. Para una madre monoparental residiendo en la casa de sus padres, referirse al bebé como “nuestro” no se figura sospechoso: “Las cosas habían empeorado desde que le había contado lo del bebé, que pronto íbamos a tener uno que sería solo nuestro” (Trías, 2018, p. 10). Un bebé que les permitiera “volver a ser una familia otra vez” puede, en esa situación de pérdida, ser una nueva luz que atrape el dolor. Sin embargo, la relación con el padre se va revelando como, más que sospechosa o incestuosa, abusiva para los dos elementos. Por una parte, Clara mantiene a todos encerrados, privados de libertad y sociabilidad, pero, por otra, ese comportamiento parece más aprehendido por

largo tiempo, y por lo tanto reproducido, más que simple fruto de una potencial locura. Aquí reside el ingenio de la novela, una vez que la narradora es la única detentora de toda la verdad, es decir, del secreto.

ESPACIO Y SECRETO

Regresando a Piglia, en géneros breves de la narrativa, la codificación de la información se hace de tres formas fundamentales: el enigma, el misterio y el secreto (Piglia, 2015b, p. 35). El enigma indica la existencia de algún elemento que encierra un sentido que se puede develar, como su misma etimología induce. Es decir, algo que a lo largo de la narración se revela y se puede comprender. Esta no es la situación de Clara, una vez que nada se revela a lo largo de la novela, tal como el departamento, la narración se agazapa sobre sí misma, incluso a sabiendas de que hay un mundo exterior: “Es increíble pensar que tuve una vida antes que esta, un trabajo, una casa, de los que sin embargo no recuerdo nada.” (Trías, 2018, p. 8). No solo no hay un origen como no hay un final: “No saben que de nosotros ya no queda nada” (Trías, 2018, p. 142), se lee en la última línea.

Ya el misterio se refiere a un elemento que no se comprende porque su orden de entendimiento pertenece a otra lógica. Tampoco se puede aplicar en *La azotea*, una vez que esta “se ancla a un profundo realismo y que viene a confirmar una inversión del orden de base a una permanente dialéctica entre el afuera y el adentro” (Ternicier, 2019, p. 53). El mundo de la familia, aun en contra de su voluntad, sigue obedeciendo a las leyes de afuera: van comiendo cada vez menos para ahorrar, tienen un orden de desalojo, pues se dejó de pagar la renta en el primero de esos cuatro años, les cortan el agua y la luz. Un detalle que no se debe menospreciar es el de la renta: Clara deja de pagarla cuando se cambia, lo que puede sugerir que desde el principio ella sabía o ella planificaba que toda esta historia terminaría así.

Con relación al “secreto”, escribe Piglia,

se trata también de un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma o el misterio, pero en este caso es algo que alguien sabe y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien. (Piglia, 2015b, p. 235)

En el caso presente, sustraído por Clara, ella es la única que establece una relación (mínima) con el exterior y con el pasado. El origen de Flor se con-

funde con el propio origen de Clara, así como el crecimiento de ambas. Pero, al contrario de un misterio o de un enigma, aquí se presenta claramente un secreto, ya que el secreto “es algo que alguien sustrae, no pertenece a la orden del desciframiento, pertenece a la orden de la coacción, más bien” (Piglia, 2019, p. 19). En el caso de la novela de Trías, el secreto que Clara guarda con respecto al origen de su hija, que se enreda con su propio origen, no solo es lo que Piglia como “centro neurálgico” de la novela, sino que también sostiene el registro de coacción, de prohibición, de imposición de la voluntad de Clara sobre todo lo demás.

Narrativamente hablando, hay, como mínimo, tres versiones circulando: 1. el padre está loco, y Clara intenta protegerlo al punto en que ella misma enloquece (lo que empezó por ser un exceso de cuidado se vuelve una obsesión sin control); 2. hay una relación incestuosa que se debe ocultar, de la cual el padre se arrepiente dejando de comunicarse con el mundo y que Clara asume, pero solo adentro de ese restringido núcleo familiar, protegido en el departamento; 3. hubo una relación de abuso de Clara que explica su comportamiento obsesivo y su constante y reiterada desconfianza del mundo exterior, así como su odio a la mujer de su padre, todos síntomas de esa situación.

La primera hipótesis tiene como base que la situación es seguida de cerca por una vecina —amiga de la madrastra y matrona de Flor— quien pregunta por la salud del padre, asumiendo que él mismo no está bien. También a la casa acude una médica, pues el padre “no comía, no podía dormir, parecía que deliraba” (Trías, 2018, p. 28), que recomienda un psiquiatra. Siendo un hombre aún joven, como subraya la doctora, estaría por lo menos en condición física de superar y dominar por la fuerza a una mujer, más a más, embarazada, pero nunca lo hace, pues sabe que no puede. En una de las muchas escenas en que intenta escaparse, su estado mental revela claramente confusión:

—Sentate, por favor. ¿Te parece que podés caminar por la rambla con este frío y el pelo mojado? Si apenas podés estar parado.

—Puedo —dijo.

Dio unos pasos hacia atrás, se sentó en la cama y se agarró la cabeza, con los codos apoyados en las rodillas.

—No puedo —dijo.

—¿Ves? ¿Te das cuenta de que es por tu bien?

Él no me miró; revolvió la cabeza entre las manos, alborotándose el pelo que un minuto antes había sido como un tobogán sedoso.

—¿Quién soy?—dijo bajito— ¿quién soy yo?
Estaba hablando solo (Trías, 2018, p. 40).

Tal como el pasaje citado anteriormente, la contención de los diálogos y la economía lexical permiten mantener la línea textual en cualquiera de los sentidos posibles. Mientras la admisión de impotencia subraya la potencial incapacidad, las palabras de Clara pueden ser entendidas como retórica manipuladora y disciplinaria: de tanto repetirle que no puede, el padre acaba por creer que es verdad. El hecho de que fallezca al mismo tiempo que el canario —que, junto con los peces comprados por Clara, funcionan como una imagen viva del encierro— ayuda a comprobar su debilidad física, largamente enfatizada por la hija. La culpabilización de los vecinos, en particular de Carmen, por parte de Clara, entendiendo cada gesto y cada aproximación como una invasión deliberada que busca destruir la “armonía” de la casa, con señales claramente obsesivas, sería la versión con más fuerza y que conduce al asesinato de la hija.

La segunda hipótesis, que tanto Constanza Ternicier como Anna Forné entienden como un delirio de la narradora, un “cómo sé”, se propaga no tanto por las afirmaciones de la narradora en relación a la hija, sino más bien por un conjunto breve de comportamientos y celos de Clara: una vez, se abre la blusa delante del padre para que viera como estaban crecidos sus pechos; cuando empieza a ganar peso, su miedo es que “papá me viera fea y nunca más volviera a acariciarme. Julia siempre había sido flaca y atlética y papá le decía que le daba orgullo tener una mujer así.” (Trías, 2018, p. 19); su aspecto físico es importante a la hora de entrar en la habitación de su padre, poniéndose incluso ropa de su madrastra. Todas estas actitudes están claramente en el polo de la seducción, más que en la locura. En dado momento en que el padre juega con Flor, súbitamente su postura cambia, y a la pregunta sobre qué le pasa, contesta señalando la niña “Esto pasa —dijo—. Que Dios nos perdone.” (Trías, 2018, p. 77).

Ya la tercera posibilidad, quizás la más cruel, se sugiere por distintos elementos más aislados: la religiosidad de Julia y el hecho de que la casa esté ubicada al lado de una Iglesia —que tan sugestivamente les roba la luz del sol—, así como la negativa del padre frente a los dogmas religiosos, pueden constituir un conjunto sugerente de la tradicional familia “perfecta” que oculta un abuso. Más evidentes son los dos diálogos en que ambos asumen que nadie se puede enterar de lo que pasa puertas adentro. Pero más impresionantes son las declaraciones sobre la relación con figuras institucionales, como la médica, el policía o la jueza. Delante

de estas figuras de autoridad en la esfera social, el pensamiento de Clara es casi monocórdico, ensimismado en la idea de que se pueden entrometer en su vida. Tuvo a su hija en casa porque “los médicos hacen demasiadas preguntas, como la policía, y les gusta meterse en la casa de la gente para averiguar sus asuntos privados.” (Trías, 2018, p. 28). La palabra clave es el adverbio “demasiadas”, insinuando potenciales interrogatorios médicos anteriores sin nunca mencionarlos. Cuando va al juzgado —una de las pocas veces que sale— su discurso es casi el mismo. A las legítimas preguntas de la jueza sobre su situación económica y familiar, por llevar cuatro años de rentas en atraso, Clara contesta con monosílabos mientras repite casi *ipsis verbi* su reacción anterior:

Una avalancha de acusaciones, como si tuviera derecho a entrometerse en nuestra vida. Yo tenía razón: un día te hacen preguntas y al día siguiente están metidos en tu casa, se apoderan de tus cosas, toman decisiones y no tienen la menor idea de lo que están haciendo. (Trías, 2018, p. 118)

La obsesión violenta de la autoridad viola lo que se considera una privacidad legítima, el miedo absurdo a cualquier pregunta parece revelar a una persona que, no solo ahora, sino que siempre vivió condicionada para aislarse del mundo. Un mundo donde todo duele: “Los cuentos, las caricias, las manos bajo la sábana duelen” (Trías, 2018, p. 132). La yuxtaposición entre “cuentos” y “caricias” que remiten a la inocente niñez con unas “manos bajo la sábana” sugieren, simultáneamente, una relación amorosa y algo que se oculta, mezcladas en un dolor ambiguo, nostálgico al mismo tiempo que violento, se vuelve a subrayar el núcleo oculto de la trama: ¿la protagonista estará loca?, se enloqueció por deriva de la relación incestuosa, ¿o llegó al incesto como un peldaño más de su locura? Su obsesión la lleva a imaginar una relación amorosa con su padre, de la cual termina convencéndolo o, por el contrario, ¿la enfermiza relación la condujo a una inevitable obsesión?

Hay una escena en que la protagonista viste una ropa de su madrastra para despertar a su padre, se sienta a su lado en la cama, y por momentos, este casi la confunde con su exmujer y le acaricia la pierna, y su mano va subiendo por su cuerpo. Si por una parte hay clara excitación por parte de ella, que lo ve “tan lindo, con los ojos azules enormes”, y ruega que la mano siga subiendo, hay también un momento en que le da “vergüenza”, simula cerrar los ojos mientras espía los movimientos, como si alguien más los mirara y ella quisiera presumir de una imposible inocencia. Cuando la mano se aleja

de su cuerpo —y no se nos dice por qué— hay un párrafo profundamente enigmático:

Hay cosas en las que prefiero no pensar. A veces hasta el propio pensamiento es una invasión, como mirarse desnuda al espejo: da más vergüenza que si nos viera otro. Me pregunto si no habrán sido esos pocos encuentros —como luces rojas en una carretera apagada— los que guiaron mi vida.” (Trías, 2018, pp. 24-25)

Pero el enigma, como venimos diciendo, se puede, a la larga, descifrar, se puede comprender. No es eso lo que aquí ocurre. Cada punto de la narración de Clara está marcado por la oposición entre verdad y secreto (Piglia, 2015a, p. 92). Ella sabe, es la única que sabe, dónde empieza y termina esta historia. Si esos “pocos encuentros” que funcionan como vergonzosos y dulces recuerdos han conducido o no su vida; si realmente sucedieran, en qué condiciones han ocurrido, toda esa parte de la realidad se encuentra secuestrada por parte de Clara. Esa verdad primera se la guarda, se la sustrae a la narración, aunque sea el punto de origen de todo su relato. Paralelamente, su obsesión con la violencia potencial del mundo exterior, que la lleva al límite, su aislamiento en esa casa, funciona como dispositivo textual que comunica al lector la dimensión más real de su dolor: tan hondo que no puede contarlo. Las pocas palabras que tiene le sirven para cubrirse de versiones que la oculten, la protejan, la agazapen a cada página. Todo esto es más incisivo y se logra en un perfecto encadenamiento textual pues su nombre y su identidad están marcados por un designio de transparencia, objetividad, claridad.

Cada una de estas hipótesis mantiene viva la pulsión narrativa sin permitir la inclinación por una u otra, pues no se trata de descifrar lo que le sucedió a Clara, sino de algo que el lector nunca sabrá. Ese nudo del secreto es lo que permite también la transgresión a varios niveles —familiar, social, económico— que han detectado tanto Constanza Ternicier como Anna Forné. La *nouvelle*, según Piglia, se emparenta con el relato policial, pero desde otro ángulo:

La relación con el secreto establece el tipo de acceso y captura a lo que este esconde, que no se puede asimilar exclusivamente a la fórmula de investigación y desciframiento. Yo diría que el secreto es lo contrario del enigma porque está contado desde el que lo hace y no desde el que lo descifra, porque está en un lugar al que hay que acceder, no se trata de tener el baúl, sino de tener la llave que permite acceder a lo que está espacialmente escondido. El criminal es el ejemplo mismo del que guarda un secreto, pero no necesariamente tiene que ser un secreto

criminal. En este sentido uno podría decir que la *nouvelle* tiende a ser un relato policial en suspenso, no porque haya un crimen, sino por la transgresión a la que está ligado el secreto ya sea fuera de la ley o del orden social. La perversión es su forma básica, como se ve en Onetti, es la violencia que reside en el ocultamiento y por eso contradice el orden social que está basado en la transparencia, en la comunicación y en el diálogo (Piglia, 2019, p. 20).

Hay varios puntos a retener aquí. El ocultamiento y el encierro de Clara corresponden a una violencia transgresora del orden social, y el nudo que los sustenta, el secreto, es una llave que solo ella guarda. Esa es *su única* posesión, lo que genera y alimenta la pulsión por guardarla a cualquier costo. A medida que se encierra en sí misma, Clara entiende que esa es también una forma de resistencia hacia el mundo exterior. No hablar, contar lo mínimo e indispensable, es justamente ir en contra sentido de un mundo que aspira a la transparencia, a la plena comunicación y a la paz del diálogo.

La azotea a la que se refiere el título es el único lugar donde la protagonista logra refugiarse y relajarse de la degradación que conquista toda la casa. Por ser un local alto, con vista privilegiada, donde todos le parecen inofensivos por la distancia, donde, sin embargo, el único sentimiento que sigue predominando es el vértigo por tirarse, es decir, por confesarse, por revelar su secreto, pues solo eso la puede liberar su mundo. Al mismo tiempo, la azotea, por su relación espacial con la casa, se resignifica como el espacio propio del que detiene el secreto: el que ve todo, pero permanece en una posición de poder ocultarlo.

Cuando reflexiona sobre la dimensión del secreto en la novela breve, Piglia habla de la importancia de un narrador no confiable, alguien que no conoce todos los hilos de la historia y simplemente los va juntando en la narración. La mayoría de los ejemplos en que ahonda en *Teoría de la prosa* se refieren a narradores no protagonistas, que narran en tercera persona una situación que, utilizando la célebre imagen de Henry James, solo conocen por una breve escena vista desde afuera. También en este punto, la maestría de Fernanda Trías revela un talento muy especial para lograr ocultar un secreto que es la identidad misma de la protagonista. Se puede afirmar que el secreto es una línea de frontera que define la subjetividad de sus narradoras.

CONCLUSIÓN. NOVELA BREVE Y TRANSPARENCIA

La obsesión en Trías no se queda en la representación textual de lo que pueda violentar a sus personajes. Tampoco es lo inenarrable, lo que no alcanza palabras.

La violencia es la relación desigual entre lo que podemos decir y lo que se nos impone decir. En este sentido, la crueldad no reside en lo que oculta, sino en la honestidad con que se imagina una obsesión, y se insiere claramente al ámbito más complejo de las relaciones: la familia. Constanza Ternicier ubica la novelística de Trías en una tradición de los “raros”, aprovechando las últimas reflexiones sobre la genealogía de este término en relación con los autores uruguayos, propuesta por Hugo Achugar y Carina Blixen. Anna Forné la localiza en una nueva corriente pos-dictadura que busca a través de la ficción distópica un distanciamiento para con la literatura comprometida (Forné, 2013, p. 222).

En un mundo que demanda claridad, higiene, transparencia, palabras que caminan hacia lo limpio y lo perfecto, y que, además, está cargado de imágenes en distintas pantallas que ocupan todo el espacio social, quizás la economía lexical anclada en la potencialidad semántica de cada palabra pueda constituir una vía de escape que nos devuelva al placer. Una vía que complejice más y describa menos. Una vía que valore la fascinación por lo ambiguo y secreto, porque la ambigüedad permite el descubrimiento —no la construcción— de nuevas identidades, de nuevas fronteras que rasgar. En uno de los últimos libros, *La sociedad de la transparencia*, el filósofo coreano-alemán Byung Chul-Han lee esta demanda por la transparencia, aparentemente positiva, como una nueva forma de coacción casi imperceptible del capital:

La negatividad de lo *otro* y de lo *extraño*, o la resistencia de lo *otro*, perturba y retarda la lisa comunicación de lo igual. La transparencia estabiliza y acelera el sistema por el hecho de que elimina lo otro o lo extraño. Esta coacción sistémica convierte a la sociedad de la transparencia en una sociedad uniformada. (2013, p. 14)

La ambivalencia entra en vías de extinción y con ella nuestra capacidad de ir más allá de nuestras propias narrativas.

Para enmarcar la comprensión de la novela breve y su relación con el secreto, Piglia la define como una segunda línea de la tradición narrativa del siglo xx: “un modo alternativo, mucho más sutil, mucho más secreto, más elíptico, que tiene textos menos visibles, quizás, menos monumentales, como *El corazón de las tinieblas* de Conrad, *Los papeles de Aspern* de Henry James, *Pedro Páramo* de Rulfo, *El gran Gatsby* de Scott Fitzgerald o *Los Adioses* de Onetti” (Piglia, 2015a, p. 92). Fernanda Trías se sabe heredera de esta tradición otra y tiene singular conciencia de su importancia particular en este siglo que recién empieza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aínsa, F. (2008). *Espacios de la Memoria: lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Ciudad de México: Trilce.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Forné, A. (2013). “Estremecimientos distópicos de lo cotidiano en *La azotea* de Fernanda Trías”. *A Contra Corriente*, 11(1), pp. 219-33.
- Han, B. C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Ciudad de México: Herder.
- Piglia, R. (2015a). “Aspectos de la nouvelle”. En A. Díaz Quiñones y P. Firbas. (Eds.), *La forma inicial: Conversaciones en Princeton* (pp. 89-96). Ciudad de México: Sexto Piso.
- Piglia, R. (2015b). “Secreto y narración”. En A. Díaz Quiñones y P. Firbas. (Eds.), *La forma inicial: Conversaciones en Princeton* (pp. 235-245). Ciudad de México: Sexto Piso.
- Piglia, R. (2019). *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Reis, C. (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- Ternicier, C. (2019). “La azotea de Fernanda Trías: una intimidad heterotópica o la continuidad de los raros”. *Revista Letral*, (22), pp. 47-63.
- Trías, F. (2018). *La azotea*. Montevideo: Casa Editorial HUM.

RESEÑA

Lazcano, C. (2017). *El suricato y el gato*. (Autopublicación).

ISBN: 978-1973365075. 73 pp.

Lazcano, C. (2021). *El suricato y el gato II*. (Autopublicación).

ISBN: 979-8744911515. 66pp.

Yansy Sánchez Fernández 

Universidad de Oriente, Cuba

yansy@uo.edu.cu

Encontrarse frente a la experiencia de lectura de *El suricato y el gato I y II* sugiere diseccionar el libro partiendo de lo que el lector no encontrará en él. Atendiendo a las tendencias más recurridas de literatura infanto-juvenil cubana en los últimos tiempos no será difícil delimitar que este cuento no defiende una ideología de género. Tampoco recrea un ambiente familiar hostil, disfuncional, al cual se enfrentan, a menudo, niños y adolescentes de cualquier sociedad. No es un libro donde los padres del hogar asumen, desde la sexualidad, nuevos roles sociales.

Incluso, comenzados a escribir desde Cuba, estos volúmenes logran sortear el comodín que brinda a muchos escritores el difícil contexto económico y social de la isla. Este no será el atractivo para hilvanar la historia de *El suricato y el gato*. Antes, en su lugar, se ponderan valores ancestrales, estimados como necesarios en cualquier sociedad y cultura, dígase, entre ellos, la lealtad, la amistad, la perseverancia.

Alejado de toda moda de posmodernidad literaria, *El suricato y el gato I y II* apuestan todavía por forjar una historia donde subyacen, desde clásicos infantiles hasta una literatura concebida para adultos que, por su iconicidad, es conocida incluso por niños y adolescentes. En ello también se disuelve filosofía, mitología, y una concepción teocéntrica del mundo.

Desde este posicionamiento, los volúmenes, con intención de saga, logran varias capas de lecturas, las cuales son susceptibles de atrapar en su entramado a infantes, adolescente y adultos. Esta gama etaria, que se prefiere situar a partir del niño de diez años (aunque pudiera ser menos), está pensada para desplegar competencias de lectura sobre la connotación de los símbolos e hipertextos que motiven a los lectores con mayor acervo cultural.

Los simbolismos ocultos a lo largo de toda la trama brindarán el vínculo necesario con historias de conocimiento universal. En ese sentido esta propuesta, que se presenta hasta su segunda entrega, plantea desde sí una revisitación de muchas literaturas, aunque sus potencialidades no culminan en el hipertexto.

Su autor, Celso Lazcano (Camagüey-La Habana, 1971), radica en Estados Unidos desde 2013. Es un escritor casi desconocido en los círculos literarios de su país natal y con formación básicamente empírica. Ello explica su poca contaminación con las tendencias narrativas actuales y el apego definitivo a los clásicos. Aunque esta no es la expresión maniquea de un epígono, sino más bien de un aprovechamiento dialéctico, contemporáneo de la literatura universal y, además, de la experiencia audiovisual de los animados. De esto último son testigos, sobre todo, las descripciones cinematográficas en sus escenas y los diálogos motivadores que imprimen celeridad a la trama.

Considerando que el grueso de sus personajes son animales, ha ponderado entre los seleccionados, quizás, a los menos populares, obligándole a crear una especie de hábitat universal en el que todos puedan dialogar. De esta manera no se especifica un cronotopo que ubique el mundo animal que allí interactúa. La elección tributa a características de estos animales en conjunción con la historia. Así, podemos llegar conocer a la Cuaga, único animal extinto cuyo ADN ha sido extraído, secuenciado y estudiado. Los libros cargan en ese sentido una condición de bestiario, que disimula su intención didáctica.

El contenido de la diégesis, que debería exponerse desde el principio en la reseña, ha cedido intencionalmente en favor de estos preámbulos. En probidad, ha sido una estrategia para ubicar al lector de lo que sí encontrará en la incipiente saga. Ambos libros están estructurados a partir del conflicto de los personajes que precisa el título. A estos se le van añadiendo otros que conforman las escenas de cada uno de los capítulos. La trama del cuento descansa en la necesidad de un reencuentro: allí, el gato de la historia, busca a su amo Neferomán, hechicero de la corte de Faraón. En esta búsqueda encontrará a Chunka, el suricato, con quien protagonizará todas las historias hasta llegar a su presunto objetivo.

Desde la primera parte, la aparición mágica de Alí en el escenario del suricato, forzada por los hechizos de Neferomán, comenzará a hermanarlos. Ello detona cuando el gato palaciego salva literalmente al temeroso Chunka de las garras de Averhoff, el buitre. A partir de este momento el hermanamiento propicia lo que podemos llamar, a remedo del Quijote, la “alificación” de Chunka y la “chunkatización” de Alí. Sin dejar de ser exactamente valiente, el gato va ganando la “precaución” del suricato y este va asumiendo mayor valentía en sus acciones.

En la medida en que los episodios comienzan a sucederse y con ellos los diferentes enfrentamientos en el mundo animal, ambos protagonistas se van complementando y desarrollando su carácter. La primera entrega hace gala de una estructura en la que, por cada episodio, los protagonistas van sorteando obstáculos que los obligan a crecerse, cada vez. Si bien la estructura adelanta lo que pudiera pasar, la urdimbre de la carga dramática no cede a las monotonías. La atención se desplaza de “lo que va a suceder” hacia “cómo sucede”.

Así, la ansiada búsqueda de Neferomán, que no se concreta en el primer tomo, vertebra las dos entregas. Sin embargo, al final de la primera, los personajes principales han muerto. La encrucijada es sorteada a través de una muda del nivel de realidad que propicia la continuidad de la historia. Ahora los protagonistas, más allá del mundo de los vivos, se enfrentarán en su empeño a otros avatares. La muerte, con la que termina la primera parte, abre un escenario dantesco, dentro del mudo animal en parangón a los llamados círculos de la *Divina Comedia*.

Con “El surtidor de la fantasía”, círculo que alberga a los justos, termina la primera parte de la “saga” y, a la vez, se fija el lugar del comienzo de las historias que se desarrollarán en el mundo de las almas. El tránsito de la vida a la muerte, tomando como matriz a Dante, justifica la continuidad de la historia en esta dimensión y enfrenta a los protagonistas a otras formas de lucha, ya no tan físicas, como se nos tenía acostumbrados en el mundo de los vivos.

El arrepentimiento y la obstinación, que también existen entre los animales, encuentran en los círculos lazcanos justa retribución. En ello se tiene el caso de los perros del lago, presuntos asesinos de Alí, a los cuales se les describe en condición y ambiente desagradable. Sin embargo, en “El surtidor de la fantasía”, remedo del paraíso, puede el lector crear afinidades con el buitre que acechaba a Chunka cuando fue defendido por Alí. Este se describe como un ave generosa, cuyo empeño tras el suricato respondía solamente a un impulso biológico: su cadena alimenticia. El ave, ahora vindicada, narra su desgraciada en vida y justifica los intentos contra el suricato en la necesidad de alimentar a sus polluelos que, además, eran huérfanos de madre.

En el mundo de las almas los recibiría, para conducirlos en el primero de los círculos, un personaje llamado Virgorio Sams, clara alusión al poeta Virgilio, el cual tuvo también en la *Divina Comedia* la función de conducente. Por otro lado, el apellido Sams es un trasunto al Gregorio Samsa de *La Metamorfosis* de Kafka, aunque en este caso se apunta hacia otro tipo de transformación: la condición que se les impondría a las ánimas de los protagonistas en el espacio de las almas. Valga decir que esta segunda parte agrupa en los círculos conjuntos

de animales reunidos por algún elemento que los vincula. Así, por ejemplo, se habla del círculo de los animales prehistóricos, del círculo de los animales de laboratorio y del círculo de las mascotas, del cual hablaremos más adelante.

Entre los animales prehistóricos aparece *Leptictidium*, que fue de los primeros mamíferos en poblar la tierra. A este, el autor, en compensación con la fragilidad con que le describe, le dota ciertos poderes frente a las especies de dinosaurios que componen dicho círculo. En él se encontrarán los protagonistas en disputa con *Sharovipteryx*, un dinosaurio volador, que su vez, encontrará su contraparte en *Quetzalcoatlus*, otro prehistórico alado.

Entre los hipertextos contarán las alusiones a la espada de Excalibur y la rosa de Saint-Exupéry. Ellos connotan la referencia en “Magic”, nombre del círculo que ostenta elementos de magia. Así, aparece desde la mitología griega, Pisínoe, la sirena, que a su vez tiene el don de transformarse en un unicornio: Tésicas. Su nombre le viene de Tecias, el historiador griego que fue de los primeros en hablar del mito del unicornio por el año 400 a.n.e. Amparado en la magia del círculo se describe a *Quetzalcóatl*, la serpiente emplumada de la mitología mexicana, a una esfinge miope con la capacidad de convertir en piedra con su vista a un dragón chino, entre otros.

Como puede observarse, el nombramiento de los personajes de esta saga lleva asociado en su presentación una historia que radica mayormente en la literatura universal. Así entre las almas que se encuentran en los círculos lazcanos aparece el centauro Neso, figura de la mitología griega que había sido abatida por las flechas envenenadas de Hércules. También se hace referencia a Quirón, el más erudito de todos los centauros.

El tigre verde del círculo llamado “Beflisput”, cuyo nombre es Chesire, hace alusión al gato de *Alicia en el país de las maravillas*. Este era el anfitrión de lo que se describía como un circo donde todos los animales también eran verdes: los monos, un chimpancé, las cebras con rayas verde olivo, elefantes, caballos, todos excepto unas tortugas, que tenían un color amarillo. El motivo de la coloración verde había sido un experimento con clorofila sobre estos animales. En cambio, este había fracasado sobre las tortugas.

La metáfora hace un morbosos guiño al militarismo de la tierra natal del autor, aludiendo también a su uniformidad y al igualitarismo: atributos tenidos ya en otros lares como estigmas del país. No por azar son las tortugas, objeto del experimento fallido, las únicas que pueden advertir el peligro de este círculo y alertar a los visitantes. Chunka y Alí pueden escapar mientras el resto de los animales se involucra en una frenética función circense.

Las analogías del autor siguen sucediéndose en los siguientes círculos. El que lleva por nombre “Kalai” presenta tres personajes. El perro de nombre homónimo sugiere, sin dudas, a la perra Laika. Pablo, el otro personaje, es uno de los perros de Iván Pávlov. Este deambula con dos tubos de cristal insertados en la boca, en tanto el autor insiste en describir que: debajo de su mandíbula los tubos de cristal goteaban constantemente. Por último, el tercer personaje, otro perro, tiene pata de hierro y es tuerto: se llama Polifemo.

El tránsito por todos estos círculos hasta el “destino Neferomán”, exige a los protagonistas emplear fuerzas de dimensión espiritual. Sus armas más efectivas habrían sido entonces aquellas que hubieran podido cultivar en el mundo de los vivos: sus valores, su inteligencia, su lealtad, el amor. Todas ellas ponderadas en esta parte sobre la habilidad física.

Finalmente, al avistarse el árbol llamativo de las tres ramas gruesas en la cúspide y su rama más baja, los protagonistas se acercarán a las puertas del ansiado destino. Se infiere, por la determinación de los migrantes, que las ramas del árbol han significado su norte. En analogía al norte, el árbol podría ser símbolo de Norteamérica; sus ramas, los cuatro poderes: ejecutivo, legislativo, judicial, la prensa.

Aun llegando al descanso de las almas, los humanos volvieron a dejar una huella agri dulce en la existencia de nuestros visitantes. Estos se privaron de todo goce, procurando el reencuentro con Neferomán. Sin embargo, ahora se les negaba la estancia: no podían convivir con los humanos. A sabiendas de ello, el antiguo hechicero, sin dejar de estar conmovido por el reencuentro, expuso los límites entre ellos y declaró a su mascota lo que era en realidad el centro de su conmoción. El distanciamiento entre ambos había sido resultado de un experimento donde él deseaba probar si era posible que el gato viajara atravesando los espacios y los tiempos: en realidad, una gran decepción.

La especie humana quedaba desdorada otra vez, ahora frente a los sentimientos de lealtad que Alí y Chunka se habían profesado entre sí, pero sobre todo hacia el propio Neferomán. El autor logra trabajar con el subtexto de los sentimientos encontrados que viven los protagonistas y los manipula en función de nuestras emociones. El fallo del lector, habrá de ser siempre a favor de los animales.

Pero el contragolpe de la escena del reencuentro estuvo siendo preparado durante toda la segunda entrega. Se induce al lector a desestimar, como final de la historia, el encuentro con Neferomán. Ahora se imponía una retrospectiva, un regreso, pero hacia otro amor. Esta vez un correspondido amor que encontrarán los protagonistas en el círculo de las mascotas.

Si bien la atracción a sus respectivas hembras los hicieron dudar alguna vez del reencuentro con Neferomán, esta fue superada gracias a la lealtad de Alí y Chunka. Sin embargo, en esta ocasión, el desafortunado reencuentro avivó en el corazón de los personajes principales el deseo del regreso a sus hembras. Con ello, se vuelve a abrir una expectativa en el cuento. Ello constituyó una forma oportuna de resolver lo que parecía el fin de la historia y abre una brecha para un nuevo ejercicio de la imaginación, sugiriendo así una tercera entrega.

Diseminaciones. Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales utiliza el sistema de gestión de revistas Open Journal Systems (OJS) de acceso abierto.

Consulta y descarga gratuita:
<https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones>

