



Universidad Autónoma de Yucatán
Facultad de Ciencias Antropológicas
**REVISTA YUCATECA DE
ESTUDIOS LITERARIOS**



AÑO 6, NÚMEROS 6-7, SEPTIEMBRE 2017-DICIEMBRE 2018

ISSN: 2007-8722



REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

AÑO 6, NÚMEROS 6-7, SEPTIEMBRE 2017-
DICIEMBRE 2018

Revista Yucateca de Estudios Literarios, año 6, números 6-7 septiembre 2017-diciembre 2018, es una publicación semestral, editada por la Universidad Autónoma de Yucatán, a través de la Facultad de Ciencias Antropológicas, con domicilio en Tablaje rústico número 18468, ubicado en el km 1 de la carretera Mérida-Tizimín, Código Postal 97305, Cholul, Yucatán, México. Tel 52(999)9300090. Fax 9300098 y 9300099.

<http://www.antropologia.uady.mx/revista/revistayucateca.php>

<https://sitioryel.wordpress.com/>

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo número 04-2018-112118554300-203. ISSN: 2007-8722, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Editor responsable: Dra. Silvia Cristina Leirana Alcocer. Responsable de la última actualización: Dra. Silvia Cristina Leirana Alcocer, con domicilio en Tablaje rústico número 18468, ubicado en el km 1 de la carretera Mérida-Tizimín, Código Postal 97305, Cholul, Yucatán, México. Tel 52(999)9300090 ext. 2205. Fecha de actualización 17 de diciembre de 2018.



Directorio

“Revista Yucateca de Estudios Literarios”

Números 6-7, septiembre 2017-diciembre 2018

Universidad Autónoma de Yucatán
José de Jesús Williams
Rector

Facultad de Ciencias Antropológicas
Celia Esperanza Rosado Avilés
Directora

Equipo Editorial

Silvia Cristina Leirana Alcocer
Directora

Joshua Abimael Kú Pérez
Secretario de Redacción

Celia Cristina Castillo Leirana
Itzel María Castillo Leirana
Traductoras

William Omar Poot Solís
Corrector de textos en inglés

María Dolores Almazán (UADY)
Maricruz Castro Ricalde (ITESO-Campus Toluca)
Norma Angélica Cuevas (UV)
Adrián Curiel (UNAM)
Manuel de Jesús Hernández (ASU)
Jorge Mantilla (UADY)
Oscar Ortega Arango (UADY)
Sara Poot Herrera (UCSB)
Jesús Rosales (ASU)
Margaret Shrimpton (UADY)
Daniel Torres (Ohio University)
Alejandro Palma (BUAP)
Pedro Javier Millán Barroso (Universidad de Extremadura)
Raúl Moarquch Ferrerara-Balanquet (Vermont College of fine arts)
José Manuel García (New Mexico State University)
Jorge Manzanilla Pérez (University Texas at El Paso)
Tomás Ramos Rodríguez (UADY)

Comité Editorial

Estudiantes de Corrección de Textos (2018), especialmente:

Emmanuel Alejandro Febles Meza
José Martín Ramírez Bastián
Miranda Pérez Abreu Pérez
Mauricio Poo Bonillaa
Karla Paulina Castillo Sánchez
María Ninoshka Saenz Lara

Corrección de Estilo

Aurora Euan Couoh
Diagramación y Diseño de portada

REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS
Número 6, Enero-Junio 2018

EDITORIAL

7

ARTÍCULOS

10

LENGUAJE, ESTEREOTIPOS E IDEOLOGÍA EN HEROÍNAS ANÓNIMAS, DE LIBORIO PÉREZ (1940). LA NOVELA CARDENISTA EN YUCATÁN

JORGE ISIDRO CASTILLO CANCHÉ
JORGE ENRIQUE MANTILLA GUTIÉRREZUADY/UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN

11

DEL CASTILLO A LA CIUDAD: ELEMENTOS GÓTICOS PRESENTES EN LA NOVELA TIEMPO LUNAR, DE MAURICIO MOLINA

ULISES ADONAY GUZMÁN HERNÁNDEZ
UADY/UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN

21

ENTRE LO FEMENINO Y LO MASCULINO. EL PODER EN EL LUGAR SIN LÍMITES

GABRIEL AQUILES MORALES ALAMILLA
UADY/UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN

35

CONTAR PARA ESCUCHAR: HISTORIAS DE GENERACIÓN EN GENERACIÓN

NERY ISABEL SARABIA CAN
UADY/UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN

41

POESÍA YUCATECA (1980-2000): UNA APROXIMACIÓN A LOS PROCESOS LITERARIOS

MANUEL JESÚS TEJADA LORÍA
SEDECULTA/SECRETARÍA DE LA CULTURA Y LAS ARTES DE YUCATÁN

49

CIUDAD LABERINTO: EL ESPACIO URBANO EN HASTA NO VERTE JESÚS MÍO, DE ELENA PONIATOWSKA

ALBERTO CARLOS PÉREZ TOSCANO
UADY/UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN

59

RESEÑAS

66

LA CONSCIENCIA DEL ESCARNIO EN PREFIERO LOS FUNERALES, DE CAROLINA LUNA

JORGE MANZANILLA
UNIVERSIDAD DE EL PASO TEXAS

67

PLURALIDAD Y RIQUEZA: DIVERSAS VOCES EN DEFENSA DE LA IDENTIDAD CULTURAL

SARA ÁLVAREZ MÉNDEZ
UADY/UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN

69

**U K'AJSAJIL U ANA PATRICIA MARTÍNEZ HUCHIM
(26 DE JULIO DE 1964-27 DE JULIO DE 2018)**

SILVIA CRISTINA LEIRANA ALCO CER
UADY/UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN

71

**UNA VOZ INTIMISTA: CAROLINA LUNA
7 DE SEPTIEMBRE DE 1964-18 DE NOVIEMBRE DE 2018**

SILVIA CRISTINA LEIRANA ALCO CER
UADY/UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN

73

Silvia Cristina Leirana Alcocer
Directora Editorial

Este número doble, 6-7, de la *Revista Yucateca de Estudios Literarios* (RYEL) consta de seis artículos de investigación, dos reseñas y dos notas luctuosas por los sensibles fallecimientos de nuestras queridas amigas, la académica y escritora maya, Ana Patricia Martínez Huchim, ocurrido el 27 de julio de 2018, y la narradora yucateca Carolina Luna, acontecido el 18 de noviembre de 2018. Las letras yucatecas están de luto por tan lamentables sucesos: ambas autoras estaban en su plenitud creativa.

Abrimos con el artículo “Lenguaje, estereotipos e ideología en *Heroínas Anónimas* de Liborio Pérez (1940)” de Jorge Isidro Castillo Canché y Jorge Enrique Mantilla Gutiérrez, que desde una perspectiva interdisciplinaria en la que convergen la Historia y la Literatura, a partir del análisis del discurso, abordan la hacienda henequenera como metáfora del conservadurismo de los oligarcas yucatecos.

Ulises Guzmán Hernández es el autor del segundo trabajo “Del castillo a la ciudad: elementos góticos presentes en la novela *Tiempo Lunar*, de Mauricio Molina”; en él evidencia los aspectos que hacen de esta una novela neogótica. Para ello la compara con tres obras canónicas del género. Tras estudiar a los personajes y los espacios urbanos, Guzmán afirma que no existirían el terror ni los monstruos que han protagonizado la películas y pesadillas de diversas generaciones, sin las bases del gótico, del cual también descienden los géneros detectivesco y policiaco.

En “Entre lo femenino y lo masculino. El poder en *El lugar sin límites*”, Gabriel Morales Alamilla analiza las relaciones de poder entre los personajes, delimitadas por los roles de género: los hombres son autoritarios y se rigen por un pensamiento machista; mientras que las mujeres aparecen como subalternas. No obstante, el travestismo pone en crisis los estereotipos. Morales Alamilla propone que en la obra hay atisbos de feminismo, al mismo tiempo que se critica el caciquismo y la corrupción, a través de la intertextual metáfora del infierno.

Nery Sarabia Can, por su parte, en “Contar para escuchar: historias de generación en generación”, destaca la primacía de la oralidad en la preservación cultural de las comunidades yucatecas, en donde la transmisión se realiza generacionalmente. Para evidenciar lo anterior, Sarabia Can recopila relatos orales de Hochtún, Yucatán, narrados por dos generaciones diferentes.

En “Poesía yucateca (1980-2000): una aproximación a los procesos literarios”, Manuel Tejada Loría nos acerca a la producción poética en Yucatán, a partir de las asociaciones de escritores e instituciones culturales surgidas en esos años. Tejada Loría señala que los creadores yucatecos se han desenvuelto como gestores culturales y participan activamente en talleres de escritura, en actividades editoriales y de fomento a la lectura.

Alberto Pérez Toscano, en “Ciudad laberinto: el espacio urbano en *Hasta no verte Jesús mío*, de Elena Poniatowska” analiza la representación escrita de la Ciudad de México desde la perspectiva urbana, en donde los lugares, personajes y objetos que pueblan la novela se enmarañan con la construcción ideológica. Esta propuesta difiere de las que representan el desarrollo y la expansión urbanos como ordenados; Pérez Toscano enfatiza que esta visión caótica en la novela de Poniatowska es por el punto de vista: se narra desde de las clases menos privilegiadas, lo que podría dar a este texto literario valor antropológico por su carácter testimonial.

Este número incluye dos reseñas. En la primera, Jorge Manzanilla analiza *Prefiero los funerales*, de Carolina Luna. Manzanilla parte del psicoanálisis para reflexionar en torno a los temas de violencia, odio y dolor recreados por medio de monólogos; señala que esta forma narrativa repercute en la introspección de los lectores; pues puede identificarse con el personaje.

Sara Álvarez Méndez en “Pluralidad y riqueza: diversas voces en defensa de la identidad cultural” comenta la *plaque* bilingüe *Maaya tsikbalob. Ichile múuyaloob yéetel tuuni-*

cho'obo' / *Cuentos Mayas Entre nubes y piedras*. Con textos de Brenda Alcocer, Eladio Poot y James Sarao, expresa las tradiciones mayas practicadas en las comunidades yucatecas, tanto rurales como urbanas, las cuales convergen en temas comunes de la antigüedad y del presente. Entre las riquezas enfatizadas por Álvarez Méndez, está la persistencia de múltiples voces reflexivas y la intercalación de lenguas que tienta al receptor hispanohablante a experimentar la lectura en lengua maya.

Cerramos el número con las notas alusivas a la trayectoria de Ana Patricia Martínez Huchim y de Carolina Luna; escritoras maya y mestiza, respectivamente. Cada una desde su trinchera, y fiel a su condición, dio voces a personajes marginales e hizo visible, con impecable técnica literaria y amplio conocimiento de sus lenguas, situaciones de injusticia normalizadas por nuestras culturas patriarcales. Sean estos breves textos testimonio de la admiración que la comunidad académica tiene por ambas autoras.



REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

AÑO 6, NÚMEROS 6-7, SEPTIEMBRE 2017-
DICIEMBRE 2018

ARTÍCULOS

LENGUAJE, ESTEREOTIPOS E IDEOLOGÍA EN *HEROÍNAS ANÓNIMAS*, DE LIBORIO PÉREZ (1940). LA NOVELA CARDENISTA EN YUCATÁN

Jorge Isidro Castillo Canché
UADY/Universidad Autónoma de Yucatán
Jorge Enrique Mantilla Gutiérrez
UADY/Universidad Autónoma de Yucatán

REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS
SEPTIEMBRE 2017-ICIEMBRE 2018
AÑO 6 / NÚMEROS 6-7

Resumen

Se estudia la novela *Heroínas Anónimas* (1938-1940), desde un análisis interdisciplinario (literario e histórico) del discurso. En *Heroínas Anónimas*, se aborda el tema de la educación rural implementada en las haciendas henequeneras de Yucatán durante el gobierno del general Salvador Alvarado. La hacienda representa el enclave productivo y político que impedía el cambio y la transformación social.

Palabras clave: cardenismo, hacendados, peones, revolucionario, discurso narrativo.

LANGUAGE, STEREOTYPES AND IDEOLOGY IN *HEROÍNAS ANÓNIMAS* (1940), BY LIBORIO PÉREZ

Abstract

The present study analyzes the novel *Heroínas anónimas* (1938-1940) by Liborio Perez, from an interdisciplinary point of view (literary and historical) of the discourse. In *Heroínas anónimas*, the implementation of the rural education in the henequen fields and factories in Yucatan during the government of the General Salvador Alvarado is an approached topic where the henequen fields and factories represent the productive and political unity, that were the inhibition of the progress and social transformation.

Keywords: cardenism, landowners, peons, revolutionary, narrative speech.

*Heroínas Anónimas*¹ (1938-1940), de Liborio Pérez Encalada, es una obra literaria fundamental en la historia de la novela mexicana, especialmente, para valorar la función política, literaria y cognitiva del género narrativo durante la primera mitad del siglo XX. La novela manifiesta *de forma deliberada* las profundas contradicciones e inequidades esclavistas de las haciendas yucatecas, en una acción narrativa de carácter testimonial-histórico, pues el narrador-adulto Liborio Pérez Encalada, desde las postrimerías de los años treinta, recuerda su infancia (narrador-niño) en la hacienda Sac-Nicté², una heredad anexa a la hacienda principal Zac-Tún, enclavada en la región de Maxcanú, Yucatán, por los años de 1915, durante el gobierno revolucionario de Salvador Alvarado.

El argumento de la novela está individualizado en la persona de la maestra Aurora, quien llega a la hacienda para establecer una escuela rural y atraviesa diversos obstáculos y vicisitudes en su propósito hasta encontrar la muerte. En un primer momento el autor nos lleva de la mano al interior de la hacienda, nos presenta los espacios físicos y humanos y las complejas interacciones de carácter social y económico que surgen en el interior, lo que evidencia en el acto narrativo que su visión está del lado de los trabajadores mayas sometidos a graves padecimientos e injusticias. Más adelante nos presenta la agitación interna en la hacienda y los conflictos generados por la acción de la maestra Aurora, quien divulga los

¹ La revisión hemerográfica para esta investigación estuvo a cargo de las estudiantes de la Licenciatura en Literatura Latinoamericana: Elisa Lissandra Chablé Ehuán y Nimsi Janine González Alemán, quienes desarrollaron la ponencia "Juventud. Un autor perdido. Liborio Pérez Encalada" en la mesa panel *Heroínas Anónimas. Entre la novela y la realidad*, presentada en la Feria Internacional de la Lectura Yucatán (FILEY), edición 2018.

² Por ser nombres propios de lugares mencionados en la novela, en este trabajo los escribimos con la ortografía que usó el autor; para todos los otros casos emplearemos el alfabeto estandarizado para la lengua maya en 2015.

derechos y reivindicaciones de los peones gracias a las medidas adoptadas por el gobernador general Salvador Alvarado, en 1915.

Aurora, personaje central de la novela, es una metáfora de la educación rural alvaradista, que consideraba la educación como el nacimiento o principio de los demás derechos y reivindicaciones humanas, sociales y políticas. Aurora es el alba que augura la luz del mañana, el amanecer de un pueblo que despierta con la llegada del general Alvarado en marzo de 1915 y el proyecto teórico y práctico de la Revolución Social Mexicana, año y circunstancias que Pérez Encalada afirma haber vivido en la hacienda Sac-Nicte.

De acuerdo con la relación directa de la novela con el dato histórico, procedimos a definir las condiciones (o variables) para generar un análisis integral y mirar metodológicamente la obra en el *hecho literario* (Tiniánov, 1924) lo cual nos permitió comprender la novela desde la interdisciplinariedad e, incluso, trasgredir esas fronteras disciplinarias para identificar los elementos cognados a discursos de la más diversa naturaleza, aquellos cuya intención autoral se encuentran en el plano de la Historia, la Sociología o la Lingüística. El *hecho literario* comprende e implica un universo o un conjunto de elementos sujetos al análisis que están fuera de la obra, en la obra y más allá de la obra; como nosotros, lectores que nos encontramos social, cultural y temporalmente décadas adelante. El *echo literario*, por tanto, es la obra en su riqueza estética y cultural y su interacción consigo misma y con los elementos que le dan origen y movilidad en una cultura y en una temporalidad, es “lo que se entiende habitualmente por obra, pero también lo que acontece entorno a la obra – contexto, público–, lo que la precede –antecedentes, autor–, y lo que la sigue –la recepción, sus influencias” (Meletónsky, 2009: 17).

La consideración del *hecho literario* va, desde luego, más allá del planteamiento del texto y el contexto, o de la obra como un reflejo o espejo mecánico de la realidad. En forma ampliada, las relaciones intertextuales de los personajes literarios y sus conflictos y soluciones corresponden a elementos sociales de la realidad cultural y política que interactúan, en un sentido o en otro, en la solución de los conflictos e intereses de clase. Desde esta perspectiva diríamos que los personajes, acciones, conflictos y soluciones en la novela no son ajenos a la cognición social de grupos y clases, con intereses diversos en la hacienda henequenera yucateca al momento de instaurarse la escuela rural obligatoria por decisión del gobernador y comandante militar de Yucatán: Salvador Alvarado. En otras palabras, veremos la novela como discurso literario y estaremos atentos a las interacciones entre el texto y otros textos, el autor, las contradicciones sociales del momento y la cognición social sobre la hacienda yucateca.

La novela está compuesta de ocho capítulos distribuidos en 242 páginas bien articuladas en una narración progresiva de carácter social, cuyo plano de significación busca un conjunto de reacciones del lector en el orden histórico social. Los títulos de los capítulos, por sí solos, nos introducen al conflicto de la novela con una facilidad casi didáctica. Del primero al octavo la progresión temática nos lleva al inexorable, triste, trágico y melancólico final narrado en el último capítulo “Crujir de cadenas”. La novela fue publicada en la Ciudad y Puerto de Progreso, en la revista *Juventa*, a partir de diciembre de 1939 pero, como ya dijimos, la acción se sitúa en la hacienda Sac-Nicte enclavada en la región de Maxcanú hacia 1915.

El estado de la cuestión

José Esquivel Pren, en su *Historia de la Literatura en Yucatán*, afirmó lo siguiente respecto a la novela de Pérez Encalada:

En vano se buscará en ella una novela de corte literario moderno, actual, una literatura al gusto de las generaciones de nuestros días. Todo ha cambiado. Su estilo, en general, es aproximadamente semejante al de la novelística de Dr. Pedro I. Pérez Piña, pero con la particularidad [...] que es más regional, más a la manera yucateca, nuestra, de hablar, que en fuerza de su acentuado amestizamiento maya, mucho más prosódicamente sensible en los medios rurales del interior del estado, que, en villas y ciudades, nos configura inconfundiblemente en la arlequinesca lingüística nacional (1981: 113-115).

Las limitaciones históricas de Esquivel Pren y su escaso reconocimiento de los hechos literarios como fenómenos complejos, lo llevaron a tales afirmaciones desafortunadas. Su visión formalista y clasista lo deja en el pensamiento unívoco y lineal al decir que la obra literaria es lenguaje y nada más que lenguaje; pareciera que lo moderno consiste en la separación del hombre, su cultura y su sociedad del texto literario. La lectura superficial del crítico de marras no alcanzó para valorar realmente la novela de Pérez Encalada, por lo que resultó indispensable definir la novela en términos de nuestra propia valoración surgida de la lectura integral. Lo anterior resultó fundamental para continuar la investigación, ya que se requería definir nuestro objeto de estudio. Nuestra valoración de la novela es, pues, la siguiente:

La novela *Heroínas Anónimas* parte de una matriz conceptual que la define como una obra típica de la literatura regional yucateca fuertemente enraizada en las interacciones y fricciones de la población maya y blanca y, de forma especial, articulada a la historia y la estructura de propiedad y usufructo de la tierra y la explotación de la fuerza de trabajo indígena en las haciendas. Su autor, un hombre de su tiempo, se presenta desde los paratextos como un autor militante que reconoce la gloria de los maestros rurales mexicanos y recrea, da sonido y color a los años primeros de su infancia en una reconocida hacienda yucateca. La novela responde al influjo político del cardenista, pero se encuentra enraizada en la discusión local sobre la hacienda henequenera.

Con el avance de la investigación interpretamos la intención autoral y la definimos como *militante* en la denuncia de la hacienda y las tácticas y acciones patronales hegemónicas y omnipotentes frente a los peones mayas, quienes hacían del territorio de la hacienda una especie de estado *In situ*, enfrentado al estado-nación que pretendía, según la mentalidad de los hacendados, ‘infiltrar’ las fronteras del enclave henequenero. La novela expresa una doble articulación semántica: un eje es la educación rural de los mayas y otro la hacienda yucateca; esto nos llevó a considerar que respondía a una tradición que, a su vez, se manifestaba a la siguiente problemática:

Existe un paralelismo o parentesco evidente entre los planos semántico, político y didáctico de las novelas *México Bárbaro* (1909), de John Kenneth Turner y *Heroínas Anónima* (1940), de Liborio Pérez Encalada; relación que reafirma la inquietud de los intelectuales y escritores yucatecos (varias veces expresada) de escribir novelas sobre la vida en las haciendas y las difíciles condiciones de vida de los peones y sus familias, con el objeto de reafirmar lo planteado por Kenneth Turner en su obra y negado en la prensa local y nacional y en múltiples foros por los hacendados y la élite yucateca. No menos importante es la defensa que Liborio Pérez Encalada hace de la política educativa de Alvarado y su gobierno, ampliamente cuestionado por los hacendados yucatecos.

Desde esta perspectiva es posible afirmar que los personajes, acciones, conflictos y soluciones no resultan ajenos a la cognición social de grupos y clases, con intereses diversos en la hacienda henequenera yucateca al momento de instaurarse la escuela rural obligatoria. En otras palabras, ver la novela como discurso literario nos pone sobre aviso de las interacciones entre el texto y varias capas temporales de la obra y de la realidad social, política y cultural.

Heroínas Anónimas es un complejo producto verbal que refiere asuntos locales particulares de Yucatán en el período alvaradista, con implicaciones sobre la conflictividad al interior de las haciendas henequeneras, que basaban los mecanismos de sobreexplotación de la población trabajadora en las diferenciaciones étnicas entre criollos blancos e indígenas mayas. La conflictividad de la fricción étnica entre grupos se encuentra expresada en la novela con el maltrato verbal y el desprecio del capataz, su esposa y el hacendado a la población maya trabajadora. No menos alarmante, respecto a la discriminación y la no valoración de los mayas, está la imposición de la escuela en lengua castellana, situación que ni siquiera la profesora Aurora, empática con los niños mayas, trata de comprender, pues expresa que la educación es obligatoriamente en castellano.

La novela contiene llanamente una visión crítica y particular de las interacciones sociales y humanas en la hacienda y la vida cotidiana en esos complejos enclaves productivos y sociales sobre los que se discute, aún hoy, la veracidad o no de la leyenda negra de la hacienda yucateca. El carácter testimonial de la novela, expresado directamente en los paratextos, va en ese sentido:

A mis hijos Alma Yol-Itzma, Paula Beatriz, Sergio Virgilio y Liborio, para que a través de estas páginas conozcan algo de la infancia de su padre en los medios rurales yucatecos y aprendan a luchar con amor por el triunfo del más levantado ideal, cual es la redención de las clases desheredadas. El Autor.

La condición testimonial nos lleva al fenómeno de la memoria del realismo social ratificada en un segundo paratexto:

Dedico este trabajo, como tributo de cariño y admiración, a todos los MAESTROS RURALES mexicanos, que con su esfuerzo y su sacrificio han contribuido (*sic*) al triunfo de la Revolución, haciendo que ésta llegue en forma de luz y de amor al campesinado nacional, nervio y médula de la Patria Mexicana.

En este marco de ideas las tareas de análisis van desde la novela hasta el material disponible en otras fuentes de información sobre la hacienda, los trabajadores y el proyecto educativo de Alvarado, lo cual refuerza la idea que la novela interactúa localmente con otros testimonios y textos históricos y literarios, así como con paradigmas yucatecos y regionales.

La novela y el plano histórico

El general Alvarado, miembro distinguido del Ejército Constitucionalista, había llegado a Mérida a fines de marzo de 1915 con un pie de fuerza suficiente para romper la oposición de los poderosos hacendados henequeneros. Ya en el poder, inició un proceso de reformas y acciones radicales tendientes todas ellas a la mejora material e intelectual del sector obrero e indígena, despojado históricamente del ejercicio de sus derechos por la llamada *casta divina*: los acaudalados propietarios henequeneros que habían establecido el sistema de servidumbre por endeudamiento, la tienda de raya, la venta y distribución de alcoholes anisados y un sistema riguroso de control y vigilancia de los desplazamientos de la población indígena trabajadora de las haciendas.

Ante condiciones tan escandalosas como intolerables, el general Salvador Alvarado encaminó las acciones políticas y administrativas de su gobierno hacia el establecimiento de condiciones reales de justicia y modernización de los más diversos campos de la vida social, como la educación pública, la cual atendió de manera preeminente. De hecho, para el general Alvarado, la educación de la base social era un derecho inalienable de las personas, una firme promesa de los Constitucionalistas y el mejor medio de iniciar y posteriormente consolidar las reivindicaciones de la Revolución.

El 28 de abril de 1915, a tan solo un mes y algunos días de su ingreso triunfal a Mérida, el gobernador Alvarado convocó a una reunión en palacio de gobierno para conformar “el nuevo plan de nuestra legislación escolar basada en la responsabilidad e iniciativa de los alumnos”. Posteriormente, el 27 de mayo, se publicó el decreto 108, que creó la Enseñanza Rural Obligatoria en todas las haciendas del estado. Florencio Ávila, jefe de la Oficina de Información y Propaganda Revolucionaria del gobierno del General Alvarado, dice en su *Diario Revolucionario*, respecto al decreto 108:

Este decreto, viene a llenar un gran vacío en el alma nacional, puesto que por él de hoy en adelante no quedará un solo individuo en el estado, sin recibir los beneficios de la instrucción: este decreto es un formidable ariete contra todos los fanatismos y las tiranías todas, porque de la Escuela Rural surgirá el ciudadano consciente, y en ella quedará sepultado para siempre el paria esclavizado (Ávila y Castillo, 1915: 32).

La ley reglamentaria de la enseñanza rural quedó expresada en el Decreto 109, mientras que, para irritación general de los hacendados, el Artículo 110 disponía:

Que los hacendados ingresaran en la primera quincena de cada mes a la Tesorería General del Estado o en las Agencias de Hacienda respectivas, los sueldos asignados a los directivos y profesores de las escuelas de las haciendas, más un 20 por ciento destinado al sostenimiento de la Dirección General de Escuelas Rurales (Ávila y Castillo, 1915: 32).

No es difícil imaginar la enorme contrariedad de los hacendados henequeneros ante la Ley de Educación Rural, pues además de las erogaciones para el sostenimiento de las escuelas y la estructura administrativa, veían en los profesores y profesoras elementos del gobierno infiltrados en sus tradicionales enclaves que se situaban al margen de la inspección oficial y, en ocasiones, constituían estados dentro del estado. Adicionalmente, la reglamentación de la escuela rural implicaba el sentido laico y crítico y, como se aprecia en la novela *Heroínas Anónimas*, los profesores y profesoras rurales propugnaban por las reivindicaciones laborales de los peones y el desarrollo de organizaciones gremiales como sindicatos. Las disposiciones de la educación rural alvaradista eran obligatorias y los hacendados que no las cumplieran podían ser detenidos y sancionados por las autoridades competentes.

De manera significativa y para sorpresa de la investigación, se encontró información histórica documental concreta sobre la escuela rural de la hacienda Zac-tún y su anexa Sac-Nicte. Lo anterior es muy sorprendente porque desde la información histórica comprendemos en la novela la sustitución de la maestra María de Jesús por la maestra Aurora.

En agosto de 1915 el comandante militar del partido de Maxcanú (lugar donde se encuentra enclavado el espacio literario de nuestra novela) recibe información respecto al incumplimiento de la ley de educación rural en la hacienda Zac-tún y en su anexa Sac-Nicte, pues una de las hijas de los dueños de la hacienda funge, a veces, como profesora e imparte educación religiosa. Ante este hecho, el comandante militar del partido de Maxcanú, presentó una iniciativa que establecía que no deben ser empleadas como maestras de Enseñanza Rural personas emparentadas con los dueños o administradores de las fincas, por la sencilla razón que, por gratitud o consanguinidad, dejarían de cumplir todas las disposiciones del Constitucionalismo en materia de Escuelas Rurales. Días después, “el ejecutivo dispone, que los maestros de las Escuelas Rurales no sean parientes ni allegados de los propietarios o encargados de las fincas a fin de que se dé exacto cumplimiento a la Ley de Escuelas Rurales, impartándose de manera eficaz la enseñanza entre los indios. Esta disposición es dada en vista de que ciertos maestros y maestras propuestos por los propietarios de fincas no cumplen debidamente su cometido o son de conducta dudosa. En la novela, la sustitución de la maestra María de Jesús por la maestra Aurora no se explica ni se amplía, simplemente se sustituye.

En otros casos los informes eran muy positivos, por ejemplo:

El agente de información y propaganda en el partido de Hunucmá, comunica a esta oficina, que en la finca henequenera “Tebec” de ese Partido, los jornaleros son muy bien tratados y remunerados y se les da gratis el maíz, que la escuela funciona admirablemente y que no existe el vicio de la embriaguez (Ávila y Castillo, 1915: 32).

El enfoque de Alvarado en la escuela rural era permanente. Se comunicaba mediante oficios con el director de la educación rural, comentando su satisfacción “por la labor llevada a cabo hasta hoy en la implantación de escuelas Rurales, pero la causa constitucionalista, no quedará satisfecha sino cuando no haya una sola hacienda sin su correspondiente escuela” (Ávila y Castillo, 1915: 32).

La maestra Aurora y el conflicto

La estructura de la novela corresponde a la estructura de la hacienda y su conflicto en el contexto del alvaradismo en Yucatán. De un lado las heroínas anónimas y del otro, los opuestos absolutos: el capataz, su esposa y el hacendado; todos inquebrantables en sus normas y mecanismos de explotación y dominación, moviendo las fichas del enclave como si se tratase de un pequeño reino o fundo apenas visto por el estado y sus leyes. Las relaciones entre unos y otros son relaciones interétnicas de fricción, las cuales se ven agudizadas por la acción de la maestra Aurora quien avisa a un alumno, Pedro Itzá, de nuevas disposiciones del gobierno que benefician los salarios de los jornaleros.

Se reconoce el aumento salarial, pero se incrementa la exigencia de la tarea diaria de los jornaleros. Es asesinado el padre de Pedro Itzá, (el mejor alumno de Aurora) y queda en evidencia la participación de la profesora en la incitación del conflicto. Pedro se ve obligado a trabajar, pero mantiene la relación con la maestra, pues continúa leyendo y asistiendo a la escuela nocturna. Aurora apoya la decisión de Pedro Itzá de trasladarse al Puerto de Progreso a trabajar y formarse en la lucha sindical que, vale decir, era fomentada y apoyada abiertamente desde el gobierno por el general Salvador Alvarado. Tiempo después, Pedro

regresó a la hacienda, organizó un sindicato y estalló la huelga ante la negativa de la hacienda de aceptar las condiciones exigidas en el contrato colectivo de trabajo. Aurora muere en un atentado de fusilería.

Como se aprecia, los personajes, acciones, conflictos y soluciones en la novela no son ajenos a la cognición político-social de los grupos y clases en pugna. Además, como discurso literario, expone las interacciones afectivas e ideológicas y empáticas o de fricción entre los diversos actores de la novela. De tal forma que las contradicciones desatadas entre los personajes son cuasi equivalentes a las contradicciones de la realidad histórica complejizada por los viejos conflictos interétnicos en la península de Yucatán.

Sin duda, la mayor conflictividad al interior de la hacienda la representaba Aurora, pues además de maestra, cumplía funciones políticas de propagandista de las acciones de gobierno de Salvador Alvarado. Aurora posee una conciencia de clase que genera fricción al interior de la hacienda. El conflicto con el administrador y su esposa se hace evidente cuando les grita:

...Pero no olviden esto que les voy a decir. NO ESTA LEJOS EL DÍA EN QUE A LOS INDIOS SE LES RESTITUYA LO QUE ES SUYO. Para entonces los quiero ver a ustedes.

El rencor expresado por Aurora en contra del capataz don Joaquín y su esposa Joaquina (quienes aprovechaban de manera perversa y despiadada su posición de poder en la administración de la hacienda) devela su carácter político revolucionario; como profesora, se había ganado el afecto de los niños y los peones de la hacienda y había logrado avances académicos:

Tanto cariño le tenían (*sic*) a la maestra los campesinos; tan amenas e interesantes sabía hacer sus clases, y tan bien había hecho comprender a estos oscuros labriegos la necesidad de instruirse, que en menos de ocho días de abiertas las escuelas nocturnas, ya contaba con veintidós alumnos, entre muchachos retirados de las clases diurnas y adultos que deseaban concurrir a clase, y pronto aprendieron a chapurrear la lectura.

Los hacendados y sus hombres de confianza veían con mucho recelo la presencia de los maestros rurales del alvaradismo al interior de sus enclaves productivos. Expresiones de Aurora, como la siguiente, seguramente tuvieron mucha resonancia en los hacendados y sus capataces: “-¡Mentecatos!- protestó en voz alta la maestra, en castellano. -¿Hasta cuándo dejarán (*sic*) de ver en ustedes unas bestias de carga, indignas de cariño y de consideración a que tanto derecho tienen? Pero ya cambiarán las cosas... ¡Tienen que cambiar!”

La intertextualidad

Para los críticos de la obra educativa del general Alvarado la cuestión era bien distinta, desde luego sin reconocer el malestar que les causaba el aspecto propagandista de los profesores. Una rápida revisión de la temática en la hemerografía de la época arroja abundante luz para la comprensión integral del plano significativo de la novela y su intencionalidad. Se lee en la obra de Tomás Pérez Ponce *Las coronas del general Salvador Alvarado* (1918):

El dinero que el general Alvarado, con toda festinación ha hecho gastar a los hacendados yucatecos (muchos miles de pesos en maestros rurales, en locales para escuelas ídem y en implementos para las mismas, HA SIDO, ES Y SERA (*sic*) DINERO TIRADO INUTILMENTE no sólo por las razones de alta pedagogía [...], sino porque, CON MUY RARAZ EXCEPCIONES, los encargados de esas escuelas en las fincas del campo, SON ANALFABETOS ILUSTRES que, en muchos casos, ¿verdad, señores hacendados? No saben ni firmar las letras de sus humildes y olvidados nombres (18).

Como se aprecia, la intertextualidad entre opuestos resultó esencial en la comprensión del conflicto que da origen a la novela. Para los hacendados y sus intelectuales:

Esos ‘maestros’ [...] carentes de carácter, con sus energías gastadas en la lucha incesante, desigual y dura por la vida, ayunos de todo principio pedagógico, cuando no del simple sentido común –el más común de los sentidos–, ¿qué puede enseñar! ¿Qué clase de instrucción y educación pueden dar a los hijos de los indios, a quienes, en su ignorancia, ven casi siempre como seres inferiores? (Pérez Ponce, 1918: 20).

En el discurso de este sector dirigente empresarial-hacendario se enarboló la bandera de la civilización:

Los indios jóvenes le tienen aversión atávica a la escuela, y hacen lo que no se puede imaginar para eludir la asistencia a ella. Lo hemos visto palpablemente. Lo han visto y palpado los señores Inspectores. Le consta al Gobierno, el que en varias ocasiones ha dictado circulares a las autoridades inferiores, excitándolas a que sean enérgicas e impongan multas a los faltistas. Esto no puede ser negado por nadie. Estos pobres hermanos nuestros están perdidos para la civilización y para la patria (Pérez Ponce, 1918: 22).

Resulta curioso anotar que el pensamiento de Tomás Pérez Ponce mantiene esa visión eurocéntrica de la incapacidad natural de los indígenas tan extendida desde el período colonial, por lo que expresiones como la siguiente deben ser consideradas trasfondos culturales, lógico cognitivas colonialistas:

Los menores de edad tampoco sienten cariño por la escuela, como no lo han sentido nunca sus mayores; y si concurren a ella, es porque se les obliga y contra la voluntad de sus padres, quienes tristes en confesarlo, estiman que más ganan sus hijos concurrendo a la milpa o al monte a cortar leña o al plantel a despinar pencas, que asistiendo a las aulas. Estos tampoco han aprendido a leer en dos años de escuela, con muy raras excepciones (Pérez Ponce, 1918: 24).

La interesante lectura del texto literario desde su discurso antagonista revela las tensiones y conflictos entre estructuras mayores como la hacienda y el Estado y, por curioso que resulte, se devela el plano de la significación profunda de la novela y del ensayo: la reproducción del sistema de capital.

La novela cardenista en Yucatán *Heroínas Anónimas* retrotrae un viejo conflicto entre los componentes sociales y económicos de la segunda década del Siglo XX, gracias a que al momento de su escritura y publicación por entregas en la revista *Juventud* (1938-1940) la hacienda yucateca recobra su esplendor económico derivado de los requerimientos mundiales de la fibra de henequén ante la conflictividad político-militar de la Segunda Guerra Mundial y, por tanto, se revive la discusión sobre la hacienda.

Heroínas Anónimas resulta ser un complejo producto verbal que refiere asuntos locales particulares en el plano histórico, pero con una fuerte intencionalidad de interactuar, desde la literatura, con el gobierno del general Lázaro Cárdenas, en el contexto de un nuevo auge económico de la industria henequenera. La novela pretende llamar la atención sobre los mecanismos despóticos de sobrexplotación de la población trabajadora y de una ideología superviviente como trasfondo cultural colonial.

Dos decisiones en la investigación

Una de las más importantes decisiones fue la investigación hemerográfica en la Hemeroteca "José María Pino Suárez", de Mérida, Yucatán. Se estudió con detalle la Revista *Juventud*, espacio editorial en el que se publicó la novela por entregas. Se detectó que la publicación de la novela inició mucho antes de lo considerado por la crítica. En la revista *Juventud* escribía otro autor local, el Dr. Pérez Piña, quien desarrolló una obra ciertamente significativa sobre la vida cotidiana y las vertiginosas transformaciones de la ciudad y puerto de Progreso, Yucatán. La revista permitió conocer el contexto literario íntimo en el que interactuaba Pérez Encalada y su labor educativa afiliada a los grandes movimientos obreros apoyados por el general Salvador Alvarado en Progreso, Yucatán.

Otra decisión que arrojó información interesante fue realizar trabajo de campo (aunque inusual en estas investigaciones). Pérez Encalada no es muy preciso en las descripciones de las haciendas Nicté y Zac-tún de la región de Maxcanú, Yucatán. No se aprecia ningún interés en el autor por la arquitectura de las hermosas haciendas y es un poco confuso respecto de la relación que guarda el casco de las haciendas con las casas de los trabajadores, la iglesia y las líneas férreas. Tras visitar las haciendas, fue fácil descubrir que las descripciones de Pérez Encalada se enfocan en lo social, centrándose en la crítica contra la hacienda.

Conclusiones de la investigación

Se trata de una novela histórica, con implicaciones sobre el período político del cardenismo. Denuncia abiertamente las condiciones de los indígenas en las haciendas yucatecas en la acción de sostener una voz política; no en el contexto de la construcción de una novela

moderna ni tampoco típicamente indigenista del cardenismo. El escritor, profesor Liborio Pérez Encalada, se zambulle en sus recuerdos de la infancia para dar testimonio de una etnia oprimida por la explotación extrema, la pobreza lacerante y el atraso. Militante y comprometido, desarrolla el relato para interactuar con los sujetos e instituciones de su tiempo, los años cuarenta.

La empatía autoral tiene un rol fundamental en la integración del texto al movimiento cardenista al lado de obras como *El Indio* (1935), de Gregorio López y Fuentes; *La rebelión de los colgados* (1936), de Bruno Traven; *El Resplandor* (1937), de Mauricio Magdaleno; *Juan Pérez Jolote* (1948), de Ricardo Pozas, y *El llamado dolor de los tzotziles* (1949), de Ramón Rubín.

La novela tiene una intención deliberada y por ello su carácter ancilar (Reyes, 1944). En un primer momento del análisis puede entenderse que el tema de la novela es la educación rural y las vicisitudes de su implantación en las haciendas henequeneras de Yucatán tras la llegada del general Salvador Alvarado en 1915. Sin embargo, encontramos una acción deliberada estratégicamente ubicada en la estructura profunda del discurso narrativo: se trata de la hacienda como enclave productivo y político que impedía el cambio y la transformación, generaba abundantes recursos económicos para el hacendado y exigua paga para los peones. En este contexto los malos tratos, los insultos, las ofensas y la pobreza absoluta estaban del lado de los peones. Aurora, la maestra, es en realidad una propagandista del gobierno de Alvarado. Estos propagandistas fueron muy útiles, ya que fungían también como especie de espías del gobierno.

La valoración de las estrategias lingüísticas y creativas del narrador para dar vida y voz a ese niño que fue en los años de 1915 es, en verdad, muy limitada. Se trata de una novela de la infancia del autor, pero carente de la voz del niño.

El estudio metodológico y sistemático de la novela resultó una experiencia académica extraordinaria que nos ha permitido desarrollar procesos de análisis del plano narrativo de interés para los estudios literarios en México y particularmente en Yucatán y, más allá de la obra o desde ella misma, entre fronteras disciplinares: Literatura e Historia; Literatura y Política; y, de forma más específica, Literatura Yucateca y Corrientes Ideológicas.

En el marco de la intencionalidad autoral se hicieron evidentes temáticas, asuntos y materias altamente sensibles para la investigación histórica regional: la revolución social en Yucatán y la educación rural, la hacienda henequenera como enclave productivo y social y la justicia y los derechos laborales y humanos en el entorno yucateco de las dos primeras décadas del Siglo XX. Como se aprecia, temáticas fundamentales en la discusión historiográfica yucateca que desde la literatura y, concretamente, desde la novela encuentran nuevos elementos por considerar y revitalizan la discusión.

Las exaltaciones de Pérez Encalada en las dedicatorias nos dejan ver el carácter ancilar de la obra que tiene como propósito, de acuerdo con el autor, “rendir tributo de cariño y admiración” a los maestros rurales de México y constituir un ejemplo de pundonor en la formación de la juventud respecto del compromiso social de “luchar con amor” por “la redención de las clases desheredadas”. Este carácter comprometido y beligerante del autor respecto a una causa que se encuentra más allá que la novela misma es típica de la época en la que los profesores y profesoras se involucraban en las comunidades y se erguían como líderes progresistas y factores de desarrollo.

La visión teórica y el plano metodológico del *hecho literario* nos permitió una lectura integral de la novela y su ubicación transdisciplinar para definir la intención autoral a través de la intertextualidad.

Bibliografía

Ávila y Castillo, Florencio (1915) *Diario Revolucionario*, Mérida: Imprenta y litografía La Voz de la Revolución.

Alvarado, Salvador (1918) *Informe que, de su gestión como gobernador provisional del Estado de Yucatán, rinde ante el H. Congreso*. Mérida: Imprenta Constitucionalista.

– (1918) *Mi actuación revolucionaria en Yucatán*, Mérida: Librería de la viuda de Charles Bouret.

– (1965) *Mi sueño*, Mérida: Gobierno del Estado de Yucatán.

Esquivel Pren, José (1981) *Historia de la Literatura en Yucatán*, Tomo décimo séptimo Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.

Irigoyen, Renán (1981) *Salvador Alvarado. Extraordinario estadista de la Revolución*, Ciudad de México: Imprenta de la Cámara de Diputados.

Meletinsky, Eleazar (2009) “Sociedades, culturas y hecho literario”, revisado el 10 de octubre de 2018, en *Teoría Literaria y Enseñanza de la Literatura. Aquí y Ahora* en: <http://tiny.cc/hv9r3y>.

Pérez Ponce, Tomás (1918) *Las coronas del general Salvador Alvarado*, Ciudad de México: S/L.

Reyes, Alfonso (1944) *El deslinde: prolegómenos a la teoría literaria*. Ciudad de México: El Colegio de México.

Sandoval Viramontes, Guillermo y Mantilla, Jorge (1994) *Felipe Carrillo Puerto. Ensayo biográfico. Vida y obra*, Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.

Tiniánov (1924) *El hecho literario*. Buenos Aires: In Octavo.

Hemerografía

Juventa. Revista de Literatura. Sin editor 1937 a 1940.



REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

DEL CASTILLO A LA CIUDAD: ELEMENTOS GÓTICOS PRESENTES EN LA NOVELA *TIEMPO LUNAR*, DE MAURICIO MOLINA¹

Ulises Adonay Guzmán Hernández
UADY/Universidad Autónoma de Yucatán

REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS
SEPTIEMBRE 2017-NOVIEMBRE 2018
AÑO 6 / NÚMEROS 6-7

Resumen

El objetivo de este artículo es demostrar que *Tiempo lunar* (1993), de Mauricio Molina, es una obra neogótica. Para ello se compara con tres novelas canónicas de este género: *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole; *Vathek*, de William Beckford y *Melmoth el errabundo*, de Charles Robert Maturin. Se observa que el espacio urbano y el protagonista de *Tiempo lunar* tienen características que la crítica considera propias del gótico, con la diferencia que ahora se trata de un ciudadano común y no de un aristócrata.

Palabras clave: gótico, decadencia, ciudad, castillo, búsqueda.

FROM THE CASTLE TO THE CITY: THE GOTHIC ELEMENTS IN MAURICIO MOLINA'S NOVEL *TIEMPO LUNAR*

Abstract

The objective of this article is to demonstrate that *Tiempo Lunar* (1993) by Mauricio Molina is a neo-Gothic novel. To do so, three canonical novels of the Gothic genre are compared: *The castle of Otranto* by Horace Walpole, *Vathek* by William Beckford and *Melmoth the Wanderer* by Charles Robert. It is observed that the urban space and the main character from *Tiempo Lunar* have some characteristics that the critic has regarded as gothic, with a difference in the character, being a normal citizen instead of an aristocrat.

Keywords: gothic, decay, city, castle, search.

Introducción

El término gótico proviene de la palabra *godo*, la cual hace referencia a que la mayoría de las historias de este género suceden en castillos y monasterios. El gótico comenzó como género centrado en la atmósfera y los sentimientos negativos de los seres humanos:

En el siglo XVIII, conocido como el de la Ilustración, el hombre creía que era capaz de explicarlo todo mediante la razón. La literatura de estos años está plagada de ensayos filosóficos y de novelas de costumbres que reflejaban la realidad. Sin embargo, en el último tercio de siglo surge en Inglaterra una nueva corriente que pondrá los cimientos del próximo romanticismo: esto es el gótico, historias que incluyen elementos mágicos, fantasmales y de terror, poniendo en tela de juicio lo que es real y lo que no (*La novela gótica*, tomado de <https://goo.gl/9L1e8M>).

Si bien, los racionalistas adjetivan el gótico de anticuado, plano o de escaso valor literario, esta corriente sentó las bases para la literatura de horror, la cual trascendió hasta la actualidad en los géneros detectivesco y policiaco, caracterizados por presentar un misterio y un personaje que lo resuelve. Algunas de sus particularidades son:

bosques sombríos, mazmorras, granjas abandonadas, calles oscuras, casonas vacías, criptas... las descripciones son abundantes para crear una atmósfera que acongoje al lector. De hecho, la localización en estas narraciones es protagonista del suspense. Aparición de cadáveres, espectros, muertos vivientes y otros elementos sobrenaturales. Viajes en el tiempo o en el espacio. Algunos autores eligieron la Europa del Este como marco de sus obras. El mundo de los sueños y las pesadillas también tiene un lugar relevante por la alternancia entre la realidad e irrealidad. El marco suelen ser épocas pasadas o inexistentes que alejan al lector del presente. Personajes dominados por sus pasiones, inteligentes y enigmáticos, siempre atractivos. A veces castigados por la culpa. Habitualmente aparece un noble malvado que simboliza el peligro y una doncella inocente perseguida por él. En contrapunto, el héroe valeroso también es un rasgo imprescindible. Los protagonistas suelen tener nombres extranjeros muy rimbombantes. Elementos escenográficos llamativos: luces y sombras, goznes chirriantes, manuscritos ocultos, ruidos extraños, animales exóticos, etcétera (*La novela gótica*, tomado de <https://goo.gl/9L1e8M>).

¹ Este trabajo fue presentado en el examen de grado del autor para optar al título de licenciado en Literatura Latinoamericana; se revisó para ajustarse a normas de la revista. El autor agradece a la doctora Silvia Cristina Leirana Alcocer por su valioso trabajo como asesora; al doctor Oscar Ortega Arango y a la maestra Lourdes Maribel Cabrera Ruiz por su trabajo como dictaminadores y al licenciado Luis Uriel Pérez Maldonado y a la licenciada Lirio Guadalupe Hoyos Juárez por su apoyo en la traducción del resumen y las palabras clave.

El gótico representó, una alternativa no basada en la razón, en un período en el que no había lugar para lo increíble o lo siniestro: era una época ilustrada; según Luis Martínez de Mingo: “Como consecuencia de la reacción contra la dictadura de la Razón que suponía el Siglo de las Luces se despliega una acendrada búsqueda de todo lo que tenga que ver con la parte oscura, desconocida del ser humano, y ahí aparecen en todo su esplendor el miedo y el terror” (2004: 27). Efectivamente, el gótico representó la exaltación de los sentimientos *negativos* del ser humano, aquellos impulsos que intentó desterrar la razón, la lógica imperante de ese tiempo; el miedo, el terror, las pasiones desenfrenadas, las ansias de asesinato y la locura fueron elevadas a la categoría de sublimes, otra manera de representar la belleza. De esta manera, el género gótico fue un ejemplo de literatura contracultural que respondía a lo oficial, y mostraba el enfrentamiento del hombre con su interior, exteriorizándolo hacia el que convive con él en el mismo lugar y, de cierta manera, atenta contra la normalidad.

Los *ingredientes* que conforman una clásica novela gótica son los siguientes: un castillo en ruinas; espectros, fantasmas, quejidos, aullidos, gritos desgarradores; un héroe (o mejor dicho, protagonista) pasional, corrupto y egoísta y un misterio por resolver. No obstante, la complejidad de estas obras incrementa conforme avanza el tiempo. El auge y el interés de los lectores por esta literatura causaron la aparición de novelas menos logradas estéticamente que solo buscaban colgarse del éxito de este género. La corriente literaria que empezó en 1764 con *El castillo de Otranto* y cerró en 1820 con *Melmoth el Errabundo* dio inicio a los géneros de terror y horror; no habría Poe, Lovecraft, Bradbury, King y otros conocidos escritores que cultivan este particular estilo sin los elementos góticos; tampoco existirían los monstruos que han poblado las películas, series y pesadillas de generaciones enteras. El gótico se atreve, en calidad de tema serio, a asomarse a las profundidades de la mente y el alma humanas para revelar toda la complejidad que ahí se encuentra, los sentimientos que llevan la contraria a la razón y a la medida, entregando personajes que sucumben ante sus deseos y obsesiones, que buscan su propia satisfacción antes que el bien común y que son capaces de todo con tal de salirse con la suya.

Actualmente el gótico no está de moda, de hecho se considera ya superado y desplazado por el horror y el terror que, innegablemente, beben de él; pero hay obras contemporáneas que usan estrategias narrativas propias del género. Tal es el caso de *Tiempo lunar*, del escritor mexicano Mauricio Molina. En esta novela también encontramos elementos de otros géneros literarios, los que hacen de ella una obra interesante y compleja. En el presente artículo se analizan dos de sus aspectos: el espacio y el protagonista; en el caso del primero, se demuestra el cambio de ambiente en el que se desarrolla la trama, pasando del castillo a la urbe. En el segundo punto, el objetivo es analizar la transformación del personaje principal, que en las obras emblemáticas del gótico fue un aristócrata o alguien perteneciente a una clase privilegiada, pero que en la novela de Molina es una persona común.

Para realizar el análisis se compara la novela antes mencionada con obras de Walpole, Beckford y Mathurin.

Mauricio Molina nació en la Ciudad de México en el año de 1959; fue ensayista y autor de múltiples obras literarias, entre las que se encuentran: *Mantis religiosa*, *Fábula rasa* y *Cuentos de terror*, en cuento; *Años luz*, *La memoria del vacío*, *Último siglo*, *Pasajeros de la literatura del siglo XX*, en ensayo y *Tiempo lunar*, ganadora del Premio Nacional de Novela “José Rubén Romero”, en 1991; dicha obra es ecléctica y tiene elementos de ciencia ficción, policiacos y de misterio, pero también una muy lograda ambientación que le da aspecto gótico.

En cuanto a estudios previos, se localizan dos tesis de maestría que la abordan, ambas de la Universidad Autónoma del Estado de México (disponibles en su sitio web); una de ellas lleva por título *Presencia y relevancia del factor policiaco en la novela fantástica Tiempo lunar de Mauricio Molina*, de Evelin Cruz Polo (2010); la autora analiza el elemento policiaco amalgamado con lo fantástico, lo cual evidencia el potencial de la narrativa mexicana contemporánea. La otra, de Carla Sofía Soares Romero, se titula *Manifestación de dos mundos posibles en la novela Tiempo lunar de Mauricio Molina* (2017), y valiéndose de los principios teóricos establecidos por Lubomir Dolezel, la investigadora propone la existencia de dos mundos posibles en la obra de Molina.

Los espacios que ocupamos, los espacios que nos ocupan

Previo al análisis de la obra, es necesario comprender la configuración del espacio en la estética gótica. En *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, del conde Jan Potocki el espacio recreado es la España profunda del siglo XVIII; Alfonso van Worden, el protagonista de la obra, es un oficial del ejército español que debe atravesar la Sierra Morena en su camino a Madrid para alistarse como capitán al servicio de Felipe V. Su travesía lo lleva a cruzar por un camino peligroso, conocido por rumores horribles:

El conde de Olavidez no había establecido aún colonias de extranjeros en Sierra Morena; esta elevada cadena que separa Andalucía de la Mancha no estaba entonces habitada sino por contrabandistas, por bandidos, y por algunos gitanos que tenían fama de comer a los viajeros que habían asesinado. De allí el refrán español: devoran a los hombres las gitanas de Sierra Morena. Y eso no es todo. Al viajero que se aventuraba en aquella salvaje comarca también lo asaltaban, se decía, infinidad de terrores muy capaces de helar la sangre en las venas del más esforzado. Oía voces plañideras mezclarse al ruido de los torrentes y a los silbidos de la tempestad; destellos engañosos lo extraviaban, manos invisibles lo empujaban hacia abismos sin fondo (Potocki, 2010:16-17).

Los siniestros acontecimientos a Alfonso van Worden encajan con la estética gótica: lugares peligrosos que por sí mismos podrían considerarse antagonistas directos en la trama. De la misma manera, en la obra de Ann Radcliffe, *Los misterios de Udolfo*, es un castillo y no un espacio abierto el lugar que atenta contra la integridad y seguridad de los personajes; en la obra de Matthew Lewis, *El monje*, el convento es el sitio donde suceden aberraciones y crímenes terribles: torturas, asesinatos, violaciones, entre otros.

En *El castillo de Otranto*, publicada en 1764, se observa un primer intento de hacer que elementos considerados horribles o morbosos sean el centro de la obra literaria. La trama es simple e incluso melodramática: Manfredo, un decadente noble, arregla el matrimonio entre su enfermizo y débil hijo Conrado y la bella Isabella (hija del marqués de Vicenza) con la intención de dar impulso a su mellada fortuna; en vísperas de la boda, el joven Conrado muere extrañamente al ser aplastado por un enorme yelmo negro. Este hecho sobrenatural e inexplicable detona una serie de sucesos en el castillo, propiedad del Manfredo. Respecto a la novela, Lovecraft menciona:

El castillo de Otranto, una historia sobre el mundo sobrenatural que, a pesar de no ser absolutamente convincente y sí bastante mediocre, estaba destinada a ejercer una influencia que se puede considerar casi sin parangón en la literatura de lo extraterrenal. [...] es (la trama de la novela) aburrida, forzada y en general exenta del genuino terror cósmico que constituye la literatura sobrenatural. Sin embargo, tal era el gusto de la época por los toques de excentricidades y espectrales tiempos remotos que refleja, que tuvo una buena recepción por parte de los lectores más formales y se elevó en espíritu por encima de su ineptitud intrínseca a un pedestal de noble importancia en la historia de la literatura (Lovecraft, 1927: 20).

La cita anterior define muy bien la novela: novedosa para su época pero deficiente como obra literaria. Los personajes son planos; el villano es arquetípico; y la clásica presencia de otros clichés (incluso para la época en la que se escribió): la damisela en peligro que no hace otra cosa más que esperar a ser salvada, el héroe que desconoce su noble cuna es tratado peor que un paria, y la redención final del villano que busca su perdón dedicando lo que le queda de vida a Dios, componen una obra digna de olvidarse; lo que hubiera sucedido de no ser por otros elementos que sí fueron originales en ella: el mortal espacio que representa el castillo, la aparición de espectros y fantasmas, asesinatos inexplicables, sucesos dignos de la nota roja e, incluso, la aparición de un santo y su posterior ascensión a cielo. Ese es el valor real de *El castillo de Otranto*, que fue a contracorriente de la producción literaria de su época y originó el género gótico; este ha evolucionado hasta nuestros días y a él se le debe el moderno horror y terror literarios. Felipe González Alcázar, con respecto a esta obra, menciona lo siguiente: “*El castillo de Otranto* de Walpole, iniciador del *gothic*, tan prolífico e imitado con sus lugares sombríos y nocturnos, monjes, abadías medio derruidas o cementerios abandonados, inició un cambio de gusto y una exaltación hacia lo fantástico que provocó un elemento innovador en la creación literaria contemporánea” (2010: 33).

El castillo representado en la novela es una construcción decadente y derruida, sombra de los mejores días del hogar del príncipe Manfredo; metáfora de su estirpe en ruinas. El castillo de Otranto, en su apogeo, expresó el ideal de su dueño, la grandeza de su familia en un código arquitectónico, pero esa época ha pasado y ahora solo queda un cascarón que sirve de escenario para los más siniestros hechos.

En *Tiempo lunar*, es la ciudad la que está en decadencia. Para aproximarnos al concepto de ciudad retomaremos los planteamientos de Aymonino:

La ciudad constituye, por lo tanto, un espacio artificial, histórico, en el cual toda sociedad –una vez alcanzado un suficiente grado de diferenciación respecto a la configuración social precedente– intenta en cada época, mediante su autorepresentación en monumentos arquitectónicos, un objetivo imposible: “marcar” ese tiempo determinado, más allá de las necesidades y motivos contingentes a que obedeció el proceso de construcción de sus edificios.

Se configura así una especie de herencia, de permanencia, cuya finalidad es presentar un testimonio de ambiciones y aspiraciones determinadas, tanto de carácter personal como colectivo, a través de instrumentos perenes: los monumentos construidos en piedra, en mármol, en concreto, en hierro, en hormigón (Aymonino, 1981: 25).

Es innegable que la ciudad también se define como un espacio de convivencia en el que se desarrollan distintas actividades y donde miles de personas interactúan; construido con un objetivo, una especie de huella de la presencia humana en el mundo, al igual que en su momento lo fue el castillo. Pensemos, por ejemplo, estar cabalgando en algún lugar de Europa, en un espacio que sea dominado por elementos naturales y accidentes geográficos (árboles, ríos, montañas, praderas, etcétera) y que, al asomarnos por una colina, se nos revele una enorme mole de piedra y concreto, con sus enormes almenas y puertas levadizas, ocupando el centro de nuestra visión y dominando el paisaje antes *monopolizado* por la naturaleza. De la misma manera, imaginemos que conducimos nuestro auto a través de carreteras y caminos, pasamos por poblaciones pequeñas que no son más que asentamientos humanos de unos cuantos habitantes, hasta que llegamos a una enorme urbe, totalmente distinta a los demás asentamientos por los que hemos transitado antes, cuyas construcciones nos asombran y dejan atónitos ante su grandeza; la ciudad, espacio que domina a la naturaleza (al igual que el castillo) e indicio perfecto de la existencia del hombre sobre la tierra (como en su momento fue el castillo).

Ambos, el castillo y la ciudad, son productos construidos, por lo tanto, discursos elaborados por la humanidad. ¿Qué sucede cuando se resignifica el discurso del espacio construido y se le presenta a modo de ejemplos de decadencia y peligro? Aparecen obras como *El castillo de Otranto* y *Tiempo lunar*, textos que reescriben el castillo y la ciudad, respectivamente. Veamos ahora las similitudes que existen entre estas dos producciones literarias.

En la obra de Walpole suceden cosas inexplicables, por ejemplo, las pinturas que cobran vida cuando el decadente y malvado Manfredo persigue a Isabella para obligarla a casarse con él, puesto que la muerte de su hijo Conrado le hacía perder el trato que había hecho con la familia de ella, pero no desistiría en sus oscuros propósitos:

–¡Ni el cielo ni el infierno se opondrán a mis designios! –replicó Manfredo avanzando de nuevo para alcanzar a la princesa–.

En ese instante, el retrato de su abuelo, que colgaba sobre el banco donde habían estado sentados, exhaló un hondo suspiro e hinchó su pecho. Isabella, de espaldas a la pintura, no advirtió el movimiento ni supo de dónde provenía el sonido, pero se detuvo y dijo, a la vez que se dirigía a la puerta:

–¡Escuchad, mi señor! ¿Qué ruido es ese? [...]

Manfredo, indeciso entre la huida de Isabella, que ahora había alcanzado la escalera, y su incapacidad para apartar los ojos de la pintura, que empezaba a moverse, había avanzado algunos pasos tras la joven, pero sin dejar de mirar atrás, al retrato. Vio entonces a este abandonar el cuadro y descender al pavimento con gesto grave y melancólico. [...]

El espectro avanzó con calma, pero apesadumbrado, hacia el final de la galería, penetró en una sala a mano derecha. Manfredo le acompañaba a escasa distancia, lleno de ansiedad y horror, pero decidido. Cuando iba a entrar en la estancia, una mano invisible cerró la puerta con violencia. El príncipe, haciendo acopio de valor, trató de forzar la puerta a puntapiés, pero resistía a sus esfuerzos más extremos (Walpole, 2008: 11-12).

En esta parte del texto nos encontramos con el espectro, el fantasma de un antepasado de Manfredo que aparece ante él y lo dirige hacia un pasadizo secreto, al cual Manfredo, pese

a temer, le sigue, fingiendo no estar asustado.

En *Tiempo lunar*, Andrés (el protagonista) y Milena (la mujer que lo acompaña) son testigos de un hecho similar:

–Mira aquel hombre –Milena señaló una silueta titubeante que había abandonado la iglesia y se aproximaba al auto a través de la tormenta–

Era un hombre alto, extremadamente delgado, que caminaba erguido por la calle, sin hacer caso de la lluvia. Su traje, de una rara textura, parecía estar seco, aunque era evidente que la intensidad del aguacero debía de mojarlo hasta los huesos.

–Viene hacia acá. Debe estar borracho. Mira cómo camina –dijo Andrés–.

El desconocido atravesó la calle y avanzó hacia ellos con pasos vacilantes. Andrés lo miró sin darle importancia. La luz eléctrica difuminaba sus facciones y sólo se alcanzaba a ver su silueta recortada contra la luz líquida de la calle. Cuando ya estaba a unos cuantos pasos, Andrés pudo ver su rostro. Una descarga fría recorrió su espalda. Ya a punto de tropezar con el automóvil, el hombre giró un poco, bordeó el vehículo y siguió andando.

–Es el hombre de las fotos –dijo Milena en voz baja, como si temiera ser escuchada–.

–No es posible –dijo Andrés alarmado–. Lo encontré muerto hace unos días en uno de los puntos de la bitácora de Ismael. [...]

Andrés lo vio perderse en la calle contigua y permaneció ahí algunos instantes, paralizado y sorprendido. [...]

–¿Dónde se metió? –preguntó Milena–.

–Eso mismo quisiera saber yo –respondió Andrés– (Molina, 1993: 31-35).

El espectro que aparece en la obra de Walpole tiene similitudes con el mencionado por Molina: ambos parecen no encajar con la lógica de la *realidad*; el primero de ellos es un ser inanimado que emerge de una pintura, y el segundo aparenta regresar de entre los muertos; los dos le son familiares a los personajes, Manfredo dice que se trata de su antepasado, y Milena afirma haber visto al hombre en las fotos de su amigo perdido; Andrés también asegura haberlo visto antes, muerto. En ambos casos, la presencia del espectro rompe con la cotidianidad mostrada en las narraciones y parece ir contra toda lógica o ley. De igual manera, los espectros se dirigen a lugares vedados o misteriosos del ambiente. En el caso del castillo, a una estancia a la que Manfredo no puede acceder; en el caso de la ciudad, a unas calles a las que Andrés no se aventura. La presencia de las mencionadas apariciones rompe con estado de las cosas que indica que las pinturas son objetos y que los muertos no regresan. Estamos ante lo siniestro. Al respecto, Freud dice:

En lo restante, nos advierte que esta palabra, *Heimlich*, no posee un sentido único, sino que pertenece a dos grupos de representaciones que, sin ser precisamente antagónicas, están, sin embargo, bastante alejadas entre sí: se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado; y de lo oculto, disimulado, por el otro. *Unheimlich* tan solo sería empleado como antónimo del primero de estos sentidos, y no como contrario del segundo. El diccionario de Sanders nada nos dice sobre una posible relación genética entre ambas acepciones. En cambio, nos llama la atención una nota de Schelling, que enuncia algo completamente nuevo e inesperado sobre el contenido del concepto de *umheimlich*: *Umheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado* (Freud, 2005: 665).

El movimiento de la pintura en *El castillo de Otranto* (también la revelación de las verdaderas intenciones de Manfredo para con Isabella) y la aparición de un *muerto viviente* en *Tiempo lunar* son ejemplos de lo siniestro, algo que debería ser ocultado y sin suceder, menos revelarse; se muestra y cambia a sus testigos.

Lo interesante es el aspecto de las apariciones; en el caso del ancestro de Manfredo no hay una descripción física del personaje, se representa su actitud. Se le describe apesadumbrado y suspirando, puede que avergonzado por las terribles acciones de su descendiente, lo que le proporciona un aura patética, puesto que es extraño que siendo una pintura demuestre pesar; probablemente, al estar representado pictóricamente, se trate de un hombre bien vestido, tal y como debería ser para demostrar su rango y su nobleza. En el caso del muerto de *Tiempo lunar* (el *Merodeador*), sí se describe su físico: porta una especie de traje de textura extraña y zapatos de vestir sucios; sus facciones no se alcanzan a notar por la tenue luz. Además, es extraordinariamente alto, camina muy erguido y también tiene una extrema delgadez. Esta imagen remite a un oficinista o algún burócrata. La omisión de sus caracteres físicos y los atisbos descriptivos de su cara, indican un anonimato o, más bien, reservan a la vista el verdadero rostro del hombre, pudiendo ser cualquiera, o incluso

un desdoblamiento de los personajes. Ambos, el antepasado de Manfredo y el *Merodeador*, son congruentes con el espacio en el que se ubican (el castillo y la ciudad, respectivamente): dejan ver la decadencia, la crisis de sus respectivos “hábitats”, expresados en su físico y actitud. Recordemos que el castillo de Otranto está en ruinas, igual que la ciudad en la obra de Molina:

Desde hacía varios años grandes regiones de la ciudad habían sido evacuadas por órdenes superiores. Se aludían múltiples razones nunca completamente aclaradas: contaminación, inundaciones, peligro de derrumbes, epidemias. Algunos de esos territorios estaban custodiados por soldados; otros habían sido abandonados al deterioro. Nadie sabía a ciencia cierta cuál era la causa real de las evacuaciones. Se sabía que la contaminación y la sobresaturación demográfica habían provocado en otras épocas muy graves problemas, pero las verdaderas razones nunca fueron reveladas y la población acató las órdenes gubernamentales.

Las fábricas cerraron; lo mismo sucedió con las oficinas de gobierno. Los militares y la policía tomaron el mando de la ciudad. Lo que había sido el corazón del país se convirtió en un tumor del que nadie quería o podía hacerse responsable. A principios del siglo la ciudad había llegado a tener treinta millones de habitantes. En menos de veinte años se había reducido su población a unos cuantos cientos. Muy pocos decidieron quedarse a habitar un cadáver en ruinas (Molina, 1993: 18-19).

El verdadero valor de la obra de Walpole (aparte de cimentar un género que produjo obras extraordinarias y de gran valor literario) radica en la valentía de señalar al máximo símbolo de poder de su tiempo y resignificarlo, mostrándolo como el lugar decadente que era. La literatura de Molina, igual que la de Walpole, muestra lo que ya no es; ambos ofrecen una dura crítica a los ideales de su tiempo, demostrando que las obras que usan elementos como muertes violentas, apariciones, pasadizos secretos y muertos vivientes, no solo generan un fuerte impacto en su lector, sino que pueden tener un profundo sentido. El espacio decadente fue utilizado en la obra que inició la novela gótica y también en la de Molina. Un lugar en ruinas y peligroso, lleno de recovecos desconocidos es una característica propia del gótico que el autor de *Tiempo lunar* supo utilizar, la adaptó a un tiempo moderno y fue igual de efectivo que el ejercicio literario de Walpole.

La decadencia de ambos espacios proyecta la aparición de personajes que recuerdan su pasado glorioso: la nobleza habitando un hermoso castillo y el burócrata, el ciudadano de a pie trabajando y produciendo su prosperidad. El pasado más feliz se proyecta en sus espectros, fantasmas que habitan las ruinas de sus respectivos espacios que solo han sido revelados a quienes los residen. Más aún, estas reminiscencias de un pasado mejor, deambulando sus propias ruinas, son una crítica bastante efectiva de sus autores; el castillo que representaba la gloria, el ideal de una época, el bastión y dominio de su señor ahora es un lugar donde se desarrolla un melodrama insufrible, extremadamente trillado y ya no los hechos heroicos que cabría esperarse; por otro lado, la bulliciosa metrópoli, vibrante de vida y de actividad, ahora es habitada por menos de la cuarta parte de personas que tuvo en sus mejores días, con lugares tomados por una autoridad brutal que ejerce la violencia sobre aquellos que osen traspasar los límites establecidos; un lugar en el cual sus muertos vagan aún trajeados como si estuvieran encargados de alguna importante labor administrativa, aunque no hacen otra cosa que deambular por calles sucias bajo la lluvia, arrastrando su cadavérica forma enfundada en un traje sastre, personajes que están muertos, anónimos que no tienen rostro ni nombre pero sí un apodo, por ejemplo: el *Merodeador*.

La obra de Molina ilustra muy bien el proceso de abandono y decadencia de las ciudades; los habitantes de ellas se han ido a lugares no especificados y su ausencia se refleja en las ruinas que dejaron. El éxodo de los habitantes es un síntoma del fracaso de un modelo que ya no se sostiene. En palabras de José Luis Romero:

no todos los inmigrantes venían del campo. Muchos se arrancaban de pequeñas o medianas ciudades, que acentuaban su decadencia: de Ayacucho o Cajamarca en el Perú, de los pueblos de la sabana en Colombia, de San Carlos de Salta o Moisesville en Argentina. Así se creó la imagen de la ciudad abandonada, como aquella de los llanos venezolanos llamada Ortiz por Miguel Otero Silva en su novela *Casas muertas*, o la de Comala donde sitúa Juan Rulfo a *Pedro Páramo*, o, en fin, la ilusoria Micondo que evoca Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*. La miseria sin esperanzas echaba de la ciudad a los jóvenes, a los que no se resignaban a enterrarse vivos en la ciudad que se moría, a los que todavía tenían fuerza moral para intentar reconstruir su vida en otra parte. Y la vieja ciudad apuraba su caída, abandonadas y en ruinas la mayoría de sus casas, y poblada solamente por viejos que arrastraban sus trabajos y sus vidas (Romero, 2001: 323-324).

La cita anterior menciona lo que sucede en ciudades pequeñas o poblaciones que, pese a tener un tamaño relativamente grande, no se comparan con la magnitud de una urbe como la Ciudad de México representada en *Tiempo lunar*; es difícil pensarla en forma de cascarón abandonado, después de ser el centro económico, cultural y académico de un país; su capital. Andrés aún vive en la ciudad, todavía es partícipe de sus dinámicas que apenas se sostienen con sus escombros. Él es incapaz de fugarse de ahí porque es el producto de ella; el habitante promedio de los espacios urbanos actuales, que en el mismo aburrimiento y fastidio de estar en un lugar decadente busca una distracción que puede poner en peligro su propia existencia. Andrés es, por lo tanto, el habitante común de las grandes ciudades del Siglo XXI; Andrés es nosotros, somos él, así como a la nobleza decadente pertenecieron los personajes que Walpole incluyó en *El castillo de Otranto*, solo la sombra, los contornos de una muy antigua grandeza y prosperidad.

De igual manera, la presencia del fantasma representa al *otro*, el habitante del espacio que no es el que debiera ser pero que, innegablemente, también lo habita. ¿Qué se esperaría encontrar en un castillo? Pues a un príncipe y su corte, a la nobleza ataviada con sus hermosos vestidos; la opulencia representada en los atuendos de los que participan en ese espacio; de igual manera, uno pensaría encontrar en la ciudad a personas alegres que participen en todos los procesos de la gran urbe, mismos que le dan esa identidad de espacio perfectamente apto para la vida; sin embargo, tanto en el castillo en ruinas como en la ciudad nos encontramos con el *otro*: el espectro, el fantasma, o el *Merodeador* de Molina; todos ellos representan al que no debería estar en ese lugar, al intruso ante el cual nos vemos desprotegidos y asustados porque no *pertenece* a ese mundo, porque su sola presencia en tal lugar indica que hay algo que no está bien. Al respecto, Bartra menciona que “A comienzos del siglo XX los antropólogos se dedicaban al estudio de los salvajes y los primitivos que vivían en tierras remotas colonizadas y sometidas al dominio de los imperios. Hoy debemos estudiar herejes, anormales, lunáticos, narcotraficantes, guerrilleros y bandas rebeldes que operan a nuestro lado y son nuestros vecinos” (Bartra, 2007: 25).

A pesar de que las separan muchos años de diferencia, la obra de Walpole y la de Molina enfrentan a sus personajes en sus respectivos espacios con el *otro*, el que no debería encontrarse ahí. El castillo no es lugar de muerte, la ciudad tampoco; sin embargo, los muertos están ahí deambulando, ya sea representados como espectros o cadáveres animados, pero permanecen en el sitio que le corresponde a los vivos, de ahí la impresión tan grande de los personajes cuando se encuentran ante ellos. La reescritura de espacios tan significativos es un aporte interesante de Molina, al igual que una crítica a los valores consumistas actuales, tal y como lo hizo Walpole en su novela.

Descenso al interior

Hemos observado de qué manera el espacio utilizado para el desarrollo de las obras está habitado por la presencia de quienes, en su momento, representaron la hegemonía; vimos las ruinas, los trozos que en antaño fueron grandezas. En *Tiempo lunar*, al igual que en *El castillo de Otranto*, el espacio está desfigurado y degenerado, e incluye fantasmales reminiscencias de su pasado, revelándose no en calidad de añoranza, sino de lo siniestro: lo que debió mantenerse oculto pero se mostró, logrando un efecto de extrañeza e incomodidad acorde con el género al que pertenecen las obras analizadas. Dichas presencias tienen una enorme influencia en los personajes, que no son ajenos al horror contemplado y sufren un esperado cambio ante tales revelaciones. El protagonista de *Tiempo lunar* (que no puede llamarse héroe) sufre un cambio en el transcurso de la novela, una involución en su carácter; se vuelve paranoico y desequilibrado.

La trama central de la novela es la pérdida del amigo de Andrés, llamado Ismael, desaparecido mientras realizaba su propia búsqueda cuyo sentido se nos va revelando conforme avanzamos en la historia; el personaje principal comienza la labor detectivesca siguiendo las pistas dejadas por Ismael, las cuales lo llevarán por partes de la ciudad que él ya había visitado pero que lo confunden, porque aparentan cambiar a determinadas horas del día. Andrés desciende a los más bajos fondos mientras intenta localizar a su amigo, una suerte de Dante que se precipita a los infiernos; la representación del hombre en busca de un significado para su vida. El día a día del protagonista era tedioso y aburrido hasta el momento en que inició su búsqueda. La novela comienza en el departamento de Andrés, quien sueña con una mujer hasta que se despierta:

Andrés despertó extrañado de encontrarse en su propia habitación. Los dígitos del reloj que flotaba sobre el cristal de la mesa de noche marcaban casi las tres de la mañana. Las imágenes del sueño se agolpaban todavía en su memoria: una mujer desnuda, con lentes oscuros, estaba sentada sobre el teclado de un piano. Sus pies se hundían en un charco de aguas oscuras. Todavía sentía en las yemas de los dedos la memoria de una piel ausente. Trató de fijar aquellas imágenes en su memoria, fue inútil: se desvanecían sin cobrar forma alguna. Quiso dormir de nuevo para recuperar la trama oculta de su sueño, pero sabía que era inútil (Molina, 1993: 4).

Aparentemente el espacio que habita Andrés, pese a ser su propio departamento, le extraña y deja descolocado: no lo reconoce como su hogar. El mundo onírico del que se ve arrancado es más placentero, al grado que trata de regresar a él apenas lo abandona. Una especie de bruma o de atmósfera extraña parece envolver el lugar, lo que hace que la percepción del personaje sea entorpecida y no capte de manera clara los estímulos y señales del mundo exterior; algo peculiar en la actitud de Andrés es su extrañeza de encontrarse en su propia casa, como si estuviera decepcionado de estar ahí o si hubiera querido estar en cualquier otro lugar. Esto contrasta con la idea de Bachelard, quien plantea lo siguiente:

[...] si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos y las experiencias los que sancionan los valores humanos. Al ensueño le pertenecen valores que marcan al hombre en su profundidad. El ensueño tiene incluso el privilegio de autovalorización. Goza directamente de su ser. [...] Porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas (Bachelard, 2016: 36).

En cambio, Andrés, lejos de sentirse a gusto, de usar el hogar como un refugio o un bastión ante las dinámicas del exterior, se extraña de encontrarse en su departamento, como si no perteneciera ahí; los estímulos del exterior lo hacen reaccionar. El narrador describe:

La luz de la ciudad daba al ambiente una atmósfera de acuario. La ventana tenía el color neutro de una televisión apagada. De cuando en cuando se oía el pasar de un automóvil o el aullido de una patrulla que se perdía en la oscuridad. Interrumpiendo la quietud de la madrugada, se escuchó el silbato de una fábrica lejana. Era un sonido denso, apagado, mustio: la sirena de un barco fantasma hundiéndose en la noche [...]

Las luces del exterior se veían distorsionadas, como en una lente mal enfocada o como se verían a través de los ojos de un miope. Limpió el vaho con la mano y apoyó la frente sobre el cristal. El contacto con el vidrio frío lo terminó de despertar. Afuera la luz mercurial iluminaba las construcciones apagadas de una calle vacía. Una luna musgosa flotaba entre las escasas estrellas. El farol que iluminaba la calle se encendía y se apagaba a intervalos más o menos regulares. Andrés ya estaba acostumbrado a ese parpadeo intermitente. Se quedó mirándolo unos instantes y se alejó de la ventana (Molina, 1993: 5-7).

El personaje contempla desde su habitación la madrugada de la ciudad; tiene una percepción entorpecida, en parte porque está despertando, pero también porque los signos de vida de la ciudad parecen no llegar completamente a él, como si tuvieran que atravesar muchos filtros; su única reacción es cuando recibe la llamada de Ismael, el último contacto antes de su desaparición:

De pronto sonó el teléfono. Esa noche su llamado era distinto. Era un sonido agudo, como el chillido de un murciélago desesperado. Indeciso, Andrés lo dejó vibrar un par de veces hasta que dejó de llamar y todo volvió a quedar en calma. Siguió un silencio tenso, de duración indefinida, hasta que el teléfono arremetió de nuevo. A pesar de su monotonía, el zumbido parecía cada vez más insistente. Después de llamar repetidas veces, la contestadora automática se encendió. Una voz distante gritaba al otro lado de la línea:

–¡Andrés, Andrés!... ¿Estás ahí?

La voz le resultaba completamente irreconocible.

–Andrés... soy Ismael... estoy en el parque del Caracol... creo que he dado con algo... si tan solo pudieras ver lo que estoy mirando... la luna... la luna enorme... a punto de venirse abajo... los árboles se mueven... comienza el eclipse...

Lo asaltó el impulso de apagar el aparato, pero aquella voz hipnótica –que solo vagamente podría reconocer– le impedía moverse y actuar. Al asomarse vio que la luna se oscurecía lentamente. Comenzaba un eclipse de luna.

La voz de Ismael se perdía a veces por completo. Más que una llamada telefónica parecía una señal de otro planeta. Ecos de otras voces interrumpían la comunicación a cada momento, palabras distantes disueltas entre los chasquidos desgarrados de la interferencia, murmullos eléctricos apenas audibles:

–...digan que no estoy...
 –...¿hay alguien ahí?...
 –...aquí no hay nadie...
 –¡Andrés –el grito lejano de Ismael emergió entre las voces– ... ayúdame, están pasando cosas muy raras aquí... estrellas dilatadas... Constelaciones extrañas... falta el aire...

La línea enmudeció de pronto. Afuera la luna había desaparecido por completo. El eclipse era total. Pasaron unos instantes de penumbra, hasta que la luna comenzó a emerger de lo oscuro, comprimiendo el tiempo, repitiendo todas sus fases en unos cuantos segundos (Molina, 1993: 7).

La llamada de Ismael, pese a su naturaleza de susurro, saca a Andrés de su letargo y le hace abandonar su espacio interior para comenzar la búsqueda. El ansia de conocimiento incentiva la aventura de lo desconocido, sabiendo que podría ser peligroso moverse por la ciudad abandonada. El personaje principal sale de su hogar, de su seguridad, buscando un conocimiento vedado que significará su propia perdición, tal como les ocurrió a los protagonistas de *Vathek* y *Melmoth el errabundo*.

Vathek, de William Beckford, publicada en 1787 con el título original en inglés *History of the Caliph Vathek*, nos narra la vida y peripecias del califa Vathek, quien con sus ansias de poder, placer y conocimiento infinitos, es tentado (por un genio maligno) a realizar la búsqueda de un trono subterráneo que eventualmente lo descenderá al infierno.

Melmoth el errabundo, publicada en 1820 con el título original de *Melmoth the Wanderer*, significó la mejor obra de su autor, el extraño y oscuro Charles Robert Maturin, así como la cumbre de la literatura gótica, cerrando con broche de oro el ciclo del género gótico. En ella, presenciamos la manera en que el protagonista vende su alma al diablo a cambio de la vida eterna; en la misma dirección que *Fausto*, de Goethe, obra que todavía estaba siendo escrita; el deseo de superioridad, conocimiento y poder arrastra al personaje principal hacia los fondos oscuros de la existencia, buscando el contacto con entidades sobrenaturales para llenar las ansias de eternidad, lo que eventualmente significará su propia perdición.

En *Vathek*, el califa que protagoniza la obra tiene una vida próspera, llena de lujo; es un soberano querido por su pueblo; pese a su arrogancia y delirio de superioridad, cumple cabalmente con sus tareas de gobernante; pero es un hombre víctima de sus pasiones y de sus propios excesos. Un día es visitado por un extranjero, que se presenta con el cargo de emisario del infierno, y le ofrece conocimiento, placeres y experiencias más allá de lo terrenal:

Cierta noche, justo cuando daba su paseo solitario por la llanura, la luna y las estrellas se eclipsaron de repente: su luz dio paso a las tinieblas más impenetrable y pudo oír, saliendo de las agitadas entrañas de la tierra, la voz de Giaur, que gritaba con estruendo más fuerte que el del trueno:

–¿Quieres entregarte a mí, adorar a las potencias terrenales y renunciar a Mahoma? Si aceptas, abriré para ti el palacio de Fuego Subterráneo. En él, bajo inmensas bóvedas, contemplarás los tesoros prometidos por las estrellas: de allí proceden mis sables y allí es donde reposa Suleimán, hijo de Daud, rodeado de los talismanes que subyugan el mundo (Beckford, 2015: 33).

Vathek acepta la propuesta, debido a su ansia de ser el gobernante más grandioso que haya existido y a su necesidad de saber y conocer todo; desde ese momento comienza a practicar los actos más atroces para complacer a las fuerzas infernales: sacrificar a 50 niños y niñas, todos ellos hijos de sus condes y visires.

En *Melmoth el errabundo* presenciamos la desgracia del personaje Melmoth, antepasado del protagonista de la historia, que vaga interminablemente por el mundo luego de haber ofrecido su alma al diablo a cambio de una vida anormalmente larga, por no decir eterna. Esa existencia errante le ha causado un sufrimiento inexplicable y la única manera de renunciar a ella y poder morir es que otra persona tome su lugar; la impresión de estar ante él se ve demostrada en la siguiente cita:

La figura permaneció un instante ante la puerta; luego, avanzando lentamente, llegó al centro de la habitación, donde se detuvo otro rato, aunque sin mirarles. Luego se acercó con paso lento y claramente audible a la mesa junto a la que estaban sentados, y se detuvo como un ser vivo. El profundo horror que sintieron ambos se manifestó de diferente manera en uno y en otro. Moncada se santiguó repetidamente, y trató de expresar muchas jaculatorias. Melmoth, inmóvil en la silla, clavó sus pasmados ojos en la forma que tenía ante sí: era, evidentemente, Melmoth el Errabundo, el mismo de hacia cien años, el mismo que sin duda sería durante los siglos venideros, si llegaba a renovarse la espantosa condición de su existencia. Su “fuerza natural no había decaído”, aunque “su ojos estaban apagados”: aquel brillo aterrador y sobrenatural de sus órganos visuales, aquellos faros encendidos

por un fuego infernal para tentar o advertir a los aventureros de la desesperación del peligro de esa costa en la que muchos se estrellaban y alguno se hundía, aquella luz portentosa, no era visible ya; su forma y figura eran de un hombre normal, con la edad que reflejaba el retrato que el joven Melmoth había destruido; pero los ojos eran como los de un muerto (Maturin, 2012: 706-707).

De manera similar a los protagonistas de las novelas góticas mencionadas, Andrés comienza su búsqueda porque su curiosidad es despertada por la extraña llamada de Ismael. Esa llamada rompe su tedio y cotidianidad para enfrascarlo en la investigación; así inicia su descenso. En relación a esto, Campbell explica:

Una ligereza (aparentemente accidental) revela un mundo insospechado y el individuo queda expuesto a una relación con poderes que no se entienden correctamente. Como Freud ha demostrado, los errores no son meramente accidentales. Son el resultado de deseos y conflictos reprimidos. Son ondulaciones en la superficie de la vida producidas por fuentes insospechadas. Y estas pueden ser muy profundas, tan profundas como el alma misma. El error puede significar un destino que se abre (Campbell, 1959: 54).

La llamada de Ismael abre un nuevo mundo para Andrés, lo obliga a salir de su confusa tranquilidad para embarcarse en una aventura que no está buscando, pero tampoco rechaza. Nunca se nos revela qué tan cercanos eran ambos personajes. Lo que en verdad motiva a Andrés a realizar ese recorrido no es la amistad, sino el deseo de resolver un misterio; la necesidad de conocer lo que pasó, la búsqueda, al fin y al cabo, de conocimiento, a cualquier costo, incluso poniendo en peligro su propia vida. Así como Ismael lo llamó directamente a él, pudo haber sido a cualquier otra persona, esa llamada tal vez fue rechazada por alguien más. Un producto del azar puso los acontecimientos de la novela en marcha.

Vathek y Melmoth son personajes desgraciados, cuya misma búsqueda de conocimiento los ha llevado a la tragedia, condena y pérdida de su humanidad; Andrés, quien también es tentado por la voz de su amigo, pierde su humanidad por los hechos atroces que comete, como la violación de Milena:

Tomándola de las caderas, mordiendo sus hombros y su cuello, Andrés embistió la grupa de Milena y sintió la piel secreta y húmeda, contrayéndose alrededor de su sexo. Milena sollozaba vencida, inmovilizada, con el rostro sobre la alfombra, sintiendo cómo Andrés la iba penetrando. Andrés jadeaba y sentía el culo de Milena como un apretado guante de tortura, penetrándola cada vez más adentro, mientras escuchaba los chasquidos húmedos de sus movimientos entre las quejas de Milena, que murmuraba insultos: así duele, y gemía de dolor y ocultaba el rostro, gritándole a cada embestida. Andrés la jaló del cabello para que volteara la cabeza y mordió sus labios hasta hacerlos sangrar, hasta sentir cómo brotaba el semen quemante y espeso y se perdía en aquel estrecho ciego, untuoso y vacío y el deseo fue desapareciendo lentamente, más allá, como una víbora en las profundidades de la tierra, más allá, hasta que tragado por el vértigo, más allá, fue sintiendo cómo lentamente todo se desvanecía a su alrededor en un instante sin tiempo, murmurando las palabras del amor, del deseo, de la muerte... (Molina, 1993:120).

Andrés realiza esta acción en una especie de frenesí, que es ocasionado porque encuentra el cadáver de Ismael en las alcantarillas de la ciudad, uno de los sitios vedados en la novela; aun hallando el cuerpo de su amigo, revelando el misterio de su desaparición, pese a haber estado en las zonas prohibidas de la ciudad y, de hecho, resolver el misterio, Andrés viola a Milena. Obtuvo el conocimiento que buscaba. Resolvió el misterio central de la trama de la novela, pero ese saber le hizo cometer el despreciable acto de la violación. En la novela gótica, la búsqueda y encuentro del conocimiento no se hace movido por intenciones nobles, sino por el ansia de poder; los sentimientos negativos del hombre, su egoísmo y el simple aburrimiento son los motores principales para buscarlo. Una vez que es encontrado, este conocimiento se vuelve la ruina del quien lo halla. El destino final de los personajes (Vathek, Melmoth, Andrés) no es la muerte, sino una permanencia; hasta cierto punto, se salen con la suya. En el caso de Vathek:

-¡Oh, Giaur! -exclamó el desgraciado príncipe-. ¿A qué lugar nos has traído? Déjanos salir de él; te eximo de todas tu promesas. ¡Oh, Mahoma! ¿Ya no queda misericordia para nosotros?

-No, ya no queda -contestó el malvado *div*-; has de saber que esta es la morada de la desesperación y de la venganza; tu corazón se abrasará con el de todos los adoradores de Iblís; pocos días te quedan antes de ese fatal plazo, empléalos del modo que prefieras: duerme sobre montones de oro, gobierna

a las potencias infernales, recorre a tu antojo estos inmensos subterráneos, ninguna puerta se cerrará ante ti: en cuanto a mí, ya he cumplido mi misión y te dejo a solas con tu propia conciencia.

Y diciendo estas palabras, desapareció (Beckford, 2015: 116).

Vathek es dejado por Giaur en los palacios infernales, donde también es un soberano y cuenta con inmensas fortunas, e incluso se le concede cierta autoridad en el infierno. A *Melmoth el errabundo* le sucede lo siguiente:

Entre las matas de aulaga, que tapizaban esta roca hasta la cima, descubrieron una especie de rastro, como si una persona se hubiera arrastrado, o la hubiesen llevado a rastras, cuesta arriba... un sendero por el que no había más huellas que las del ser que era llevado a la fuerza. Melmoth y Moncada llegaron finalmente a la cima del peñasco. Abajo estaba el mar: ¡el ancho, inmenso y profundo océano! En un risco, debajo de ellos, vieron algo que flotaba como agitado por el viento. Melmoth se descolgó hasta ese lugar y lo cogió. Era el pañuelo que el Errabundo llevaba alrededor del cuello la noche anterior: ¡ese fue el último vestigio del Errabundo!

Melmoth y Moncada intercambiaron una mirada de mudo e indecible horror y regresaron lentamente a la casa (Maturin, 2012: 714-716).

El destino del Errabundo es continuar con su vida errante, arrastrando su existencia casi eterna hasta encontrar a alguien lo suficientemente iluso que desee ocupar su lugar. La historia de Andrés, protagonista de *Tiempo lunar*, termina donde empezó:

Al llegar a su departamento, Andrés lo sintió deshabitado y ajeno, como si no hubiera estado ahí durante mucho tiempo. Sobre la mesa reposaban, inmóviles, los objetos familiares: las tazas sucias de café, los vasos opacos y sin lavar, el cenicero repleto de colillas. También estaba la bitácora de Ismael, el extraño libro del Cartógrafo, los mapas ajados y antiguos.

La contestadora telefónica indicaba que había mensajes. La encendió y entró a su cuarto para quitarse la ropa sucia. En la grabación se escuchaba la voz de Milena, distante, interrumpida por los chasquidos de la interferencia. Sonaba tan lejana que era imposible entender una palabra.

La grabadora se detuvo. Sacó la cinta y la puso en el equipo de sonido para ecualizarla y escuchar el mensaje de nuevo. Quería recuperar la voz de Milena, regresó la cinta y la echó a andar, pero sabía lo que iba a ocurrir. No escuchó más que el sonido de una línea muerta: onda blanca. La voz de Milena se había borrado. Ya se había acostumbrado a esos milagros huecos e insustanciales que no revelaban nada ni significaban nada.

A través de la ventana se veía la ciudad incrustada en su concha de smog y polvo como un caracol fosilizado. Los edificios se perdían fantasmales en la luz inerte. Estaba de regreso. Miró las calles muertas del amanecer, las calles desvanecidas y huecas, las calles sin nadie, naturalezas muertas...

Pronto amanecería.

El tiempo de los eclipses había pasado (Molina, 1993: 135).

Andrés regresa justo al punto donde inició todo: su propio departamento, el cual permanece igual, estático en el tiempo; en este espacio todo es fijo. El hastío de Andrés, roto durante el periodo que tomó la búsqueda de Ismael, regresa ahora que ya no tiene motivos para seguir en el exterior; el tiempo de los eclipses al que se alude en la cita es el tiempo de lo extraordinario, de acciones. El final del protagonista, del *héroe* gótico, es el mismo: regresar a su punto de origen, a su actividad, a su inicio. Un bucle, una especie de círculo que, sin importar cuánto se extienda, siempre lo devolverá al mismo punto. Vathek, pese al pacto hecho con los poderes infernales y a las infames acciones cometidas, termina como empezó: siendo un gobernante en el infierno. Melmoth el Errabundo sigue sin poder encontrar a alguien que ocupe su lugar, por lo que se ve forzado a seguir vagando, dejando tras de sí su pañuelo en señal de que continúa con su penosa existencia. Andrés, después de su intento detectivesco, revela secretos del cascarón sin vida que habita, al que le llama ciudad, lastima a la mujer que lo acompañó durante su travesía y regresa a su departamento para seguir de pequeña mota en una urbe que se cae a pedazos.

La verdadera naturaleza del protagonista de la novela gótica es dejarse llevar por sus pasiones desenfrenadas; cargar con las consecuencias de estas acciones y, pese a cometer crímenes terribles, no muere ni trasciende; no se reivindica ni se endereza, sino que vuelve al lugar donde comenzó todo. Es un personaje cautivo. No hay tampoco un rescate de una época en el personaje; Andrés no es un mesías que va a sacar a la ciudad de su deplorable estado, tampoco es un revolucionario que agitará a las masas y las hará regresar a su antigua grandeza; ni enderezará el espacio urbano, tampoco será una figura especial, el

elegido que surja de las ruinas para darles vida nueva. Andrés solo es un personaje metido en las dinámicas de una ciudad que se cae, como Vathek, representaba la decadencia de los monarcas quienes, pese a tenerlo todo, anhelan aún más, o como Melmoth, que en sus ansias de permanecer en este mundo realiza un pacto que lo hará vagar hasta encontrarse con un sucesor, alguien que lo salve y se sacrifique por él. El héroe gótico no salva ni endereza, sino que es él mismo el causante de la decadencia que existe a su alrededor, a la que va unido irremediadamente.

A su vez, Andrés es la triste caricatura de un habitante cualquiera de las ciudades del Siglo XXI:

Sin ejemplos absolutos, sin vidas ejemplares, aliviados de padres omnipotentes, la pequeña humanidad de nuestros días sin historia regresa sobre su cotidianidad, se afina en sus acciones intrascendentes, en las filigranas insustanciales de una vida desprovista de intensidades trágicas pero aliviada de dolores insoportables, de reclamos morales inalcanzables para mortales que solo desean el sosiego de la repetición, la paz insulsa de lo esperado, de aquello que alejado de todo sacrificio sirve para transitar en la senda cuyo trazo escapa a toda interrupción nacida de voluntades sin voluntad (Forster, 2011: 7-28).

Andrés vuelve a su rutina estática, después de haber dado cierta emoción a su vida. Tal es el destino del protagonista del género gótico en nuestros días: vivir en un espacio en plena decadencia; ser víctima de sus propias pasiones; realizar actos terribles movido por sus propios destructivos sentimientos y, al final de todo esto, no hay grandeza, no hay ni siquiera la dudosa recompensa de la vida eterna o riqueza y dominio sobre los infiernos, sino que le espera el tedio, el cansancio de una existencia desprovista de todo sentido, de una sociedad ajena que termina por alienar a tal grado de que solo percibe de ella nubarrones sin forma, llamadas telefónicas que no dicen nada y espacios urbanos destruidos por el paso del tiempo y por una autoridad que ha reemplazado el sentido común y la vida cotidiana de la gente. A esta existencia se agarran apenas con las uñas los personajes producto de aquel espacio, como el *Merodeador*; ese muerto vivo que deambula por los escombros de la ciudad como en su momento lo hizo el antepasado de Manfredo, el villano de *El castillo de Otranto*, que antes había caminado por los suelos del castillo, reflejo de la grandeza de su estirpe, pero que ahora lo hace sobre las ruinas que quedan de todo eso. Andrés no es el soberano del infierno, como Vathek, personaje caído en desgracia pero que conserva su majestad, o Melmoth, que pese a las terribles acciones que realizó tiene la *recompensa* de la vida eterna. Para Andrés no hay gloria, riqueza, ni siquiera castigo, simplemente tedio y aburrimiento. Andrés es, a la vez que el protagonista de una novela neogótica, habitante de los tiempos modernos.

Conclusiones

Los valores primordiales de la época fueron cuestionados por el gótico. Más allá de la exageración en la que cayeron los autores, es interesante conocer cómo existieron personas que cuestionaron las bases sobre las que se cimentó una sociedad. No son nuevas la crítica ni la subversión en la literatura, pero hay pocas cosas más efectivas que el impacto, el golpe directo al lector para lograr que cuestione su visión del mundo; de ahí el éxito del gótico, su permanencia actual y evolución hacia géneros como el horror.

Tiempo lunar es actual en cuanto al manejo de los recursos narrativos, pero en su concepción y cuestionamiento a lo establecido bebe directamente de la tradición gótica. Representa las urbes (mayor logro del hombre del siglo XXI) a modo de lugares de muerte, decadentes, en los que las personas desaparecen como si se internaran en calabozos y mazmorras, contradice el discurso oficial que afirma la existencia de orden, seguridad y paz para sus habitantes. Esto no es ajeno en nuestro rol de ciudadanos; la gente desaparece, es algo que sabemos y, en algunos casos, lo hemos vivido. Quieren vendernos mentiras disfrazadas de oficialidad; afortunadamente existe la literatura para dar réplica.

Molina muestra a un personaje contemporáneo, pero con rasgos de los protagonistas de las novelas góticas: débil ante las pasiones; que desciende voluntariamente a los planos más bajos de la existencia; se degrada porque quiere, porque sí. La gran diferencia entre Andrés y Vathek o Melmoth es que estos últimos tienen reinos, riquezas e inmortalidad; mientras que el primero, apenas su departamento, cigarrillos y alcohol. Arrastra su decadente y

aburrida existencia por las banquetas de la ciudad donde vive, con la única expectativa de desaparecer igual que su amigo: ser un anónimo más en las calles arruinadas. Con Andrés, el gótico descendió de sus tronos infernales, tenebrosos castillos y existencia eterna para instalarse en la habitación de algún edificio desconocido, perdiendo toda grandeza pero conservando su decadencia.

La literatura mexicana contemporánea propone nuevas maneras de concebir la actualidad. Molina nos ofrece una obra vasta, abierta a muchas lecturas, en la cual se nota la influencia de lo clásico y de los autores que definieron el gótico. No se trata de literatura menor o de escaso valor, sino de una de muchas que se atrevieron a cuestionar paradigmas en su momento inamovibles. *Tiempo lunar* conserva esa crítica, pero con claves contemporáneas, mucho más cercanas a nosotros, habitantes góticos de contemporáneas ciudades góticas.

Bibliografía

- Aymonino, Carlo (1981) *El significado de las ciudades*, Madrid: H. Blume Ediciones.
- Bachelard, Gaston (2016) *La poética del espacio*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. [Título original: *La poétique de l'espace*; traducción: Ernestina de Champourcin; primera edición 1957].
- Bartra, Roger (2007) *Territorios del terror y la otredad*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Beckford, William (2015) *Vathek y sus episodios*, Madrid: Valdemar. [Título original: *History of the Caliph Vathek*; traducción: Mauro Armiño; primera edición: 1787].
- Campbel, Joseph (1959) *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica (FCE). [The Hero with a Thousand Faces; traducción: Luisa Josefina Hernández; primera edición 1949].
- Cruz Polo, Evelin (2010) *Presencia y relevancia del factor policiaco en la novela fantástica Tiempo lunar de Mauricio Molina*, Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), tesis de maestría.
- Forster, Ricardo (2011) *La muerte del héroe: itinerarios críticos*, Buenos Aires: Paidós.
- Freud, Sigmund (2005) “Lo siniestro”, en J. M. Cuesta Abad y J. Jiménez Heffernan (editores): *Teorías literarias del Siglo XX*, Madrid, Akal: 661-682.
- González Alcázar, Felipe (2010) “Notas sobre algunos valores de lo fantástico en la poética”, en Andrade, P., Gimber, A., M. G. (editores): *Espacios y tiempos de lo fantástico*, Bern: Editorial Científica Internacional: 31-48.
- Lewis, Matthew G. (2013) *El monje*, Madrid: Valdemar. [Título original: *The Monk*; traducción: Francisco Torres Oliver; primera edición 1796].
- López Santos, Miriam (2010) “Teoría de la novela gótica”, revisado el 3 de octubre de 2017, en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes* en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/156681.pdf>.
- Lovecraft, Howard Phillip (2002) *El horror sobrenatural en la literatura*, México: Fontamara. [Título original: *Supernatural Horror in Literature*; traducción: Melitón Bustamante; primera edición 1927].
- Martínez de Mingo, Luis (2004) *Miedo y literatura*, Madrid: Edaf.

Maturin, Charles Robert (2012) *Melmoth el errabundo*, Madrid: Valdemar. [Título original: *Melmoth the Wanderer*; traducción: Francisco Torres Oliver; primera edición: 1820].

Molina, Mauricio (1993) *Tiempo lunar*, Ciudad de México: Punto de Lectura.

Potocki, Jan (2010) *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Madrid: Valdemar. [Título original: *Mauscrit trouvé à Saragosse*; traducción: Mauro Armiño; primera edición: 1804].

Radcliffe, Ann (2012) *Los misterios de Udolfo*, Madrid: Valdemar. [Título original: *The Mysteries of Udolpho*; traducción: José Costas Solano; primera edición: 1794].

Romero, José Luis (2001) *Latinoamerica: las ciudades y las ideas*, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

Sin autor (S/F) “La novela gótica”, revisado el 22 de septiembre de 2017, en *La novela gótica* en: <https://goo.gl/9L1e8M>.

Soares Romero Carla Sofía (2017) *Manifestaciones de dos mundos posibles en la novela Tiempo lunar de Mauricio Molina*, Toluca: UAEM, tesis de maestría.

Walpole, Horace (2008) *El castillo de Otranto*, Madrid: Valdemar. [Título original: *The Castle of Otranto*; traducción: José Luis Moreno Ruiz; primera edición: 1764]

ENTRE LO FEMENINO Y LO MASCULINO. EL PODER EN EL LUGAR SIN LÍMITES

Gabriel Aquiles Morales Alamilla
UADY/UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN

REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS
SEPTIEMBRE 2017-ICIEMBRE 2018
AÑO 6 / NÚMEROS 6-7

Resumen

En este artículo se analiza la figura de poder, la dualidad presentada por el protagonista, y las características compartidas que tienen los escenarios de *El lugar sin límites* y *El infierno* de Dante. Asimismo, se estudia la relación entre los aspectos femeninos y masculinos que entran en juego con el poder, para proponer que en la obra de Donoso está presente el machismo y las primeras huellas del feminismo.

Palabras clave: poder, feminismo, masculinidad, infierno.

BETWEEN THE FEMININE AND THE MASCULINE. POWER IN THE PLACE WITHOUT LIMITS

Abstract:

In this paper the figure of power, the duality presented by the main character and the characteristics of the scenarios shared in both *El lugar sin límites* and *El infierno* by Dante are analyzed. Likewise, the relationship among the feminine and masculine aspects which comes into play with the power will be examined, in order to demonstrate that machismo and the first tracks of feminism are present in Donoso's work.

Keywords: power, feminism, masculinity, inferno.

Introducción

El poder ha sido un tópico frecuente en muchas obras y estudios literarios. Diversas historias son motivadas por él; se relata cómo se adquiere, derriba o transforma. No es coincidencia que una variedad de personajes clásicos hayan sido definidos por lo poderosos que llegaron a ser: Hércules, Sansón, Cristo, Luke Skywalker, entre otros.

Durante siglos (salvo contadas excepciones), el poder estuvo detentado por el género masculino¹, mientras que el femenino se relegaba a un rol pasivo o de falta de autoridad. No obstante, desde el siglo pasado (o un par atrás) dicha situación comenzó a modificarse. La presente investigación no se enfoca en analizar el proceso de cambio, pero sí es pertinente comentarlo, ya que el empoderamiento ha sido de alto interés para autores y autoras que formaron parte de esta reivindicación. Entre ellos se encuentra José Donoso², escritor chileno de huella indeleble en la literatura universal, con una serie de obras tan audaces e interesantes y hermosamente escritas. De ellas sobresale la novela corta titulada *El lugar sin límites*, que trata sobre el empoderamiento femenino mencionado al principio.

El poder, en dicha narración, es tal vez sutil, puesto que nace de la marginalidad de un pueblo olvidado y destrozado que no ha visto progreso, pero que se mantiene en pie gracias a las mujeres. Si bien, pareciera que el más poderoso de la historia es un hombre, en este trabajo se pretende demostrar que José Donoso, por medio del personaje de la Manuela, recrea la idea del empoderamiento femenino frente a lo masculino, en un pueblo comparable al infierno.

¹ Durante este trabajo se asumirá la existencia de un patriarcado en la sociedad. Rodríguez Magda (1999) menciona en una lectura de García Lerner que no constituye una relación natural ni necesaria, sino un proceso histórico (25).

² El chileno José Donoso (1924-1996) es quizá uno de los autores más periféricos del boom latinoamericano. Ve nacer su carrera literaria en 1950 con *The Blue Woman*, siete años más tarde aparece su primera novela: *Coronación* (1957), publica otras doce novelas, entre las que destaca: *Este domingo* (1966), *El lugar sin límites* (1966), *Casa de campo* (1978) y *El obscuro pájaro de la noche* (1970). Además del poemario *Poemas de un novelista* (1981) y dos libros de recopilación de novelas cortas: *Tres novelitas burguesas* (1973) y *Cuatro para Delfina* (1982).

Así mismo, incursionó en el periodismo, la ensayística y la docencia. En *El canon de Occidente* Harold Bloom considera *El obscuro pájaro de la noche* como una obra cumbre de la literatura latinoamericana.

Contexto histórico

*El lugar sin límites ve la luz en 1966*³, siendo la tercera novela publicada de Donoso. En ese entonces Chile, país natal del autor, pasaba por un período profundamente conservador en sus políticas con administraciones militares; ejemplo de lo anterior, es el caso del general Carlos Ibáñez (cuyo gobierno abarca los intervalos de 1927 a 1931 y de 1952 a 1958) y la dictadura de Augusto Pinochet (1973 a 1990), en esas épocas Chile estaba bajo un pensamiento reservado y nacionalista (Cristi Renato, 1999: 75).

Por lo tanto, no es de extrañarse que este tipo de gobiernos, netamente masculinos, fueran motivo de desilusión para escritores como José Donoso. Lo anterior llevó a reformulaciones sobre la idea de quién debería tener el poder.

El poder en *El lugar sin límites*

El concepto de poder utilizado en esta investigación es el propuesto por Michael Foucault. María Inés García Canal (2005) menciona que este filósofo ve a la sociedad como una red de relaciones de poder, la cual se observa claramente en la obra de Donoso; en sus personajes que entran en conflicto: la Japonesita, la Manuela, don Alejo Cruz y Pancho Vega.

La novela narra las peripecias de un pueblo de Talca olvidado por la modernidad, la tecnología y la fortuna: Estación El Olivo, según lo indica su nombre, comenzó siendo un pueblo de paso para los trenes de carga; un activo más para aumentar la exportación local de don Alejo. Al perder su utilidad después de un terremoto, el pueblo se vino abajo.

Aumentando el infortunio, la carretera moderna que debía conectar al pueblo con el resto de la civilización, fue construida rodeándolo, por lo que ya no había razones para pasar por aquí.

Debido a esto, el político don Alejandro “Alejo” Cruz, heredero del sitio en donde se asentó el pueblo, quiere destruirlo para aumentar sus viñedos. Tales ambiciones hacen que los habitantes estén sometidos en muchos aspectos. El diputado presiona al pueblo; entre otras cosas, niega la luz eléctrica, la pavimentación y el desarrollo. Esto conlleva a que muchos abandonen Estación El Olivo. Sin embargo, no todo será vencido por la influencia del cacique.

Los personajes de la Japonesita y Pancho Vega se presentan como oposición a los deseos de Alejo. La Japonesita se opone al negarse a vender las escrituras de su pequeño prostíbulo, y Pancho Vega⁴ lo hace al no depender económicamente del diputado.

Ellos no solo pelearán con el diputado, sino también entrarán en conflicto entre sí: la Manuela con la Japonesita, su hija al reclamarle sus obligaciones como padre; y con Pancho Vega, al ser objeto de su amor no correspondido.

Cada vez que estos cuatro personajes interactúan se da una lucha de fuerzas. Haciendo eco de Foucault, García Canal menciona que “los ámbitos cotidianos se convierten en espacios estratégicos, en algo parecido a una fase de guerra, y en ellos los enfrentamientos y las luchas son constantes y aparentemente sin sentido” (García, 2005: 33). La microfísica del poder *foucaultiano* guía las relaciones personales de la novela.

Un infierno segmentado

El flujo de poder se encuentra en dos espacios principales, Estación El Olivo y el fundo con los viñedos de don Alejo. Talca, la capital, es el resultado o escape del conflicto.

La descripción del pueblo comienza desde el epígrafe de la novela con un diálogo entre Mefistófeles y el doctor Fausto, en el cual, el famoso galeno pregunta por la naturaleza del infierno, a lo que el demonio responde que es un caos ilimitado del que no se puede

³ Donoso menciona en *Historia personal del Boom* “durante la década del sesenta se escribieron en Hispanoamérica muchas novelas de una calidad que desde su aparición hasta ahora me sigue pareciendo innegable, y que por circunstancias histórico-culturales han merecido la atención internacional” (1987: 9). Así abre su historia sobre el boom latinoamericano, cuyo impacto ideológico se puede ver en *El lugar sin límites*. Lo que tenían en común los escritores del boom, era en palabras de Mario Vargas Llosa, era una idea de misión histórica de la literatura. “Estábamos convencidos de que la Democracia era inevitable y que la cultura y la literatura iban a tener un especial protagonismo. De ahí que, además de la escritura, todos sintiéramos que teníamos una especie de misión histórica, ya que la cultura en la nueva sociedad iba a contribuir a traer más libertad, justicia y convivencia” (*El comercio*, 2012: <https://goo.gl/C8KHH5>). De esta misión va a partir la novela que tratamos en este artículo.

⁴ Sin embargo, Pancho, al final, como hombre que es, va a ser víctima de su género y siguiendo su deber ser de “macho” termina asesinando a la Manuela violentamente. Esta violencia no representa progreso ni poder.

escapar. Tomaremos esta respuesta a modo de primera descripción de Estación El Olivo; y ya avanzada la novela, el narrador la describe explícitamente como un desorden de casas ruinosas.

Las imágenes que pintan al pueblo dan la idea de caos. Por otro lado, el fundo y los viñedos de Alejo Cruz son descritos matemáticamente. Ambas ideas opuestas se conjugan en el trazado del lugar, incluso en un pasaje de la novela el narrador menciona cómo el orden gana la batalla contra el caos. El pueblo está enmarcado por la “geometría de las viñas que parece que van a tragárselo” (Donoso, 2006: 33).

La analogía que se establece entre el infierno y el pueblo no es para que batalle contra su adversario tradicional, porque la hacienda no es el paraíso que se antepone a El Olivo. Sí, uno es desordenado y el otro cuidadosamente geométrico, pero no por eso será la salvación. se trata de un solo espacio donde caos y orden conviven. Gracias a esto, se crea en la historia un averno segmentado.

Por tales cortes, es posible aplicar una idea dantesca al pueblo⁵, incluso en la descripción de la hacienda se incluyen varias características semejantes a las que Virgilio muestra a Dante. Recordemos que en *La Divina Comedia* el infierno es ordenado y estructurado (en forma de cono o embudo); cada alma es juzgada para posteriormente ser enviada al círculo (segmento) que le corresponde según su pecado. Además, Dante retoma muchos conceptos que conformaban el Hades de la tradición griega y que están presentes en la novela.

Lo habita un Can Cerbero representado por los cuatro perros negros del hacendado. También la división entre la hacienda y Talca es representada por un canal que simboliza el río Let; de la misma forma como se separan a los campos Elíseos del inframundo. En este infierno el caos y el orden coexisten dentro de un mismo embudo descendente.

Los terrenos de Alejandro Cruz son la entrada, mientras que en el extremo final está el prostíbulo. Lo sabemos porque Donoso describe perfectamente el nivel de cada uno de los lugares. El narrador menciona que “la casa se estaba hundiendo” (Donoso, 2006: 12), en referencia a la posición de la casa en comparación al nivel de la acera. Incluso la descripción se proyecta más y posiciona al salón de baile como el punto más bajo al que llega el prostíbulo.

Este espacio no tiene piso, sólo barro rojo que mancha los pies de las trabajadoras en los días lluviosos; ataca constantemente el aire frío por las rendijas de la puerta y las ventanas; además, el terremoto que afectó al pueblo ha dejado daños en toda la fachada. El ambiente del lugar, a lo largo de la novela, es frío y oscuro. Entonces, si el prostíbulo está en la parte más baja del infierno, coincide con el noveno círculo, que Dante describe como frío y oscuro, coincidiendo perfectamente.

Al contrastar lo anterior, el terreno de don Alejo se posiciona elevadamente. La gran residencia representa el castillo, sitio en el primer círculo infernal y se halla arriba de un parque, abrazándolo en forma de U. Para llegar a este lugar se entra por zonas únicas en el pueblo; ahí la flora es decorativa, no invasora. Desde unas gradas, don Alejo observa todo lo que pasa en su explanada, espacio es resguardado por el Cerbero.

La salida del infierno es Talca, lugar al que los habitantes migran tras vender sus propiedades a don Alejo. El único contacto que tiene el pueblo con esta prosperidad es por medio del tren que pasa los lunes.

Magia, carnaval y brujería

La ubicación vertical de dichos espacios expresa una gran ironía. El punto más bajo es también el más productivo, sobre todo en las noches. La falta de piso y el barro rojo hacen un eco enorme de los aquelarres y los ritos de fertilidad, donde la Manuela preside como si fuera la sacerdotisa mayor. Esto genera tal abundancia monetaria que hasta el propio Alejandro Cruz se impresiona.

El travesti está en el centro de estos actos mágicos como una especie de Baco al frente de las brujas. Gracias a su danza y vestido el burdel se vuelve la zona de más poder en las

⁵ Cuando hablo de la forma del infierno dantesco, cómo se segmenta, qué se encuentra en cada círculo, sus elementos romanos y griegos, me refiero al estudio de Wallace Fowlie: *A Reading of Dante's Inferno*. (1981)

noches. Las prostitutas son brujas que hipnotizan hombres en los *sabbats*⁶; los debilitan hasta dejarlos abobados. La analogía de las hechiceras no es gratuita. Históricamente, la demonización de la mujer se ha documentado como lo evidencia el *Malleus Maleficarum*⁷ (Kromer y Sprenger, 1487).

En esta desafortunada tradición, las mujeres-brujas siempre han sido perseguidas y marginadas. Michelet, en su libro *La Bruja* muestra el inicio de esta persecución desde que se instauró el cristianismo, ya que ellas se encargaban de mantener viva la tradición de los dioses paganos (Delumeau, 2005).

El paso de los ritos paganos al satanismo total fue la respuesta a las persecuciones que la iglesia católica emprendió para acabar con todo aquello. En su estudio sobre el origen del miedo, Delumeau describe el proceso de esta transición: su dios, mitad hombre, mitad animal, se convierte progresivamente en Satán (2005). La representación del rito de adoración a Satán es de suma relevancia; no solo porque regresamos a la idea de que mora en el último círculo del infierno (el prostíbulo), sino también porque nos pinta una imagen de dualidad en él.

La Manuela, quien es el avatar del demonio en la novela, también posee dicha idea, pero no la de hombre-bestia que se hereda de Baco, sino la de hombre-mujer. Si imaginamos un cuadro de Venn, en el cual lo femenino está en el círculo izquierdo y lo masculino en el derecho, el travestí estaría justo donde ambas figuras se intersectan.

Dualidades

La Manuela tiene poder siempre y cuando abrace su lado femenino. Gracias a su travestismo⁸ el personaje se vuelve poderoso. Emboba a Pancho Vega y mantiene el negocio productivo, evitando que la Japonesita se decida a vender las escrituras al diputado. El poder se invierte gracias femenina de la Manuela. Esta idea de inversión del mundo, por medio del travestismo, es totalmente carnavalesca. De acuerdo con la poética de Mijail Bajtin, las imágenes del carnaval ofrecen las cosas invertidas: rostros al revés, proporciones violadas a propósito (ante todo en los vestidos): hombres disfrazados de mujeres y viceversa, trajes puestos al revés, vestidos de la parte superior puestos en el lugar de los de la parte inferior (1987, 339).

El personaje patriarcal por las noches adopta una identidad totalmente femenina gracias a su parte carnavalesca y festiva. La fuerza de la Manuela solo es vencida al recordarle su masculinidad. Cuando la Japonesita le reclama que sea su padre, Manuela pierde fuerza; cuando Octavio le recuerda a su cuñado Pancho que está besando a un hombre, Manuela pierde fuerza. Por tal razón, este personaje expresa claramente la idea de Donoso propuesta en la investigación: cómo lo femenino es poder mientras lo masculino es obsoleto y débil. Incluso su talismán mágico, el vestido, se deteriora cada vez que se le aplica el mote de hombre.

La idea de poder relacionada con el género ha sido motivo de muchos estudios, por ejemplo, el de Judith Butler, donde explica que para las sociedades burguesas no hay motivo de división de los cuerpos humanos en masculino y femenino, salvo que tal división sea útil para las necesidades económicas de la heterosexualidad (2001: 77). Por lo tanto, dado que la Japonesita, al igual que la parte femenina de la Manuela, es la que lleva el poder, podemos afirmar que el modelo patriarcal también es económicamente débil frente a la fuerza femenina. El depósito de la Japonesita en el banco confirma esta idea.

El problema de la Manuela radica en ser una mujer víctima de su masculinidad. Al intentar el poder de los dos géneros, la parte que no le pertenece la debilita a tal punto que termina matándola.

Sin embargo, este fatal desenlace se dará con la ayuda involuntaria de su hija, la cual destruye figurativamente el vestido del travesti al llamarle “padre”. La ropa, el baile y la música, también son causantes del constante recordatorio del binamismo de género.

⁶ De la concepción que pinta Jules Michelet en su libro *La Bruja* (2009).

⁷ En este escrito inclusive se puede leer, entre muchas otras categorizaciones, cómo se asocia a las mujeres con el fruto de todas las maldades y que, si no existieran, el mundo se libraría de sus males.

⁸ El narrador de la novela menciona cómo cuando su hija le recuerda que es hombre, el vestido de la Manuela pierde fuerza.

Al final de la novela, los reclamos de la Japonesita a su papá se intensifican. “Claro, soy tu mamá” (Donoso, 2006: 76) le contesta y se echa a reír, sale del prostíbulo cantando con Pancho y Octavio, pero el poder de la bailarina ha perdido fuerza. Cuando Manuela intenta besar la boca de Pancho, el reclamo del Octavio es: “ya pues compadre, no sea usted maricón también” (Donoso, 2006: 77). Posteriormente, víctimas de su género⁹, ambos hombres proceden a golpear a la Manuela, ya desprovista de toda magia y femineidad, por lo tanto, golpean a Manuel González Astica.

Conclusiones

La Manuela es la dualidad hecha personaje en la novela, tal como su nombre lo refleja (referencia a la masturbación) es el poder en uno mismo. Es hombre por biología, pero mujer por género e identidad. Esto será determinante para el travesti, pues en la lucha que se presenta en la novela, lo femenino tiene ventaja sobre lo masculino. En su fase femenina, es decir, en las noches de actividad del prostíbulo, con su vestido de española bien puesto, bailando y encabezando el ritual nocturno, adquiere el mayor poder. Sin embargo, todo se esfuma al recordarle su sexualidad biológica.

La Manuela representa la concepción patriarcal de su época. Esa sociedad que construyó a seres como Alejo Cruz, un diputado con grandes extensiones de tierra, capaz de eliminar a un pueblo entero solo por el capricho de extender su territorio; o como Pancho Vega, que víctima de un deber ser impulsado por necesidades socioeconómicas, no puede escapar de su género y reprime su homosexualidad; y qué decir de Manuela: al final muere por ser hombre, la masculinidad la condena y no la deja salir del pueblo-infierno. No en vano Mefistófeles menciona a Fausto que nadie logra escapar de ese lugar.

Bibliografía

- Bajtin, Mijail, (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial [Traducción: Julio Forcat y César Conroy. Primera edición: 1987].
- Butler, Judith (2001) *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Ciudad de México: Paidós [Título original: *Gender Trouble*. Traducción: María Antonia Muñoz. Primera edición: 1999].
- Cristi, Renato (1999) “El pensamiento chileno del Siglo XX”, en Santander María Luisa (compiladora): *Pensamiento conservador en Chile (1903-1974)*, Santiago: Editorial Universitaria: 75-98.
- Delumeau, Jean (2005) *El miedo en occidente*, Madrid: Taurus.
- Donoso, José (2006) *El lugar sin límites*, Ciudad de México: Punto de lectura.
— (1987) *Historia personal del boom*, Santiago: Andrés Bello.
- Fowlie, Wallace (1981) *A Reading of Dante's Inferno*, Chicago: University of Chicago Press.
- García Canal, María Inés (2005) *Foucault y el poder*, Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Kramer, Heinrich y Sprenger, Jakok (1487) *Malleus Malleficarum*, Colonia: Universidad de Colonia.
- Michelet, Jules (2009) *La bruja: una biografía de mil años fundamentada en las actas judiciales de la Inquisición*, Madrid: Akal.
- Rodríguez Magda, Rosa María, (2004) *Foucault y la genealogía de los sexos*, Barcelona: Anthropos.

⁹ Bonnie Shepard en el prefacio de: *Hombres e Identidades de género investigaciones desde América Latina* (2001) dice cómo el común denominador de los sujetos de estudio es el deseo de encajar en las categorías de “buen hombre” y “hombre de verdad” sin cuestionar las normas que la sociedad les enseña (explícita o implícitamente), sin importar que estas opriman a las mujeres o sean inalcanzables y dolorosas.

Shepard, Bonnie (2001) “Prefacio”, en Ávila Hugo y Naranjo John (editores): *Hombres e identidades de género: investigaciones desde América Latina*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia: 9-14.

Sin autor (2012) “El ‘boom’ no fue solo un movimiento literario, también político”, revisado el 9 de octubre de 2017, en *El comercio*: <https://goo.gl/C8KHH5>.

CONTAR PARA ESCUCHAR: HISTORIAS DE GENERACIÓN EN GENERACIÓN¹

Nery Isabel Sarabia Can
UADY/Universidad Autónoma de Yucatán

REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS
SEPTIEMBRE 2017-ICIEMBRE 2018
AÑO 6 / NÚMEROS 6-7

Resumen:

Es imperativo recalcar la primacía de la memoria cuando se habla de los relatos orales. Desde que el humano llegó a nuestro continente, la oralidad ha sido primordial en cuanto a la transmisión cultural generacional; por eso mismo sufre ciertos cambios a través del tiempo. En este artículo se estudian algunos relatos transmitidos oralmente entre dos generaciones del municipio de Hochtún, Yucatán, México.

Palabras clave: memoria, tradición oral, evolución del relato, etnoliteratura.

TELL TO LISTEN: STORIES HANDED DOWN FROM GENERATION TO GENERATION

Abstract:

It is crucial to emphasize the importance that social memory has in communities, especially regarding oral stories. Since the human being came to our continent, telling stories orally has been the method by which the cultural knowledge has been handed down from one generation to another. For this reason, the knowledge changes throughout the years. Thus, in this article some oral stories transmitted between two generations from Hochtún, a municipality of Yucatán, México, will be examined.

Keywords: memory, oral tradition, story variation, ethnoliterature.

Introducción

El relato de tradición oral se modifica debido al contacto de las comunidades con otras globalizadas o permeadas por la migración. Esta convivencia genera una sociedad con creencias múltiples basadas en una o varias culturas, lo que da como resultado un nuevo pensamiento reflejado en el lenguaje, costumbres y tradiciones, al perderse unas y adoptar otras.

Este artículo aborda tres versiones de un relato perteneciente al municipio de Hochtún, ubicado al oriente del estado; contado en septiembre de 2015 por María Leoncia Can Cobá, de 64 años, y Marcelina Sarabia Cobá, de 63 años y la de quien escribe estas páginas. La intención es analizar las variaciones entre ambos relatos para ser conscientes de su evolución a través del tiempo. Dichos cambios involucran la lengua y contenido de las historias, y pretenden mostrar la esencia transmitida en los relatos de tradición oral.

“El discurso oral ha sido considerado por muchas culturas como un tejido que se trama” (Colombres, 2012: 17). En el sistema de transmisión de una cultura por medio de la oralidad, la existencia de las palabras radica en el sonido. “La irrupción de la escritura en dicho sistema no aparejará su inmediato colapso, pues la experiencia ha mostrado ya [,] que se sigue privilegiando por mucho tiempo la percepción auditiva del mensaje” (Colombres, 2012: 15), a menos que se trate de un sistema consolidado de escritura.

Según Carlos Montemayor, el proceso idiomático y cultural llamado *tradición oral* puede expresarse solo a partir del *arte de la lengua*, dado que, desde cierta perspectiva, se trata una composición con funciones precisas en las culturas indígenas; se busca conservar los conocimientos ancestrales por medio de cantos, rezos, conjuros, discursos o relatos (Montemayor, 1996: 9). De igual modo, Carlos Evia explica que dicha tradición es el conjunto de relatos o testimonios integrados en la memoria colectiva de un grupo y se manifiesta entre la comunicación de los integrantes de una sociedad o comunidad específica, los cuales dan carácter tradicional porque sus contenidos surgen de las expresiones elaboradas, reelaboradas y transmitidas por los integrantes de generaciones anteriores a los miembros de la sociedad actual (Evia, 2007: 88).

¹ Después de escuchar la cátedra *Tradición oral en América* (impartida en el 2009 por los doctores Enrique Ballón Aguirre y Enrique García Zúñiga junto con el maestro Fidencio Briceño Ché) surge la inquietud por escribir el siguiente artículo que pretende estudiar la oralidad en las comunidades mayas en la región de Yucatán, México.

La tradición oral debe ser vista a partir de rasgos formales, elementos combinatorios de héroes, tipos y motivos; gracias a las aportaciones de la lengua y narradores que la recrean al contarlas. Así pues, una historia no puede ser narrada por cualquier individuo, ni todo recuerdo personal equivale a la transmisión de un cuento de tradición oral, dado que son creaciones estéticas pertenecientes a una colectividad encargada de contener, reproducir y conservar la cultura mediante la oralidad (Montemayor, 1996: 124). Vale la pena señalar que la literatura ancestral de cada pueblo (etnoliteratura) expone valores semánticos de orden mítico, considerados los mayores depósitos de identidad.

Todos hemos escuchado, de nuestros abuelos, historias que forman parte de la cosmovisión de una comunidad. Por mencionar algunos ejemplos nos encontramos: la de don Braulio, el que por las noches se convertía en brujo y salía a robar para surtir su tienda; el señor que cargó la leña y volvió más duro el trabajo del campo; las milpas que se vuelven como laberintos que atrapan a los campesinos; la x'k'ook' que canta de mil maneras y el cardenal que solo aprendió a silbar; y la señora arrastrada a caballo. Relatos que nos han narrado en varias ocasiones nuestra madre, tía o abuela, pero siempre se disfrutaban como si fuera la primera vez. Algunos suelen ser muy realistas y otros apuntaban más hacia la fantasía. Ante todo, la importancia radica en que siempre hay un momento para contarlos y escucharlos.

Es necesario preservar y estudiar las tradiciones orales con el propósito de llevarlas a nuevos receptores, ya que constituyen una forma de comunicación extraordinaria. En otras palabras, son un puente entre generaciones, que afianza los lazos identitarios de las comunidades. La pérdida de las tradiciones en un mundo globalizado se pueden encontrar tanto en culturas de otras naciones como en la local nuestra.

Este y todos los aspectos negativos producto de la creciente globalización, llevan la tradición oral al olvido, ya que la sociedad cada vez demanda más tiempo para otras actividades ajustadas a la rutina diaria, y el momento para contar historias se reduce. Según Dorra: "El hecho de que la comunicación oral es la base y fundamento de la memoria profunda [...] nos ilustra por ejemplo acerca de los procesos de la memoria colectiva, del imaginario social, de la constitución de la ideología" (1997: 43-44).

La oralidad entendida a modo de sistema de códigos y mensajes analíticamente separables de su contexto, compuestos al menos de una autonomía relativa, que a través de la interacción constante con otras da origen a una influencia mutua y creativa (Ferreiro, 2002: 153); fortalece la memoria individual y colectiva, la cual se sostiene resistiéndose al olvido; alimentando el sentido de pertenencia e identidad aún en la lejanía (Ballez, 2006: 13). La creatividad y activación de la memoria son fundamentales dentro de la oralidad, puesto que tanto el narrador como el receptor hacen uso de dichas facultades para lograr una compenetración y complementación exacta. El primero debe hacer gala de elementos para captar perfectamente la atención del receptor; de esta manera sus palabras se internan en la memoria del segundo.

El cuento expresado oralmente no consiste solo en un conjunto de palabras, sino también de gestos, tonos e inflexiones de la voz de quien lo cuenta; pues el repertorio corporal del cual echa mano el narrador de viva voz captura y sostiene la atención de su público (Morábito, 2011: 113). De esta forma, será gracias a la palabra, a la gestualidad y a la voz de cada narrador que los relatos permanecerán en la memoria, en espera de ser transmitidos a la siguiente generación. Quien hoy escucha será mañana el relator.

El pueblo maya de la Península de Yucatán mantiene una serie de manifestaciones ancestrales entre las que se halla la tradición oral, en sus variantes de historia oral y etnoliteratura (Martínez, 1996: 151).

Carlos Montemayor realiza una clasificación de nueve categorías en los cuentos de tradición oral: cosmogónicos; de entidades invisibles; sobre prodigios; sobre el origen de animales o plantas, de animales; fundación de comunidades o lugares; transformaciones y hechicería; adaptaciones de temas bíblicos y cristianos, y adaptaciones de cuentos populares indoeuropeos (1996: 28). En el relato *La mamá zorra*, perteneciente a la categoría de animales, según la propuesta de Montemayor, se analizan los aspectos de la transcripción y características del cuento oral; las influencias de diversas fuentes culturales; la repetición; la memoria; la didáctica y la manera en que la globalización afecta a esta tradición.

Al transcribir, la inercia etnográfica lleva perder de vista los distintos desarrollos estilísticos en las lenguas indígenas y la importancia que tienen actualmente para las comunidades.

Por lo que es conveniente no referir al concepto literario en sentido etimológico de la escritura, sino a valores o usos formales de la lengua, pues no todos los relatos son siempre expuestos de la misma manera y con el mismo nivel de formalidad; a menudo requieren una restauración del léxico y discurso. Es por ello que las comunidades indígenas consideran que solo algunos relatores conocen las historias de tradición oral (Montemayor, 1996: 11, 17-18). Este aspecto se ejemplifica en el siguiente fragmento del cuento:

- Les preguntaba. Hasta que topó con un coyote. Y le dice así, el coyote, y le dice así al coyote:
 –Hermana coyote, ¿no has visto a mi hijo? Se me perdió (estaba llorando la zorra).
 –No, la verdad no. Pero dime, ¿cómo es tu hijo?
 –Pues mi hijo tiene sus ojos azules, tiene sus patitas *por acá*– y le decía todo lo hermoso de su hijo.
 –Y su pelo así, fino, fino, de terciopelo todo su cuerpo...
 –Aaaay, hermana coyote entonces no es lo que vi, porque yo vi a uno en el camino, pero un zorrito sucio, lagañoso. Así, con su pelo, cola pelada y todo sucio, mugroso–. Pega el llanto la zorra y le dice:
 –aaaay hermana coyote, ¡ese es mi hijo! (Sarabia, 2015).

El relato, en calidad de discurso, presenta varias incongruencias lexicales y gramaticales, de las cuales la narradora no siempre es consciente, para ella la narración es clara, y muchas veces para el receptor de la misma comunidad, también. No obstante, si este último no tuviera el contacto o conocimiento sobre la misma, sería muy vulnerable ante tales incongruencias, lo cual afectaría no solo la transcripción (como mero paso de la voz a la escritura), sino también la interpretación del discurso. Pues aun tratándose de un relato en español, existen frases y conceptos sin traducción literal, por lo que se reducen a la interpretación visual y auditiva del conjunto de gestos y palabras que acompañan la idea en ese instante. En otras palabras, la transcripción e interpretación se ve afectada por la situación y algunas cosas no se pueden recuperar aun cuando se tenga una grabación de voz; el relato permanece, pero la magia del momento en el que el narrador cuenta la historia es fugaz.

“Al trasladar un cuento oral a su expresión escrita se renuncia a una serie de recursos escénicos que pueden ser determinantes para la inteligencia y el disfrute de lo que se cuenta” (Morábito, 2011: 113), lo que ocasiona una inevitable transformación de su naturaleza. Aspecto evidente en el mismo fragmento antes citado; la narradora confunde a los animales entre sí al momento de señalar quién le habla a quién. El relato podría corregirse al pasar a la escritura, pero se alejaría de la oralidad, pues son esas pequeñas confusiones las que conforman el habla espontánea.

La narradora menciona: “y su pelo así, fino, fino”; la descripción *así* tiene una carga semántica mayor que no logra transmitirse con palabras, puesto que al relatar la historia, sus manos y rostro expresan signos al oyente, como si indagara en su memoria para encontrar el término o recrear la imagen mental y comunicarla. Por lo tanto, si se desea que el relato oral no pierda su autenticidad al escribirse, es conveniente que el escritor proyecte en el texto toda “su capacidad de ‘escucha’, al dar a cada una de sus palabras de eco, una reverberación y una ambigüedad que sean capaces de reemplazar de algún modo la presencia nunca suficientemente del oyente” (Morábito, 2011: 118). De esta manera, al transcribir debemos escuchar a consciencia y doblemente: a nuestro narrador y a nuestro escrito, para saber que no estamos dejando aspectos sueltos y sensibles que muchas veces resultan útiles a la percepción e imaginario.

Existe un aspecto que es prioritario mencionar debido a la naturaleza del relato con el que se trabaja. *La mamá zorra*, si bien ha formado parte de la tradición de alguna de las familias de la comunidad, también es de notarse que la naturaleza de su paisaje y contexto, así como sus personajes, no necesariamente corresponden a un ambiente maya. Se habla del *monte*, manera usual de referirse a la selva o campo; sin embargo, alguna de las narradoras también menciona *campo*; la primera hace mención del *campo* y *monte*, indiferentemente; esto quizá porque se encuentra en el dilema mental de hacerle más clara o cercana la idea a su receptor, o simplemente, por las influencias de su bagaje cultural.

Los animales mencionados tampoco pertenecen necesariamente a la fauna yucateca, pues en Yucatán no hay coyotes, por ejemplo. Asimismo, en Yucatán se le llama zorro a la zarigüeya, mas al escuchar el relato lo más lógico sería pensar que se alude a un verdadero zorro, otro animal no endémico de la región. Y de igual manera con los demás animales a los que la zorra se dirige a preguntarles para obtener información sobre su hijo. Incluso, en

los diferentes relatos, los animales no son siempre los mismo, ni en número ni en orden. La aparición de animales no endémicos es constante, lo cual se aprecia en los siguientes fragmentos:

Anexo I

–Mmm pues se le salió a pasear y se le perdió. Y como estaba muy triste la zorra, empezaba a preguntar a todos los animales del monte, del campo, les decía así. Ve al caballo y le dice:

–Hermano caballo, ¿no vistes a mi hijo?

–Y ¿cómo es tu hijo? –Y empezaba a decir todo lo bonito de su hijo, que tenía ojos azules, que tenía su pelo, así, bueno, de terciopelo, todo su cuerpo. Y decía muchas cosas bonitas de su hijo. Y le dicen por el caballo:

– ¡Ay no, no, no! Así como dices, no lo he visto–, y así pasaba con todos los animales, con el gallo, con el león, con todos los animales del campo. Les preguntaba. Hasta que topó con un coyote (Sarabia, 2015).

Anexo II

Empezó a preguntarle a todos los animales del monte si lo habían visto, al perro y nada; a la culebra, y nada; así, así, y nada nadie lo había visto, nadie había visto al zorrito, mientras la pobre zorra pues estaba triste. Ya estaba perdiendo las esperanzas la pobre zorra, hasta que, quien sabe cómo, cuando estaba caminando por el monte, vio a un coyote y le preguntó si había visto a su hijo. Le empezó a decir puras cosas bonitas (Can, 2015).

[...] Entonces le preguntaba a cada animal que se encontrara, si lo había visto. Fue con el león, con la culebra, y así y así, hasta que se topó con un coyote (Sarabia Can, 2015).

Estas características son resultado de la influencia cultural que las narradoras han tenido a lo largo de su vida, y que han marcado su memoria e imaginario. Cabe destacar que las referencias de ambas, respecto al origen del relato, es a una generación pasada. Dicha alusión es, en ambos casos, el abuelo viajero y *contador de historias*, quien la transmite a las oyentes escolarizadas. Quizá aquí entra la influencia del bilingüismo; si bien, en los relatos no se mencionan conceptos en maya, son dos narradoras hablantes de la lengua maya, pero que, a la hora de contar historias, lo hacen en español, al menos la mayor parte.

Los relatos expuestos anteriormente tienen influencias del cuento popular indoeuropeo. Un aspecto relevante es que los relatos no siempre se han mantenido en su mismo medio de transmisión, pues un relato puede convertirse en una obra literaria y después regresar a su difusión original. En otros casos, un texto literario puede desprenderse de su origen escrito para adquirir mayor valor en su difusión oral (Montemayor, 1996: 19).

La permanencia de los relatos en la memoria es un reto al que la difusión oral se enfrenta. Recordar las historias para después narrarlas son rasgos afectados por la globalización, el bilingüismo y la vergüenza de relatar a causa de la inexperiencia del narrador.

La memoria es la base de toda relación oral, por lo tanto, se manifiesta en los niveles de la lengua (fónico, sintáctico, fonológico y prosódico). Gracias a ella hay una recurrencia en la narración de relatos, así como cambios en ellos. La permanencia de las historias sostiene el recuerdo y la variación, presenta nuevos matices (Martínez, 1996: 115).

La tradición oral compete únicamente con técnicas sutiles para añadirse a la memoria de una sociedad y permanecer en ella a través del tiempo: repeticiones dentro de la narración, onomatopeyas, gesticulaciones, diferentes tonos de voz. Cada historia es un testimonio cultural del narrador, en su idioma propio y con su sello personal. Sin embargo, estos relatos se vinculan, aunque sea inconscientemente, con cuentos de otras regiones del mundo, distantes y con un idioma diferente (Ballez, 2006: 11).

Además, poseen una función didáctica, la cual busca transmitir, por medio de los relatos, valores individuales que más tarde alcanzarán a toda la colectividad; se vuelve necesaria la difusión continua con el paso del tiempo. Esta función se observa en el relato cuando aparece el concepto de belleza ante los ojos de una madre. El amor de la mamá zorra por su hijo la ciega, a tal grado que no es capaz de describir las señas particulares de su cría. Hasta la intervención del coyote, por su astucia y voluntad, decide mencionar que ha visto a un zorro, pero con características opuestas a las de mamá zorra:

–Aaaay, hermana coyote entonces no es lo que vi, porque yo vi a uno en el camino, pero un zorrito sucio, lagañoso. Así, con su pelo, cola pelada y todo sucio, mugroso. (pega el llanto la zorra y le dice: –aaay hermana coyote, ¿ese es mi hijo!

–Pues no que tu hijo está así y así–, empezó a decirle todo lo que le dijo. Y dice:

–No hermana coyote, ¿no sabías que para una madre no hay hijo feo? (Risas)
 Por eso con tus tías, las tías de tu papá, le digo, siempre decimos así *hay habla la mamá zorra* (Sarabia Cobá, 2015).

¿No que tu hijo era uno muy bonito, de ojos azules? Le dije el coyote. Pues sí, eso te dije, le dice, pero no ves que para una madre no hay hijo feo (risas). Por eso siempre decimos, cada que alguien habla bien de sus hijos decimos, *hummm hay habla la mamá zorra* (risas) (Can, 2015).

–Pues mira, es pequeño como de este tamaño. Tiene un pelaje muy fino, ojos azules, cola esponjada. Es muuuuy bonito.

–Mmmm no hace rato vi a uno que andaba, pero no es así como me lo describes, ese estaba muy feo, sarnoso, con su cola pelada, sucio, sucio

–Aaaaaay, amigo coyote, ese es mi hijo.

– ¿Cómo que ese es tu hijo, no me dijiste que tu hijo tiene ojos azules y un pelaje muy bonito?

–Pues sí, pero no sabes que, para una madre, no hay hijo feo (risas) (Sarabia Can, 2015).

Estos fragmentos ejemplifican lo que Montemayor denomina un *cliché* en los relatos de animales en varias lenguas indígenas de México; consiste en cerrar el relato con una extensión de las acciones hasta un instante poco antes de terminar la narración. Ese momento en el que todos ríen. Al final de la historia los narradores cuentan cómo identifican a *las mamás zorras*. Así también se nota el tono conversacional propio de los diálogos orales (Leirana, 2016: 36) muy notorio al inicio de los relatos.

En los tres relatos se notan variaciones en la forma y ritmo, de ello resulta un cuento más extenso o más sencillo, según la narradora. Estos cambios parecen ser una característica generacional; la narración de emisores jóvenes es más elaborada pero escueta, sin matices ni expresiones. Por otra parte, las narradoras de mayor edad poseen mayores repeticiones en sus versiones, son más *olvidos* y cuentan con elementos auditivos y visuales que captan el interés del receptor.

La memoria colectiva se afecta por la aculturación, la migración y el bilingüismo, así como por el poco interés de parte de las nuevas generaciones. Esto último propicia la desaparición de rasgos distintivos de la población. Una sociedad globalizada puede causar que los pueblos y comunidades pierdan sus tradiciones, su identidad, y con ello, las historias que conforman su cosmovisión.

La difusión oral de relatos es una estrategia que ayuda a contrarrestar los aspectos negativos de la globalización, pero para que sea efectiva requiere cumplir una serie de características, como su fácil memorización, brevedad, estructura estable, recurrencia de temas y, debido a la fragilidad de la memoria, las sustituciones de *olvidos*, los cuales generarán nuevas variantes del relato. Los cuentos tradicionales son un paradigma de respeto perfecto a la tradición cultural y lingüística más grande y, a la vez, son un ejemplo de globalización cultural antes de la letra (Ballez, 2006: 11-12).

En conclusión, es notable la significación de quienes transmiten las historias; en este caso, tres voces femeninas. Es necesario resaltar el rol principal de la mujer dentro de la difusión oral en las comunidades, ya que son ellas las que conviven más tiempo con los hijos, por ser las responsables de su crianza. Contar historias surge de manera natural y contiene un valioso carácter didáctico. Por medio de los relatos se pueden impulsar valores y plantear cuestiones éticas que permitan ampliar la visión del mundo, así como estimular la imaginación de las nuevas generaciones.

Relatos

I.- El relato, contado por Marcelina Sarabia Cobá, de 63 años. Septiembre, 2015. Inicia así de repente y relata cómo les cuenta cuentos a sus nietas:

–Ah, ajá, esteen...

–¡Cuéntanos un cuento abuelita!

–Te voy a contar un cuento, que le contaba a tu papá cuando estaban chicos, le digo así.

–¿Cuál es abuelita? ¿Cuál es?, y le empiezo a contar:

–Había una vez, un zorro, una zorra. Y un coyote, le digo. Y *esteen...* que se le perdió su hijo, y esteen...

–¿Y cómo se perdió?”

-Mmm pues se le salió a pasear y se le perdió. Y como estaba muy triste la zorra, empezaba a preguntar a todos los animales del monte, del campo, les decía así. Ve al caballo y le dice:
-Hermano caballo, ¿no vistes a mi hijo?
-¿Cómo es tu hijo? Y empezaba a decir todo lo bonito de su hijo, que tenía ojos azules, que tenía su pelo, así, bueno de terciopelo, todo su cuerpo. Y decía muchas cosas bonitas de su hijo. Y le dicen por el caballo: -¡ay no, no, no! Así como dices, no lo he visto, y así pasaba con todos los animales, con el gallo, con el león, con todos los animales del campo. Les preguntaba. Hasta que topó con un coyote. Y le dice así, el coyote, y le dice así al coyote:
-hermana coyote, ¿no has visto a mi hijo? Se me perdió. (Estaba llorando la zorra).
-No, la verdad no. Pero dime, ¿cómo es tu hijo?
-Pues mi hijo tiene sus azules, tiene sus patitas ‘por acá’, -y le decía todo lo hermoso de su hijo. -Y su pelo así, fino, fino, de terciopelo todo su cuerpo...
-Aaaay hermana coyote entonces no es lo que vi, porque yo vi a uno en el camino, pero un zorrito sucio, lagañoso. Así, con su pelo, cola pelada y todo sucio, mugroso. (Pega el llanto la zorra y le dice: -aaay hermana coyote, ¡ese es mi hijo!
-Pues no que tu hijo está así y asá, -empezó a decirle todo lo que le dijo. Y dice:
-No hermana coyote, ¿no sabías que para una madre no hay hijo feo? (Risas).
Por eso con tus tías, las tías de tu papá, le digo, siempre decimos así *hay habla la mamá zorra*.

II.- Relato por María Leoncia Can Cobá de 64 años. Septiembre, 2015.

-¿Qué relato quieres que te cuente? ¡Ah, el de la mamá zorra!
-Ah, pues era una zorra que perdió a su zorrito y empezó a preguntarle a todos los animales del monte si lo habían visto, al perro y nada; a la culebra, y nada; así, así, y nada nadie lo había visto, nadie había visto al zorrito, mientras la pobre zorra pues estaba triste. Ya estaba perdiendo las esperanzas la pobre zorra, hasta que, quién sabe cómo, cuando estaba caminando por el monte, vio a un coyote y le preguntó si había visto a su hijo. Le empezó a decir puras cosas bonitas. Ajá le preguntó si había visto un zorrito de ojos azules y pelo de terciopelo. Bueno se lo pintó muy bonito; y el coyote le dijo que había visto uno pero que era uno feo, sucio, sucio, zarnooosooooo, que ya ¡ni cola tenía! De eso, pееegaaa el grito la zorra y le dice: “¡ese es mi hijo!”. ¿No que tu hijo era uno muy bonito, de ojos azules? Le dije el coyote. Pues sí, eso te dije, le dice, pero no ves que para una madre no hay hijo feo (risas). Por eso siempre decimos, cada que alguien habla bien de sus hijos decimos, *hummm hay habla la mamá zorra* (risas).

III.- Relato contado por Nery Sarabia Can 29 años. Octubre, 2015.

-Te voy a contar la historia de un zorrito que se perdió.
-Un día estaba una zorra muy triste, porque se le había perdido su hijo. Entonces le preguntaba a cada animal que se encontrara si lo había visto. Fue con el león, con la culebra, y así y así, hasta que se topó con un coyote al que le dice:
-¿No has visto a mi hijo? No lo encuentro.
-¿Y cómo es tu hijo? -le pregunta el coyote.
-Pues mira, es pequeño como de este tamaño. Tiene un pelaje muy fino, ojos azules, cola esponjada. Es muuuy bonito.
-Mmmm no hace rato vi a uno que andaba, pero no es así como me lo describes, ese estaba muy feo, sarnozo, con su cola pelada, sucio, sucio.
-Aaaaaay, amigo coyote, ese es mi hijo.
-¿Cómo que ese es tu hijo, no me dijiste que tu hijo tiene ojos azules y un pelaje muy bonito?
-Pues sí, pero no sabes que, para una madre, no hay hijo feo. (Risas)

Bibliografía:

Acosta Álvarez, Darel y Saldaña Fernández, María Cristina (2016) “Tepoztlán: sociedad, naturaleza, imaginarios y narrativa oral” revisado el 28 de septiembre de 2017,

en: <http://www.cephcis.unam.mx/wp-content/uploads/2016/10/25-La-narrativa-tradicional-oral-y-su-papel-moderador.pdf>.

Aguilera Lara, Jahzeel y Andrés Camou Guerrero (2016) “La narrativa tradicional oral y su papel modelador de la relación sociedad-naturaleza” revisado el 28 de septiembre de 2017, en: <http://www.cephcis.unam.mx/wp-content/uploads/2016/10/25-La-narrativa-tradicional-oral-y-su-papel-moderador.pdf>.

Ballez, Michèle (2006) “Las tradiciones orales: ¿paradigma de la comunidad local y global?”, en Lira, Luz María Lepe y Osvaldo Granda Paz (editores): *Comunicación desde la periferia: tradiciones orales frente a la globalización*, México, Anthropos: 11-17.

Colombres, Adolfo (1997) “Oralidad y Literatura oral” revisado el 24 de septiembre de 2015, en: http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_09_15-21-oralidad-y-literatura-oral.pdf

Dorra, Raúl (1997) *Entre la voz y la letra*, Ciudad de México: Plaza y Valdez/ Benemérita Universidad de Puebla (BUAP).

Evia, Carlos (2007) *El mito de la serpiente Tsukán*, México: Universidad Autónoma de Yucatán (UADY).

Ferreiro, Emilia (2002) “Escritura y oralidad: unidades, niveles de análisis y conciencia metalingüística”, en Emilia Ferreiro (compiladora): *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*, Barcelona, Gedisa: 151-163.

Leirana, Cristina (2016) “Representaciones de las relaciones de género en la obra de escritoras mayas y mestizas”, en Leirana Alcocer, Silvia Cristina y Ortega Arango, Oscar (editores): *Memoria cultural, identidad y género en las literaturas de América*, México, Universidad Autónoma de Yucatán (UADY): 31-39.

Martínez Huchim, Ana Patricia (1996) *K-Maya Tsikbal. Jaalil T'aan. Estudio del género cuento de la tradición oral en Maya-Yucateco. (El caso de Xocén, municipio de Valladolid, Yucatán, México)* Mérida: UADY, (Tesis de Licenciatura).

Martínez Cruz, Carolina (2016) “El papel de la tradición oral en la relación sociedad-naturaleza de los niños de Maní, Yucatán” revisado el 28 de septiembre de 2017, en: <http://www.cephcis.unam.mx/wp-content/uploads/2016/10/25-La-narrativa-tradicional-oral-y-su-papel-moderador.pdf>

Montemayor, Carlos (1996) *Cuento indígena de tradición oral. Notas sobre sus fuentes y clasificaciones*, Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS)/ Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas (IOC).

Morábito, Fabio (2011) “Traducir la oralidad”, en Freixa, Alberto y López Guix, Juan Gabriel (editores): *Actas del II Coloquio Internacional, Escrituras de la Traducción Hispánica*, San Carlos de Bariloche, Edición digital: 113-119.



REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

POESÍA YUCATECA (1980-2000): UNA APROXIMACIÓN A LOS PROCESOS LITERARIOS

Manuel Jesús Tejada Loría

Sedeculta/Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán

Resumen

La aparición de nuevas instituciones culturales en México, en las postrimerías de un inminente cambio de siglo, derivó en el surgimiento de procesos literarios que afectaron directamente a la cultura escrita y literaria del estado de Yucatán. Este artículo realiza una aproximación a los procesos literarios entorno a la poesía yucateca comprendida en el período 1980-2000. En la primera parte titulada “Los ochenta: década de transformación cultural”, se revisa la aparición de nuevas instituciones culturales y la manera en que afectó la producción literaria; también describe las dinámicas de los círculos literarios y agrupaciones de escritores existentes. En la segunda parte, titulada “Los noventa: fincando un solar propio”, se ahonda en la función de los escritores y en su conformación en grupos literarios y gestores culturales. La aproximación a escritores, instituciones, círculos literarios y publicaciones que confluyeron a lo largo de estas dos últimas décadas del siglo XX, sirven para comprender la historia literaria contemporánea de Yucatán.

Palabras clave: Literatura yucateca, poesía yucateca, procesos literarios, historia literaria.

YUCATECAN POETRY (1980-2000): AN APPROXIMATION TO THE LITERARY PROCESSES

Abstract

The emergence of new cultural institutions in Mexico at the inevitable turn of the century, resulted in the creation of new literary processes, which affected directly the written and literary tradition in Yucatán.

This article aims to make an approximation to the literary processes in regard to the Yucatecan poetry during 1980-2000. In the first part, titled “The eighties: Decade of cultural transformation”, is reviewed the emergence of new cultural institutions in the state and the effects that these transformations had on the literary production. It also describes the dynamics of the literary circles and groups of existing writers during that decade. In the second part, titled “The nineties: settling down an own lot, delves into the role of the writers and the establishment of cultural managers and literary groups. Approaching writers, institutions, literary circles and publications that converged over the past two decades of the XX century, which pave the way to understand the contemporary literary history of Yucatán.

Keywords: Yucatan’s literature, Yucatecan poetry, literary processes, literary history.

Introducción

En la reedición de la *Enciclopedia Yucatanense* emprendida en el año de 1981, en el tomo XII relativo, entre otras materias, a las artes, no existe una actualización del apartado de poesía como tal, tampoco de la literatura y sus diversos géneros. La ausencia de la actualización, en parte, se debió a la preparación de una obra monumental realizada por el mismo José Esquivel Pren, con el auspicio de la entonces Universidad de Yucatán (UDY) que, en 1982, publicó en 18 tomos la *Historia de la Literatura en Yucatán*. De nueva cuenta, Esquivel Pren inicia un recorrido que abarca desde los orígenes de la literatura en la entidad (los cuales ubica en 1808) hasta llegar al año de 1982.

Una labor de actualización entorno a la poesía yucateca en las últimas dos décadas del siglo XX requiere conocer los procesos literarios y el modo en que las dependencias oficiales de los tres niveles de gobierno han intervenido para el fomento a la producción poética. Es necesario, igualmente, conocer las maneras en que las agrupaciones o sociedades de escritores se han organizado para continuar con la formación de sus integrantes, así como la difusión de las obras. Gracias a ellos, en su rol de transductores (autores, instancias editoras, editores, lectores), es que nos aproximaremos a configurar el fenómeno literario entorno a la poesía en Yucatán.

La transducción es “el fenómeno intermediario y mediador de las producciones artísticas” (Almazán, 2013: 43); es decir, existen factores extraliterarios que inciden en cómo se percibe y se configura la literatura. De acuerdo con Iglesias:

La planificación de la cultura, como señala el académico Itamar Even-Zohar, ha sido siempre una actividad habitual en la historia de las entidades colectivas, cuya dimensión sociosemiótica queda visible en la interrelación de sus miembros, convirtiéndose sus productos culturales en elementos de las prácticas socio-culturales y artísticas (1999, citado en Almazán, 2013: 43).

El análisis y la comprensión de los procesos literarios acontecidos en el estado de Yucatán en las dos últimas décadas del siglo XX dejarán las bases para un necesario estudio crítico (temas, corrientes, estilos).

Los ochenta: década de transformación cultural

En la década de 1960, Yucatán emprendió una serie de transformaciones sustanciales que cambiarían el rostro sociocultural de la entidad y su fisonomía tan recurrida en expresiones artísticas de antaño. Las obras para la introducción de agua potable en las viviendas de la población (Antochiw y otros, 1998a: 96), signo inequívoco de modernidad, amenazaba al mismo tiempo aquel paisaje vernáculo de una tierra habitada por flamboyanes, veletas y caminantes del Mayab; contenidas e inmortalizadas en decenas de poemas y canciones¹.

En el influjo de estas transformaciones sociales el arte y la cultura adquirieron, gradualmente, un protagonismo en el estado. Se crearon, por ejemplo, las medallas Eligio Ancona y Yucatán, con el objetivo de reconocer y distinguir a aquellos ciudadanos que destacaran por sus aportaciones a la cultura, las artes y las ciencias; la Medalla Eligio Ancona se organizó en coordinación con la Universidad de Yucatán, en el año 1960 (Antochiw y otros, 1998a: 228); y la Medalla Yucatán se otorgó por primera vez en 1967 (Antochiw y otros, 1998b: 111), aunque instaurada de manera oficial en 1986. La primera Medalla Eligio Ancona fue conferida al historiador de la literatura de Yucatán: José Esquivel Pren (1897-1982), y desde entonces diversos poetas como Clemente López Trujillo (1971), Juan Duch Colell (1980), Ricardo López Méndez (1984), Fernando Espejo Méndez (1993), Raúl Renán González (2005) y Luis Pérez Sabido (2012) la han obtenido en reconocimiento a su labor poética.

El 14 de septiembre de 1977 se publicó en el *Diario Oficial del Gobierno del Estado* la ley que creaba la Comisión Editorial de Yucatán y el Fondo Editorial del Gobierno del Estado, firmado por el entonces Gobernador doctor Francisco Luna Kan y el Secretario de Gobierno, licenciado Gaspar Gómez Chacón. La creación del Fondo Editorial procuró garantizar la asignación de recursos para la edición de obras seleccionadas a cargo de la Comisión Editorial.

Dicha editorial publicó la antología titulada *Siete poetas. Poesía joven de Yucatán*, de 1979², y en cuyo texto de introducción, escrito por el abogado Luis Vera Abad, refiere un “estado de pobreza [literaria] creciente que debe tratar de ser corregido”. El jurista lo atribuye a que en 1974 no existían librerías en Mérida que facilitaran el acceso de bibliografía literaria, tanto de autores de la literatura universal como nacional y contemporánea; existían solo “dos papelerías que vendían libros de texto y algunos *bestsellers*”. Pero también, Vera Abad refiere que las “personalidades fuertes, atrayentes”, ya habían muerto, y cuestiona: “una sociedad sin grandes viejos, ¿qué futuro tiene?”³.

En este mismo ámbito, escritores que habían pertenecido al grupo literario “Voces Verdes”, activo en la década de los cincuenta (Alberto Cervera Espejo, Fernando Espejo Méndez, Raúl Renán, Alberto Peón Solís, Jorge Rosado Torres y Roger Cicero McKinney) continuaban con sus labores literarias pero de manera individual o apoyando a diversas sociedades literarias. A principios de la década de los setenta el grupo y taller literario “Platero” había surgido también en el panorama literario.

¹ Algunos poemas como “Ruta sobre la piedra”, de José María Covián Zavala (1887-1973); o “Carta a Mérida”, de José Esquivel Pren (1897-1982), son prueba de ello.

² Los poetas incluidos son Felipe Ahumada Vasconcelos, Jorge Gerardo Peredo Jaime, Rolando Armesto Walkhoff, Mario S. Durán Yabur, Francisco Javier Otero Rejón, Francisco Lope Ávila y Roger Campos Munguía, de los cuales, sólo los últimos tres siguieron forjando trayectoria literaria conocida.

³ En el año de 1979 ya habían fallecido escritores como Antonio Mediz Bolio (1884-1957), Luis Rosado Vega (1873-1958), Eduardo Urzaiz Rodríguez (1876-1965), Carlos Duarte Moreno (1906-1969), Ermilo Abreu Gómez (1894-1971), Carlos Moreno Medina (1913-1971), José Castillo Torre (1891-1979), y Carlos Echánove Trujillo (1907-1976).

Platero estuvo conformado en un primer momento por Juan Duch Gary, Francisco López Cervantes, Rubén Reyes Ramírez, Humberto Repetto Ortega, Jorge González Acereto, y posteriormente por Irene Duch Gary, Luis Ramírez Carrillo, Arathy Mendiburu y Roger Campos Munguía.

Algunos de los integrantes de estos dos grupos, según Abad, a la par de su labor poética continuarían con actividades como promotores culturales⁴, que impulsaron a las nuevas generaciones. Este vínculo generacional lo encontramos en la labor del poeta y ensayista Roger Campos Munguía (1955) quien de manera conjunta con el narrador Joaquín Bestard Vázquez (1935-2017), fundó y dirigió en 1982 el Taller de Literatura de la Universidad de Yucatán, el cual se convertiría en cantera para las generaciones de escritores de las próximas décadas. A este taller asistieron los poetas jóvenes: Jorge Lara Rivera, Claudia Sosa, Jorge Pech Casanova, Javier España (nacido en Quintana Roo), así como otros que escribían principalmente narrativa. Con auspicio de la UADY (Universidad Autónoma de Yucatán) se editaría una colección llamada *Cuadernos del Taller Literario de la UADY* que representaría una oportunidad de publicación para sus participantes. Parte de ellos conformaron en la siguiente década de los noventa el Centro Yucateco de Escritores A.C., uno de los principales grupos de escritores en la entidad.

Algunos poetas yucatecos con trayectoria: Raúl Renán (1928-2017), Agustín Monsreal (1941) y Raúl Cáceres Careño (1938-2017) forjaron su carrera literaria fuera de la entidad, ya sea por un cambio de residencia desde muy temprana edad (tal es el caso de Agustín Monsreal) o por encontrar mejores oportunidades profesionales (así le sucedió a Raúl Renán, al trasladarse a la capital del país, o Raúl Cáceres Careño, al Estado de México). Desde sus respectivos lugares de residencia siguieron publicando poesía y cultivando otros géneros, entre los que se incluyen el cuento y la dramaturgia. De manera paralela, continuaron conservando y construyendo una relación cercana con Yucatán y sus escritores a lo largo de las siguientes décadas. El centro del país, desde entonces, representaba una oportunidad formativa y de difusión para los escritores de provincia.

La formación literaria en la entidad, impulsada por instituciones educativas o gubernamentales en todos sus niveles, era una necesidad apremiante, sobre todo porque la mayoría de los poetas no tenía acceso a un cambio de residencia. Sin embargo, el apoyo entre los mismos escritores ha sido una tradición en la vida literaria, ya que al constituirse en grupos y asociaciones retroalimentan sus conocimientos literarios y divulgan la obra de quienes los antecedieron, a la par de ejercitar las técnicas creativas por medio del taller literario. El taller de creación literaria, recordemos:

Es un espacio vital en la formación técnica y crítica del escritor, es un lugar en donde el escritor se interna en la búsqueda de su voz propia, la búsqueda de aquello –ese tono, ese estilo, ese jugueteo con las palabras– que le dará su sello, la impronta indeleble de sí mismo a sus textos (Almazán, González y Quintal, 2011).

Durante la década de 1980 encontramos el Taller Literario “Carlos Moreno Medina”, que cumplía con esta labor de revisión de textos, así como la de realización de actividades de difusión literaria. En una publicación propia del taller, leemos:

Fueron presentados con el nombre de *Poesía Joven en Cuatro Voces*: los poemas de Beatriz Rodríguez Guillermo, Elvia Rodríguez Cirerol, Maricarmen Martínez, Ramón Domínguez Aguilar, Elisa Molina y Hugo Miguel Espósitos Franco en las voces de cuatro declamadores: Alicia Alonzo de Barbosa, Sergio Cámara Gurubel, Gladys Cervantes Alpizar y Diego Arturo Barbosa Aguilar (sin autor, 1984: 4).

Otros grupos existentes de la época fueron los talleres “Humberto Lara y Lara” y “Clemente López Trujillo”. Este último conformado por la escritora Nidia Esther Rosado Bancelis, a la muerte del poeta Clemente López Trujillo acontecida en 1981, quien también es considerado por Arturo Menéndez Paz (citado en Rosado, 2000: 11) el “introducido de la poesía moderna en Yucatán [en alusión a que a] [...] su propia obra poética, bastante

⁴ Por ejemplo, Roger Cicero Mac-Kinney, perteneciente a “Voces Verdes”, promovió la poesía y la relectura de autores yucatecos, a través de la edición de libros como la antología realizada en 1981 de la obra de Carlos Moreno Medina (fallecido una década atrás), y que fue auspiciada por el Ayuntamiento de Mérida.

amplia, añade la difusión de altos valores de la poesía moderna en las páginas del *Diario del Sureste*, donde fue director.

En el libro *Cápsulas noticiosas. Nostalgia en imágenes 1980-2000*, compilado por Nidia Esther Rosado, se establece que el 30 de octubre de 1981 el escritor, Roldán Peniche Barrera fue nombrado Director de la Hemeroteca José María Pino Suárez en sustitución del poeta recién fallecido Clemente López Trujillo. En la misma fecha, un grupo de escritores, entre los que se encontraban Alberto Cervera Espejo, Renán Irigoyen Rosado, Jaime Orosa Díaz, Jorge Peniche Peniche, Mario Zavala Velázquez, Rolando Bello Paredes, Nidia Esther Rosado, así como el artista plástico Emilio Vera Granados, acordó la creación del Grupo Literario “Clemente López Trujillo”, cuya primera sesión se registró el 10 de noviembre de 1981 (Rosado, 2000).

Estas agrupaciones estaban conformadas principalmente por normalistas apasionados por la literatura y la escritura creativa. Se reunían para charlar acerca de textos literarios de autores yucatecos y de la literatura universal. También cultivaban la escritura y revisión de textos, la discusión y debate de ideas, principalmente entorno a la poesía. Rosado señala que estos grupos apoyarían a escritores noveles, tal es el caso de las escritoras Elina Romero Pacheco y Beatriz Rodríguez Guillermo, del Taller Literario “Carlos Moreno Medina”, pero también en sus tertulias participaban invitados especiales como Leopoldo Peniche Vallado, Raúl Cáceres Careño, Elvia Rodríguez Cirerol, Roger Cicero Mac-kinney, Marco Almazán, José Díaz Bolio, entre otros (2000).

Gran parte de la vida cultural y literaria de esta década estuvo animada por las actividades de las agrupaciones literarias. Charlas, conferencias, murales, presentaciones de libros y revistas, y participaciones en encuentros regionales de escritores. Sin duda, fueron un soporte en el ámbito literario para las actividades artísticas y culturales que encabezaría, desde su fundación en 1983, el Instituto de Cultura del Estado de Yucatán, que en 1987 se convertiría en el Instituto de Cultura de Yucatán (ICY).

La fundación del Instituto de Cultura de Yucatán impulsó cambios relevantes para la cultura y las artes en el estado. En el ámbito de la poesía, se instituyeron los siguientes premios: Premio Estatal de Literatura “Antonio Mediz Bolio”, para libros publicados por escritores yucatecos en las modalidades de poesía; y el Premio Literario de Yucatán “Clemente López Trujillo”, de Poesía, que de algún modo incentivaron a los creadores locales.

La primera edición del Premio Estatal de Poesía “Clemente López Trujillo” en el año del 1987 se declaró desierto, y en los años subsecuentes de esta década el premio fue obtenido por Raúl Cáceres Careño, en 1988 con el poemario *Secreto a voces*, y Jorge Lara Rivera en 1989, con el poemario *Friso*.

Durante esa misma década, el Premio Especial de Literatura “Antonio Mediz Bolio”, por obra publicada, tuvo a los siguientes beneficiarios: Raúl Cáceres Careño en 1985, por *Ritual Maya*; Rubén Reyes Ramírez, en 1986, por *Pequeño brindis por el día*; y Javier España (originario de Chetumal pero cuya primera etapa de formación fue en Mérida), en 1988, por *Presencia de otra lluvia y otros poemas*.

Además del Instituto de Cultura de Yucatán y de la Universidad Autónoma de Yucatán, el área cultural de la Delegación del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), en nuestra entidad, organizó durante esta década diversas actividades literarias entre talleres, presentaciones de libros y charlas con escritores de reconocimiento nacional, tal es el caso de la poetisa Elsa Cross quien visitó Yucatán para tales fines.

El contacto con escritores de trayectoria nacional o internacional, en aras de contribuir a una formación profesional en los escritores, se vio impulsado por la creación (1988) del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), “órgano administrativo desconcentrado de la SEP (Secretaría de Educación Pública) [a nivel federal que] [...] autoriza coordinar todas las unidades administrativas e instituciones públicas cuya labor es promover y difundir la cultura y las artes”⁵.

Para entonces, en Yucatán, comenzaron a funcionar espacios que a la larga albergarían una oportunidad de desarrollo para muchos poetas, como es el caso del Ágora con el apoyo de dos organismos: el DIF (Desarrollo Integral de la Familia) y el Fonapas (Fondo Nacio-

⁵Secretaría de Cultura (2015) *Fundación de Conaculta*, Revisado el 22 de Abril del 2018 en Fundación Conaculta.

nal para las Actividades Sociales). En la ahora Casa de la Cultura del Mayab “Leopoldo Peniche Vallado” en Mérida se presentaron múltiples actividades literarias, además de que dicho espacio alojó una nueva librería que se convertiría en una opción para acceder a nuevas publicaciones. Asimismo, en esta década también se estableció Librerías Dante, fundada por Rolando Armesto, que al estar asociado en sus primeros años con el Fondo de Cultura Económica (FCE) y la Distribuidora de Ediciones Pax, permitió una diversidad en la oferta de libros y autores de poesía (Pereira, 2004: 2004). Por su parte, editoriales locales como Maldonado Editores del Mayab se darían a la tarea de imprimir, entre su diversidad temática, libros de poesía, lo que sin duda representó una oportunidad para muchos autores yucatecos.

En esta misma inercia cultural, la Sociedad General de Escritores de México, en coordinación con el ICY y el recién creado Conaculta, realizó en 1989 un taller de poesía a cargo de la poetisa mexicana Gloria Gervitz; y posteriormente se impartió el Diplomado en Creación Literaria, que permitió el acercamiento de las diversas generaciones de literatos yucatecos que confluyeron a finales de los ochenta, por ejemplo, los escritores Carlos Illescas y Raúl Prieto, y el crítico Emmanuel Carballo⁶. Desde luego, fue también la oportunidad (desde Yucatán) para aproximarse a una formación con nuevas voces y métodos que refrescarían el panorama literario. Algunos de los asistentes y participantes fueron los poetas Rubén Reyes Ramírez (1953), Francisco Lope Ávila (1954), Jorge Lara Rivera (1960), Jorge Pech Casanova (1966), Jorge Cortés Ancona (1964), Joaquín Tamayo (1965), Gerardo Rodríguez Arcovedo (1963), Melba Alfaro (1955), Brenda Alcocer (1947-2012), Cristina Leirana (1971), Claudia Sosa (1969) y otros más que conformarían las voces poéticas de las siguientes décadas. (Leirana 2014: 141-142).

Los noventas: financiando un solar propio.

De los quince números editados como muestra del “Taller Literario de la UADY”, los primeros cinco números fueron colectivos, el 6-7 incluye *Defensa del adiós*, de Jorge Lara Rivera (Pecha Casanova y Lara Rivera, 1989); el 8-9 incluye *La fundación del alba*, también de Lara Rivera (Garduño Centeno y Lara Rivera, 1989), en aquel entonces, fue joven poeta, estudiante universitario y, debido a su ímpetu, sobresalía del grupo conformado por los narradores Víctor Garduño Centeno, Carolina Luna, Arnaldo Ávila, Manuel Calero, y los poetas Javier España, Jorge Pech Casanova y Claudia Sosa, quienes asistían al taller coordinado por el escritor Joaquín Bestard Vázquez.

En 1990, y signado con el número 10 de la colección *Cuaderno del Taller Literario*, la Universidad Autónoma de Yucatán editó el poemario *El sueño*, de Jorge Lara Rivera, publicación que marcó un antes y después para esta generación que comenzaría a forjar su propio sitio en el ámbito literario local, tras varios años en el taller de Joaquín Bestard. En este contexto surgió el Centro Yucateco de Escritores A.C., asociación que marcaría un referente de la literatura yucateca a lo largo de esta década. Uno de los poetas más destacados de la generación de los cincuenta, integrante de Voces Verdes en una publicación de 1992, refiere que “Beatriz Rodríguez y Jorge Lara destacan en el Centro Yucateco de Escritores, que hoy por hoy se desempeña en el campo de las letras financiando solar propio” (Cicero, 1992: 79).

Sobre el Centro Yucateco de Escritores, una de sus integrantes, Cristina Leirana Alcocer, en su tesis doctoral señala:

Cuando inician su labor literaria, los espacios de publicación y difusión literarias estaban restringidos a unas pocas familias, provenientes de la clase alta, que ocupaban la dirección de cultura de la Universidad Autónoma de Yucatán, el Instituto de Cultura de Yucatán, la dirección de cultura del Ayuntamiento, los departamentos de cultura de las escuelas privadas, así como los canales de televisión y las radiodifusoras locales (2014: 169).

La doctora Leirana Alcocer describe un panorama desolador para las nuevas generaciones. El Centro Yucateco de Escritores parece responder a esa necesidad de encontrar los espacios propios, pero también, de tener un impacto mayúsculo en la literatura mexicana y universal. En 1994 se publica la primera antología poética del Centro Yucateco de Escritores.

⁶ J. A. Cortés Ancona (Comunicación personal, 30 de junio de 2017).

res; en el prólogo, uno de sus fundadores, el poeta Roger Metri Duarte, apunta:

La literatura yucateca ha sido una sucesión de esfuerzos luminosos, intensos, y de silencios. Muchos grupos han intentado desde aquí trascender lo pintoresco para incorporarse al discurso universal de la poesía. La nueva generación de autores yucatecos aglutinada en el Centro Yucateco de Escritores, ha buscado desde su fundación anudarse a ese discurso (Alcocer y otros, 1994).

La nueva generación de autores yucatecos que advierte el poeta Roger Metri, no necesariamente aglutinó a una generación nacida en la misma década, más bien refiere la postura que como colectivo de escritores asumieron ante su momento histórico y literario. De este modo, la primera antología poética del Centro Yucateco de Escritores presentó los poemas de una generación de nuevos autores de diversas edades (aunque predominó el carácter juvenil de la asociación en ese primer momento). En dicha publicación se incluyó a Luis Alcocer Martínez (1945), Reyna Echeverría (1971), Jorge Lara Rivera (1960), Roger Metri Duarte (1961), Luis A. Ortega Medina (1970), Jorge Pech Casanova (1966), Lourdes Rangel (1975), Beatriz Rodríguez Guillermo (1959) y Sergio Salazar Vadillo (1959).

Otros ganadores del Premio Estatal de Poesía “Clemente López Trujillo”, en esta década, serían los poetas Luis Ramírez Carrillo (1992); Roger Metri Duarte (1993); en 1994 solo figuran menciones honoríficas y se declaró desierto; Lucía González (1995); Oscar Sauri Bazán (1996); y Reyna Echeverría (1999).

Varios factores intervinieron para la consolidación del Centro Yucateco de Escritores en el panorama literario. Por un lado, como parte del influjo cultural de los últimos años de la década anterior, la creación de un instituto estatal de cultura, el ICY, apoyado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, derivaron en contactos más directos con escritores del centro del país y sus procesos de profesionalización y posicionamiento. Los vínculos con la Sociedad General de Escritores de México estimularon la búsqueda de un solar propio, donde las voces imperantes seguían siendo las de Antonio Mediz Bolio y Ermilo Abreu Gómez, recreadas y reformuladas en múltiples poemas y sobre todo, en letras de canciones.

Ante el cercano fin del siglo XX y el inicio de un nuevo milenio, fue ineludible la renovación de los discursos poéticos y de comunicación humana, o al menos ese era el objetivo: “trascender lo pintoresco”, señaló el poeta Roger Metri en el prólogo de la mencionada antología del Centro Yucateco de Escritores, quienes asumieron ese rol renovador del lenguaje. En este sentido, Cristina Leirana Alcocer advierte que este grupo de escritores:

[...] se enfrentaban a la producción y circulación literaria propia de la clase alta, anecdótica o de corte costumbrista, que no profundizaba en los conflictos sociales ni psicológicos presentes en nuestra sociedad, en la que no aparecíamos mujeres, los mayas, los homosexuales, como sujetos de reconocimiento y aceptación social; [...] se mitificaba el terruño, elementos que podían simbolizar la pobreza eran vistos como propios del folclor (2014: 170).

Otro factor significativo para la consolidación del Centro Yucateco de Escritores fue la cercanía que mantuvo a las instancias oficiales de la cultura de la entidad: UADY, ISSSTE y por supuesto, el Instituto de Cultura de Yucatán, principalmente con el apoyo de Jorge Esma Bazán, cercano a la literatura por su labor dramaturgica, quien en tres distintos períodos (1984-1988, 1991-1994, 1995-2001) fue director del mencionado instituto. El taller literario del Centro Yucateco de Escritores A.C. sesionó varios años en la Casa de la Cultura del Mayab. Dicho taller fue cantera y semillero de nuevos integrantes de la agrupación.

Sumado a lo anterior, dos publicaciones impresas permitieron la permanencia de divulgación para los integrantes del Centro Yucateco de Escritores, junto con las participaciones en antologías y libros individuales que fueron editando. Es decir, el suplemento cultural *El juglar*, del periódico oficial *Diario del Sureste* (del cual el poeta Jorge Lara Rivera fue su editor desde 1993 hasta 2002); y de la revista *Navegaciones Zur* (fundada el mismo año por el Centro Yucateco de Escritores).

Con el apoyo del Instituto de Cultura de Yucatán, la editorial La Tinta de Alcatraz, de Toluca, Estado de México, fueron publicados narradores y poetas, en su mayoría pertenecientes al Centro Yucateco de Escritores A.C., en la colección *La hoja murmurante*, que representó una oportunidad idónea para los autores yucatecos de cruzar las fronteras locales y publicar y difundir sus obras en otro estado. Los poetas incluidos en 1992 fueron: Luis

Alcocer Martínez, con *Es verdad, vivimos*; Raúl Cáceres Careño, con *Tatuajes*; Indalecio Cardena Vázquez, con *La huella del agua*; Jorge Lara Rivera, con *Fosforescencias*, Jorge Pech Casanova, con *Líneas para el fuego*; Óscar Sauri Bazán, con *Poéticas*; y Javier España, con *Siempre es tarde*.

El contacto con el director de la editorial La tinta de alcatraz, facilitó la publicación de libros de autores yucatecos en los años posteriores, como Jorge Pech Casanova, quien en 1994 publicó *Noticias del vencido*; o Roger Metri Duarte, con *Nafragio de la luz* (1995). Más publicaciones de poetas continuarían en esta editorial a lo largo de la siguiente década, por ejemplo: Óscar Sauri Bazán, Luis Alcocer Martínez, Reyna Echeverría y Jorge Lara Rivera.

La voluntad de esta nueva generación de escritores por “incorporarse al discurso universal de la poesía”, según advirtiera Roger Metri (escritor de la misma generación al igual que Jorge Pech) encontró más posibilidades en la persecución del erotismo a través del lenguaje, antes que continuar con “requiebros románticos”, así como a la implementación de corrientes literarias que comenzaron a ser socializadas por una de sus integrantes, la escritora Cristina Leirana Alcocer, en las páginas del suplemento *El Juglar*.

El Centro Yucateco de Escritores A.C. contribuyó a la divulgación de la literatura universal y a la de creadores locales, principalmente de sus integrantes. Lo hizo por medio de publicaciones impresas y del espectro radiofónico con el programa conducido por la escritora Celia Pedrero Cerón *Letras al desnudo*, este último creado en 1992 con secciones que incluían charlas con escritores, lectura de poesía, narraciones y música.

Otro canal de divulgación, por parte del Centro Yucateco de Escritores A.C., en coordinación con el Instituto de Cultura de Yucatán, fue la organización de eventos literarios, entre ellos, el tricentenario luctuoso de la poetisa barroca mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, y las jornadas culturales conmemorativas que incluyeron un ciclo de conferencias, lecturas y programas de radio.

Por medio de espacios periodísticos también se contribuyó a la difusión de la poesía, sobre todo, a la pluralidad de voces que confluyeron en la década de los noventa. El periódico *Por Esto!* (inaugurado el 21 de marzo de 1991) contribuyó a la difusión de las artes y la cultura. A la par de la cobertura informativa y noticiosa (con el apoyo de su Director General, el periodista Mario Renato Menéndez Rodríguez), se ofreció un espacio de amplia reflexión a través de artículos de fondo, ensayos, análisis académicos y creaciones literarias. El sitio de confluencia fue precisamente el suplemento cultural y científico *Unicornio*, de circulación semanal, y que durante sus primeros años fue coordinado por Hernán Menéndez Rodríguez. De lunes a sábado, las páginas de las secciones de “Cultura y Paisaje crítico” sirvieron como foro de expresión literaria, donde se ventilaron polémicas de diversa índole cultural. Desde las páginas del suplemento dominical *Unicornio*, el escritor Jorge Cortés Ancona estuvo a cargo de una sección dedicada a la difusión de la poesía, lo que permitió la divulgación de diversos autores así como de la variedad de temáticas que la poesía puede abordar. En las páginas de *Por Esto!*, plurales y siempre abiertas a la crítica, publican, desde su origen, escritores de los diversos grupos literarios de la entidad.

En el plano editorial, durante esta década se concretaron dos proyectos emanados de un escritor perteneciente al denominado Grupo Platero –recordemos– conformado a inicios de la década de 1970, el poeta Rubén Reyes Ramírez (1953). Fue la antología *La voz ante el espejo. Antología general de los poetas yucatecos*, en dos tomos, editada a mediados de los noventa por el Instituto de Cultura de Yucatán, que hace un recuento de los poetas nacidos en el siglo XIX y XX; y de la colección auspiciada por la UADY *La huella en el viento*, que comprende la edición de 10 poetas de diversas generaciones de Yucatán: Wenceslao Alpuche (1804-1841), José Peón Contreras (1843-1907), Rosario Sansores Pren (1889-1972), Beatriz Peniche de Ponce (1893-1976), Ernesto Albertos Tenorio (1897-1959), Honorato Ignacio Magaloni (1898-1974), Clemente López Trujillo (1905-1981), Carlos Moreno Medina (1913-1971), Roger Campos Munguía (1955) y José Díaz Cervera (1958).

Durante esta década, el apoyo de las distintas instancias oficiales de la cultura continuó por medio de talleres, cursos, encuentros de escritores y publicaciones. En 1998, de manera coordinada entre el ICY y la UADY, se ofreció el “Taller de análisis del texto poético”, a cargo de Guillermo Rodríguez Rivera. Otros talleres literarios operaban de manera independiente,

ejemplo de ellos el taller artístico independiente encabezado por Eduardo Ancona Rosas; o el conformado por alumnos de la Preparatoria 2 de la UADY llamado “Palabras de Mentes”, a cargo del profesor de literatura Rafael Pinto, donde confluyeron escritores nacidos en la década de los ochenta como René Vera Contreras, Manuel Iris Herrera (nacido en Campeche), Nadia Escalante Andrade y Manuel Tejada Loría. Algunos de sus integrantes sesionarían en la siguiente década en el taller de Joaquín Bestard Vázquez, publicando sus primeros poemas en los *Cuadernos del Taller Literario Kuuxeb*, editados por la misma UADY.

En 1994, con el número 6 de la colección *Seis de poesía* que editara la Delegación Estatal del ISSSTE, el Instituto de Cultura de Yucatán y la Compañía Editorial de la Península, S. A. de C. V., se publicó el libro *Los convidados*, una recopilación de 17 jóvenes que, durante esta década, mantuvieron una actividad poética vigente. Ellos fueron: Eduardo Ancona Rosas, Gabriel Avilés (que años más adelante, en la transición al nuevo siglo, encabezaría la editorial Presagios Marinos, dando oportunidad de publicación a escritores de esta generación), Camposerrano, José Juan Cervera Fernández, Jorge Díaz, Efraín Inurreta, Alvaro King, Jacobo Niebla, Armando Pérez Guillén, Alex Pulido, Elina Romero, Celia Pedrero, Óscar Sauri Bazán, Claudia Sosa, Reyes Sosa, Saulo de Rode y Joaquín Tamayo.

En el prólogo firmado por Jorge Cortés Ancona, coordinador del proyecto editorial, se precisa que la colección *Seis de poesía*:

[...] no pretendió llevar a cabo ediciones excluyentes sino enlazar e integrar a diversas generaciones de escritores, abriendo espacios de publicación democratizadora. Llamamos poetas a los diecisiete convidados a formar este libro porque no nos desvivimos por las denominaciones ni creemos que se trate de una dignidad pontificia detentable solamente por una minoría de autoelegidos (Ancona y otros, 1994: 5).

Lo cierto es que, para el siguiente siglo, ante la inevitable develación de una nueva generación de escritores nacidos en los años ochenta y noventa, surgirá una pugna constante entre los diversos grupos literarios, más preocupados por legitimar su espacio en el Yucatán literario que por crear una literatura que nos incorpore al discurso universal de la poesía.

Conclusión

Comprender la historia de la poesía en Yucatán en los últimos años no puede remitirse únicamente a un inventario de los poetas que han nacido o publicado durante este período, sino que es necesaria una valoración integral de los nuevos contextos en que se desarrollaron los procesos literarios en torno a la poesía.

En el marco de diversos cambios mundiales, Yucatán se encuentra inmerso en transformaciones propias de una entidad en desarrollo. Las últimas décadas del siglo XX se caracterizaron por la aparición de nuevas tecnologías (como Internet) que prácticamente cambiaron el modo de escribir y de leer. Durante la década de los noventa, el uso de computadoras de escritorio, portátiles, y más recientemente tabletas cobraron relevancia, no solo por la novedad que representaron en su momento, sino que permitieron una edición y revisión más rápida de los textos, así como una diversificación de temas para la creación lírica. Las máquinas de escribir, mecánicas o eléctricas, fueron desplazadas por pantallas brillantes y teclados casi imperceptibles que, en algunos casos, agilizaron el proceso creativo de la escritura. Las generaciones anteriores tuvieron que actualizar sus conocimientos en materia tecnológica, pero las generaciones nacidas a finales de 1980 e inicios de 1990 prácticamente llevan el sello de la tecnología en ellos.

La existencia de infinidad de lecturas contenidas en bibliotecas virtuales, blogs y sitios en internet, permitió un mayor acceso a obra de autores que, de otra manera, hubiera sido imposible, ya sea por la limitación en la distribución de libros impresos, como por la cantidad de librerías en la entidad, las cuales gradualmente han ido incrementando. Los escritores de Yucatán tuvieron la oportunidad de estar en contacto y socializar virtualmente con escritores de otras latitudes, conocer diversos estilos, reflexionar en torno a su labor poética. Pero también la era digital ha permitido la publicación en nuevas plataformas: blogs, sitios literarios, revistas digitales y libros electrónicos, expandiendo las posibilidades en la difusión de sus procesos creativos y de legitimación.

Una constante, a lo largo de la historia de la literatura, ha sido la diversidad de generaciones que confluyen en el presente. La última década del siglo XX evidencia la multiplicidad de poetas escribiendo, publicando, obteniendo premios literarios, participando activamente en la difusión de la poesía, fincando un solar propio.

La poesía encuentra un cauce propio, más allá de las instancias oficiales (encargadas de apoyar la cultura escrita). Si bien, han contribuido a una apertura y pluralidad en las publicaciones, resultan insuficientes ante la demanda de una comunidad literaria en constante expansión y producción. En gran medida las campañas de fomento a la lectura están propiciando la apertura de libros, pero también de vocaciones en el inseparable acto de leer, que es también, la escritura misma.

Es claro que en la medida que seamos críticos y que la mediación de los procesos literarios sea más planificada, la poesía yucateca subsistirá más allá de las confrontaciones entre las distintas generaciones y grupos literarios que confluyen en la fugacidad del presente, y sólo intentan legitimar innecesariamente un espacio en el gran solar que es nuestro Yucatán Literario.

Nuestra poesía yucateca va más allá de estas superficialidades. Serán las generaciones venideras de críticos literarios quienes realicen una valoración estética de las corrientes y estilos que han confluído estas últimas décadas. Será la poesía, y no el tiempo, quien realmente ubique a lectores y poetas en su sitio verdadero.

Bibliografía

Alcocer Martínez, Luis; Echeverría, Reyna; Lara Rivera, Jorge; Metri Duarte, Roger; Pech Casanova, Jorge; Rodríguez Guillermo, Betatriz; Salazar Vadilo, Sergio (1994) *Horas a salvo*, Mérida: ISSSTE/ICY/CEPSA.

Almazán Ramos, María Dolores (2013) “La transducción literaria a partir de la paratextualidad cultural”, en *Camino Blanco, Arte y Cultura*, año 8, volumen 13, Mérida, Sedeculta: 43-45.

Almazán Ramos, María Dolores; González Vázquez, David y Quintal Cortés, Mónica (2011) “Más allá de la literatura”, en *Unicornio. Suplemento Científico y Cultural* del periódico *Por Esto!*, año 20, número 1056, 31 de Julio, Mérida, Yucatán, revisado el 20 de Abril del 2018, en: <https://bit.ly/2GnDY3l>.

Ancona Rosas, Eduardo; Avilés, Gabriel; Camposerrano; Cervera Fernández, José Juan; Díaz, Jorge; Inurreta, Efraín; King, Álvaro; Niebla, Jacobo; Pérez Guillén, Armando; Pulido, Alex; Romero, Elina; Pedrero, Celia; Sauri Bazán, Óscar; Sosa, Claudia; Sosa, Reyes; Saulo de Rode; Tamayo, Joaquín (1994) *Los convidados*, Ciudad de México: ISSSTE/ICY/CEPSA.

Antochiw, Michel; Casares G. Cantón, Raúl; Duch Collel, Juan; Espejo Méndez, Fernando; Martínez de la Fuente, Miguel Ángel; Zavala Vallado, Silvio (1998a) *Yucatán en el Tiempo: enciclopedia alfabética*, volumen 2, Mérida: Inversiones Cares, S. A. de C. V.
— (1998b) *Yucatán en el Tiempo: enciclopedia alfabética*, volumen 4, Mérida: Inversiones Cares, S. A. de C. V.

Cicero Mac-Kinney, Roger (1991) *Antología poética de Mérida: Carlos Moreno Medina*, Mérida: Ayuntamiento de Mérida.

Cicero Mac-Kinney, Roger (1992) *Los juegos florales de Mérida de 1903 a 1992*, Mérida: Ayuntamiento de Mérida.

Garduño Centeno, Víctor y Lara Rivera, Jorge (1989) *Vivirás como si fuera cierto, La fundación del alba*, Mérida: UADY, cuadernos del taller literario 8-9.

- Instituto de Cultura de Yucatán (1995) *Memorias: Instituto de Cultura de Yucatán 1994-1995*, Mérida: Gobierno del Estado de Yucatán/ICY.
- Lara Rivero, Jorge (1990) *El sueño*, Mérida: UADY, Cuadernos del taller literario, 10.
- Leirana Alcocer, Silvia Cristina (2014) *Discursos literarios en Yucatán contemporáneo* (tesis doctoral), Sevilla: Universidad de Sevilla/Universidad Modelo.
- Pereira, Armando (2004) *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, Ciudad de México: UNAM.
- Pech Casanova, Jorge y Lara Rivera, Jorge(1989) *BAjo un Velo de llama / Defensa de un adiós*. Mérida: UADY, Cuadernos del taller literario, 6-7.
- Reyes Ramírez, Rubén (1995) *La voz ante el espejo. Antología general de poetas yucatecos* (tomo II) *Poetas nacidos en el siglo XX*, Ciudad México: Gobierno del Estado de Yucatán.
- Rosado, Nidia Esther (2000) *Cápsulas noticiosas. Nostalgia en imágenes 1980-2000*, Mérida: Prohispen.
- Secretaría de Cultura (2015) *Fundación de Conaculta*, revisado el 22 de Abril del 2018 en *Fundación Conaculta*: <https://bit.ly/2JCnqaH>
- Sin autor (1984) *Taller Literario Carlos Moreno Medina*, número 8, Mérida.

CIUDAD LABERINTO: EL ESPACIO URBANO EN *HASTA NO VERTE JESÚS MÍO* DE ELENA PONIATOWSKA

Alberto Carlos Pérez Toscano

UADY/UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN

Resumen

La ciudad es un ente doble, físico e ideológico; el discurso oficial determina la manera de escribirla; sin embargo, es posible hallar diversos contra discursos que nos fuerzan a mirar sus otras caras. En la novela *Hasta no verte Jesús mío*, de Elena Poniatowska se configura la ciudad a modo de laberinto, diferente a la capital representada en los textos de Carlos Fuentes y Octavio Paz.

Palabras clave: ciudad, laberinto, urbanidad, rizoma, cronotopo, memoria, anti-memoria.

LABYRINTH CITY: THE URBAN SPACE IN *HASTA NO VERTE JESÚS MÍO*, BY ELENA PONIATOWSKA

Abstract

The city is a dual entity, physical and ideological; the official discourse determines how it should be written. Nevertheless, it is possible to find different counter-discourses that force us to look the city's other faces. In the novel *Hasta no verte Jesús mío* by Elena Poniatowska, the city is presented in the form of a labyrinth, which drifts away from the ideas of development presented in the texts by Carlos Fuentes and Octavio Paz.

Key words: city, labyrinth, urbanity, rhizome, chronotope, memory, anti-memoir.

Introducción

La ciudad ha sido uno de los temas de discusión y análisis preferidos por las ciencias sociales y humanas, sobre todo en su representación literaria. Debido a esto, abundan las definiciones y teorías respecto a su origen y futuro probable. Demetrio Anzaldo (2003), consciente de la relevancia de este tópico, señala que:

La ciudad ha nacido bajo la égida del mito de la creación o del origen y por tanto en su realización y permanencia, la ciudad estará cargada de múltiples sentidos que se reelaborarán mediante el artificio del lenguaje humano: la palabra. Es decir que, por medio del lenguaje la ciudad material queda simbólicamente unida a la inatrapable ciudad de la literatura. La palabra es el puente entre ambas realidades, la de la ciudad real y la invisible (18).

Por lo tanto, la literatura crea el imaginario que acompaña y complementa la concepción real de la ciudad, la cual no se compone únicamente de calles y edificios, sino que también representa una estructura ideológica arraigada en la psique de cada uno de sus habitantes.

El vínculo entre la ciudad imaginada y la ciudad real es recíproco, de manera que una influye en el desarrollo de la otra. Para Luz Mary Giraldo (2001):

Las respectivas ciudades cantadas o contadas por Baudelaire, Dickens, Hugo, Proust, Joyce, García Lorca, Whitman, Benjamin, Cavafis, Calvino, Borges, Cortázar, Sábato, Onetti, Rulfo o Donoso tienen su sitio en la literatura y en el mundo y tanto su concepción como su imagen apelan a lectores y críticos. Si la ciudad contribuye a la definición de la mentalidad urbana, la literatura expone sus imaginarios (XIII).

La capital mexicana ha participado en este proceso de creación continua por medio de obras literarias que datan de mucho antes de la invasión española. Según Giraldo (2001), es innegable que en cada época la ciudad sea concebida de manera peculiar en ideología, expresión y escritura. Este estudio se centra en la Ciudad de México del siglo XX, considerada la época de desarrollo y expansión. De acuerdo a lo anterior, a los escritores les corresponde recrear la idea de lo que es la ciudad; en dicho siglo lo realizaron principalmente Alfonso Reyes y Octavio Paz, autores que, alineados al canon marcado por las elites de la época, “ejercen mucha presión para muchos de los escritores e intelectuales mexicanos” (Anzaldo,

2003: 43); e influyen en el trabajo de Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco, en obras como *La región más transparente* (1958) y *Las batallas en el desierto* (1980), respectivamente.

La región más transparente, protagonizada por la capital mexicana, evidencia el “obvio [...] objetivo de Carlos Fuentes de representar la Ciudad de México como un espacio laberíntico, heterogéneo y totalizante que intenta también poseer dimensiones alegóricas con respecto a la nación mexicana” (Anzaldo, 2003: 85). Esta forma de percibir la ciudad obedece al desarrollo exponencial que experimentaban las urbes durante el siglo XX.

Lo interesante es que la producción literaria sobresaliente encargada de recrear a la Ciudad de México en dicha época fue escrita, en su mayoría, por hombres. Aunque pocas, hubo también mujeres, ejemplo de ellas: Elena Poniatowska, quien en su novela *Hasta no verte Jesús mío* (2012) muestra la capital de México desde el punto de vista de las clases menos privilegiadas.

El personaje, Jesusa Palancares, nacida a finales del siglo XIX, es testigo de acontecimientos que marcaron el desarrollo del país. La novela sigue la vida de Jesusa a través de sus viajes; no obstante, parte esencial de la trama se desarrolla durante su estancia involuntaria en la capital, la cual se representa a manera de laberinto. Antes de explorar por completo esta idea, es necesario una definición.

El concepto de laberinto

Las propuestas de Umberto Eco son un referente necesario; el teórico plantea que el laberinto es: “una estructura arquetípica (cualquiera que sea el sentido que se quiera dar a ese término), que refleja (o determina) nuestro modo de pensar el mundo porque refleja (o determina) nuestro modo humano de adaptarnos a la forma del mundo, o de imponerle una en caso de que no la tenga o pretenda abarcarlas todas” (Eco, 2002: 14). De esta manera, Eco justifica la evolución del concepto laberinto; también propone que su origen radica en el mito de Teseo y Ariadna y que, desde ese momento, ha inspirado diseños de catedrales y jardines e influido en los trabajos artísticos de Stanley Kubrick, Maurits Cornelis Escher y Jorge Luis Borges.

Eco comienza su disertación estudiando laberintos relacionados con el rey de Creta, llamado Minos. De acuerdo al mito griego, Teseo, hijo del rey Egeo de Atenas, se sacrifica con el propósito de eliminar al Minotauro, a consecuencia de ello es encerrado en el laberinto de Minos, donde le aguarda una muerte segura. Teseo recibe ayuda de la princesa Ariadna, hija de Minos, quien le entrega al héroe una madeja de hilo para que encuentre el camino de regreso; Teseo se adentra en el laberinto, mata a la bestia y emerge victorioso. Dicha historia establece los elementos característicos del laberinto tradicional: primero, el monstruo alojado lo vuelve peligroso; segundo, el hilo de Ariadna le sirve a Teseo para encontrar el camino de regreso una vez derrotado el Minotauro. Este elemento pone en evidencia una característica propia de los laberintos: en todos hay un secreto, una llave que nos permite resolverlo o comenzar a solucionar el enigma, además de circular en él.

El laberinto del Minotauro es un laberinto clásico, o unilineal, de acuerdo con Eco:

nadie podría perderse en el laberinto de Cnosos, Creta, el de Teseo. Si imprimimos una vista aérea del laberinto y seguimos su trayectoria con un lápiz, no podríamos dejar de encontrar el centro y la salida. El laberinto de Cnosos es “unilineal”, es decir, si de alguna manera pudiéramos desenmarañarlo, terminaríamos con una sola línea recta, tal como el hilo que Ariadna le da a Teseo para marcar su camino. Lo que hace peligroso al laberinto de Cnosos es que el Minotauro acecha en el centro. Pero una vez que nos deshacemos del Minotauro es fácil salir (2015).

Además, Eco distingue otros dos tipos de laberinto: el multilineal y el rizomático o de red.

El concepto de laberinto se encuentra estrechamente ligado al proceso del pensamiento humano, por ello evoluciona con nuestra manera de concebir el universo:

En la era moderna se empezó a sospechar no solo que la Tierra no era el centro del universo, sino que el universo es de hecho infinito; o que podría existir un número infinito de universos y, por tanto, que la geometría ya no podía representar al universo. Y así, el laberinto pasó de unilineal a multilineal: a cada paso hay que elegir entre dos caminos y solo uno de los dos es el correcto. Sí es posible perderse en un laberinto multilineal. Si pudiéramos desenmarañarlo, no tendríamos una sola línea

recta, un hilo, sino más bien un árbol con un número potencialmente infinito de ramas. Cualquier camino puede conducirnos a un callejón sin salida o a una serie de giros y vueltas que nos alejen cada vez más de la salida. Y tampoco es posible visualizarlo en su conjunto; lo único que podemos hacer es formar una nueva hipótesis a cada vuelta, en lo que el matemático Pierre Rosenstiehl llamó el “algoritmo miope” (Eco, 2015).

Estamos ahora ante el laberinto rizomático o de red, que se manifiesta como una telaraña de caminos entrelazados, en la que cada punto puede encontrarse conectado con cualquier otro, por tanto, nos presenta múltiples caminos. En palabras de Eco, “Es imposible desenmarañar una red. A diferencia de los laberintos unilineales y multilineales, que tienen tanto un interior como un exterior, este tipo de laberinto no tiene nada de eso. Y puede extenderse hasta el infinito” (2015). El laberinto rizomático podría contener a los otros dos; es la forma definitiva de este concepto, en él podemos perdernos eternamente porque se alimenta de nuestros temores. El laberinto de red no necesita un Minotauro o monstruo porque él es su propio monstruo.

Para entender los rizomas se requiere acudir, inevitablemente, a las teorías de Gilles Deleuze y Felix Guattari, quienes tomaron este término botánico como la base de su libro *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia* (2002), los teóricos lo definen a partir de una serie de contradicciones. A continuación se presenta una síntesis de sus planteamientos: un rizoma no se compone de unidades, sino de dimensiones, o más bien, de direcciones cambiantes. No tiene principio ni fin, pero sí un medio por el que crece y desborda. Es un sistema compuesto por líneas de segmentaridad, estratificación, fuga o desterritorialización. El rizoma tiene la particularidad de cambiar siempre su naturaleza (metamorfosis), lo que constituye una antigenealogía, memoria corta o antimemoria. Lo anterior no contradice lo establecido por Umberto Eco, sino lo amplía. Este es el marco para interpretar la novela de Poniatowska.

Configuración del espacio urbano

El espacio urbano puede entenderse como un laberinto. La primera aparición de la Ciudad de México surge cuando Jesusa Palancares llega a la estación de ferrocarriles para transbordar y regresar a Tehuantepec, su pueblo natal:

En la ciudad de México me tocaba transbordar a otro tren para mi tierra de Tehuantepec. En la estación le pasé por la ventanilla mis cuatro velices a un cargador que estaba en el andén. Toda la ropa que traía, ropa de mi marido y mía, [...], el dinero de los haberes que por guarina metí en una de las petacas, la plata que había liado en un pañuelo, las botas de tubo de cuero, cuatro velices llenos, todo aquello se me perdió, jamás volví a ver al cargador (Poniatowska, 2012: 133).

Este momento fundamental para la configuración del espacio urbano produce uno de los cambios de paradigma, donde el espacio y el tiempo se conjugan en lo que Mijaíl Bajtín denomina cronotopo (1989). Jesusa ha cruzado el Umbral que separa el entorno rural (donde se había desarrollado hasta ahora), del espacio urbano. La llegada de la protagonista a la ciudad está marcada por el trauma y la pérdida: “me quedé sola, abandonada aquí en México” (Poniatowska, 2012: 133).

El umbral implica una modificación en la percepción sensorial, producto del incremento en la magnitud. La imagen de la ciudad se expande y se desvanece por completo en su doble perfil: expectativa y realidad. Se presentan sentidos alterados de soledad y despojo que la protagonista emite en su primera opinión respecto al paisaje urbano: “¡Qué me iba a fijar en la ciudad! ¿Qué me importaba si ya me desengañé que era pura ciudad de bandidos?” (Poniatowska, 2012: 134). Para lograr la configuración total del espacio urbano es necesario considerar lo que Jesusa Palancares percibe de la ciudad: un cuartel de ladrones; mientras que los edificios, arquitectura, situación del país (en desarrollo) u oportunidades no son relevantes. Debido a ello, el elemento urbano en *Hasta no verte Jesús mío* está relacionado con la pérdida y al egoísmo. Sin dinero para marcharse ni documentos para demostrar su identidad, Jesusa se exilia en la ciudad, ingresa al laberinto y carece del hilo de Ariadna y de algún mapa que la guíe.

Inicialmente, al ser despojada de todo aquello que la dota de identidad, se rinde ante la capital y comienza a operar de manera automática:

Subía y bajaba las calles rectas de Santa Ana hasta donde está la joyería de La Esmeralda en la esquina de Tacuba y de allí me regresaba otra vez a la calle de Santa Ana. Subía y bajaba por la calle y por la misma calle me regresaba. No cruzaba a la acera de enfrente porque tenía miedo de perderme, y así iba yo paso a paso, piense y piense puras tristezas. (Poniatowska, 2012: 138).

El recorrido cíclico que realiza este personaje resulta mecánico, repetitivo y monótono. Jesusa se ha convertido en autómatas, una máquina que imita el actuar de un ser animado; se encuentra totalmente deshumanizada, es incapaz de interactuar con otros seres, protestar o rebelarse contra su situación.

Eventualmente, la necesidad de supervivencia se impone frente al *shock* y el personaje de Poniatowska acepta cualquier trabajo para lograr sobrevivir, sobre todo en la índole doméstica (aseo de casas, lavado de ropa) y obrera (principalmente en fábricas). Aspecto que resulta relevante por dos razones: primero, responde a una realidad histórica evidente. Con el aumento de inmigrantes en la ciudad, la mayoría de ellos laboró en este tipo de empleos; segundo, si pretendemos configurar la ciudad como un laberinto, tenemos que aceptar que cuenta con una solución, un camino por el cual se puede escapar de él. Es precisamente lo que pretende hacer Jesusa.

En *Hasta no verte Jesús mío* la ciudad no es solo un laberinto físico, sino que, al devorar a sus habitantes y convertirlos en autómatas, se configura como uno mental. La respuesta ante este laberinto se encuentra en un lugar de la ciudad, donde se rompe la automatización y las personas pueden ser entes individuales. Dicho sitio es La Montañagrana, cantina que en la novela es un espacio popular donde se configura el centro de la vida de las personas que, como Jesusa, se encuentran atrapadas en la capital. De esta manera, interpretamos que Poniatowska emite un duro juicio respecto al camino que sigue la Ciudad de México.

Consideraciones finales

Hasta no verte Jesús mío ha recibido un trato peculiar por parte de la crítica literaria. Por un lado, es una obra fundamental de Elena Poniatowska. Por otro, la novela se aborda únicamente desde su valor testimonial, es decir, más como estudio antropológico que texto literario. Sin embargo, es novedosa en sus estrategias textuales y presenta una nueva visión de la metrópoli.

La literatura representa los imaginarios respecto a la ciudad. Es interesante contrastar la propuesta de Poniatowska con las de Octavio Paz y Carlos Fuentes, quienes aunque critican la ciudad, también la exaltan. La ciudad-laberinto completamente carente de esperanza y progreso, en la novela de Poniatowska, es un ente que se desborda y devora a todos a su paso. Los habitantes de la urbe viven exiliados, incapaces de salir; su único escape se encuentra en los excesos: el baile y el alcohol.

Bibliografía:

- Anzaldo González, Demetrio (2003) *Género y ciudad en la novela mexicana*, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Bajtín, Mijaíl (1989) *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus [Traducción: Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra; 1989].
- Deleuze, Gilles y Guatarri, Feliz (2002) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos [Traducción: José Vázquez; 1988].
- Degreve, Michel y Hans, Woulter (2012) “Las imágenes contemporáneas de la ciudad de México”, en Eudave Cecilia y Maciel Angélica (editores): *La vuelta al signo: análisis discursivos y semióticos actuales de la literatura mexicana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara: 13-24.
- Eco, Umberto (2002) “Prólogo”, Santarcangeli, Paolo: *El libro de los laberintos: historia de un mito y un símbolo*, Barcelona, Ediciones Siruela: 13-18. [Traducción: César Palma; 2002].

— (2015) “Los laberintos de la mente”, revisado el 15 de noviembre de 2018, en *El espectador*, en: <https://www.elspectador.com/opinion/opinion/los-laberintos-de-la-mente-columna-590494>.

Giraldo, Luz Mary (2001) *Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Poniatowska, Elena (2012) *Hasta no verte Jesús mío*, Ciudad de México: Era.

Rama, Ángel (1984) *La ciudad letrada*, Nueva Jersey: Ediciones del Norte.



REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS



REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

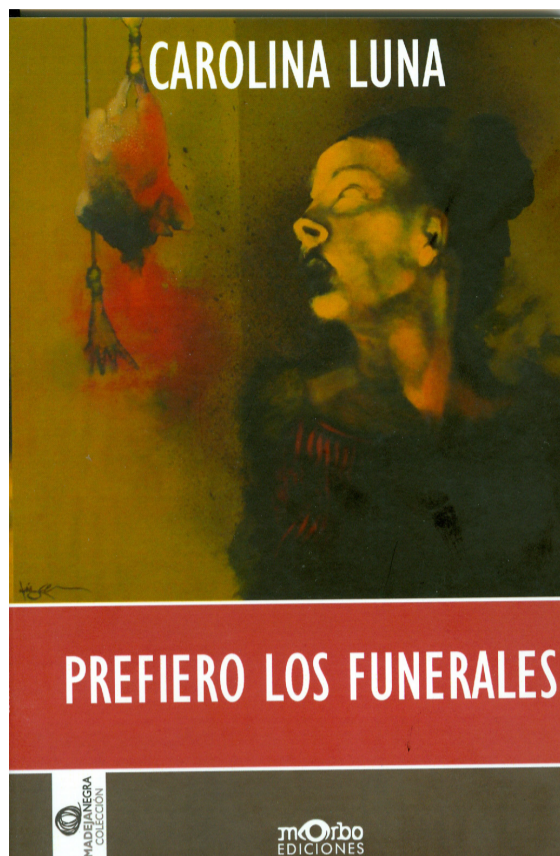
AÑO 6, NÚMEROS 6-7, SEPTIEMBRE 2017-
DICIEMBRE 2018

RESEÑAS

LA CONSCIENCIA DEL ESCARNIO EN *PREFIERO LOS FUNERALES*, DE CAROLINA LUNA

Jorge Manzanilla

Universidad de El Paso Texas



Luna, Carolina (2018) *Prefiero los funerales*. Ciudad de México: Ediciones Morbo 2018.

Cuando leí *Prefiero los funerales* quise evitar la palabra *escarnio*, ya que tengo un libro con ese título y lo autorreferencial no va conmigo; sin embargo, entendí que es inevitable crear un diálogo generacional y verse en el otro como cómplice de situaciones de visceralidad en la vida, porque, en todo precepto de la experiencia, tenemos historias de dolor y odio –que a todos nos sobra– pero las evitamos, las llevamos al sótano y nos guardamos en las cobijas de la doble moral. Por si no estaban enterados, Mérida es una de las ciudades con mayor represión sexual e intelectual, y hablar de esquemas divergentes de vida, ocasiona un clímax de escozor.

Carolina Luna lo sabe, por ello crea este libro de relatos; ella necesita un lector que no sea incómodo; que no abra la ventana a las moralidades ni juzgue las decisiones de los personajes. Quiere que veamos en pantalla de cien pulgadas la muerte, el incesto, o incluso, deseos sexuales, que bien podría abordarlos desde Freud, pero ahora no es pertinente porque prefiero centrar esta reseña en la representación de la conciencia o inconciencia de los personajes.

El libro no se queda en lo discursivo, tiene una propuesta estructural. Las acciones compuestas en todos los relatos muestran un catálogo de violencia hacia el otro; no obstante, hay una represión que puede explicar la conducta de los personajes, para mostrarla retomaremos de Dorrit Cohn los conceptos monólogo citado y monólogo de psiconarración.

El monólogo citado consiste en que el narrador cita literalmente los pensamientos del personaje. El monólogo, ya sea autónomo o no, no retrata el inconsciente *freudiano* o el flujo de conciencia *jamesiano*, más bien revela sus emociones reprimidas. Respecto a la psiconarración, no se dibuja frontera entre sentimientos y percepciones; es la manera clásica de presentar la conciencia. Carolina está en el límite de ambos preceptos, personajes como Verónica, del cuento “Isolina” parten de una conciencia oprimida: “Que si recordaba... A más de uno me dieron ganas de romperle la madre y más de seis veces a ella por ser tan fácil, precisamente con los estúpidos. Pero sólo una cosa me doblaba más que su sonrisa, y era su llanto que me hacía competir en vulnerabilidad” (Luna, 2018: 20).

La voz narrativa doblega sus preceptos y converge con la sensibilidad, esto es así porque se trata de una psiconarración, ya que presenta la conciencia; también parte del monólogo citado porque el aspecto emocional funge paralelamente con las acciones ejecutadas por el narrador. Más allá del formato psiconarrativo del libro, Carolina hace del lector su conciencia, pensando lo que realizaría Verónica o, incluso, recreando, por medio de la propia experiencia sexual, el encuentro entre Claudia y Roberto en “La avidez”.

Los relatos nos reflejan; participamos de la conciencia narrativa. En este sentido, identificamos nuestras represiones en los personajes. Somos parte del deseo reprimido, cuestionamos nuestra moral. El yo narrativo se impone, en palabras de Ortega Gasset “Yo soy yo y mi circunstancia” (1985: 43). Los personajes parten de un yo impositivo y sus reacciones son mediáticas; no hay mucho tiempo para decidir, el narrador apura al personaje para que ejecute una acción lo antes posible, tal como sucede con Alma y B:

Alma decepciona a su memoria pues le había ofrecido olvido absoluto de ese vicio, extremo como todos, necesidad de especie: pertenecer a alguien, que es cualquiera, una vez señalado, parece en ocasiones elegido de antemano por fatalidad o atavismo. A la mitad del recuerdo perdió el propósito del mismo, y son sus reminiscencias –hadas vespertinas– las que desde ese día vagan ante sus ojos cuando un roce la inquieta (Luna, 2018: 50).

Silvia Leirana aborda un estudio interesante de Luna y analiza la conciencia con el flujo y con la variante narrativa: “El narrador de la diégesis y de la metadiégesis son el mismo, el flujo de conciencia de Luis en el relato se va intercalando con el relato metadieético que él está escribiendo. En su monólogo interior, Luis compara a Verónica con su personaje” (Leirana, 2016: 103).

Los estudios de Silvia Leirana crean un diálogo con las estructuras y los espacios narratológicos. En materia semántica, tenemos tela de dónde cortar, más allá del uso del regionalismo, da brecha a una discusión más extensa. El libro de Luna puede ser abordado desde la narratología de Luz Aurora Pimentel, ya que en su estudio *Relato en perspectiva* (1998) convergen las funciones narrativas con la psiconarrativa de Cohn.

En conclusión, Carolina Luna crea una crítica a los estándares sociales, a la comodidad y, me atrevo a decir, que es parte del realismo sucio, ya que muchas de las características de sus personajes y situaciones coinciden con recreadas por autores como Raymond Carver y Pedro Juan Gutiérrez, íconos de esta corriente; que retrata seres vulgares que llevan vidas convencionales. En *Prefiero los funerales* el monólogo y la introspección harán que el lector nunca escape de las sórdidas vivencias.

Bibliografía

Cohn, Dorrit (1978) *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

Leirana Alcocer, Silvia Cristina (2016) “Aproximación narratológica a Prefiero los funerales, de Carolina Luna”, en *Temas Antropológicos, Revista Científica de Investigaciones Regionales*, volumen 38, número 1, ISSN 1405-843X: 95-116, revisado el 15 de mayo de 2018, en: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5533345.pdf>.

Luna, Carolina (2018) *Prefiero los funerales*, Ciudad de México: Morbo 2018.

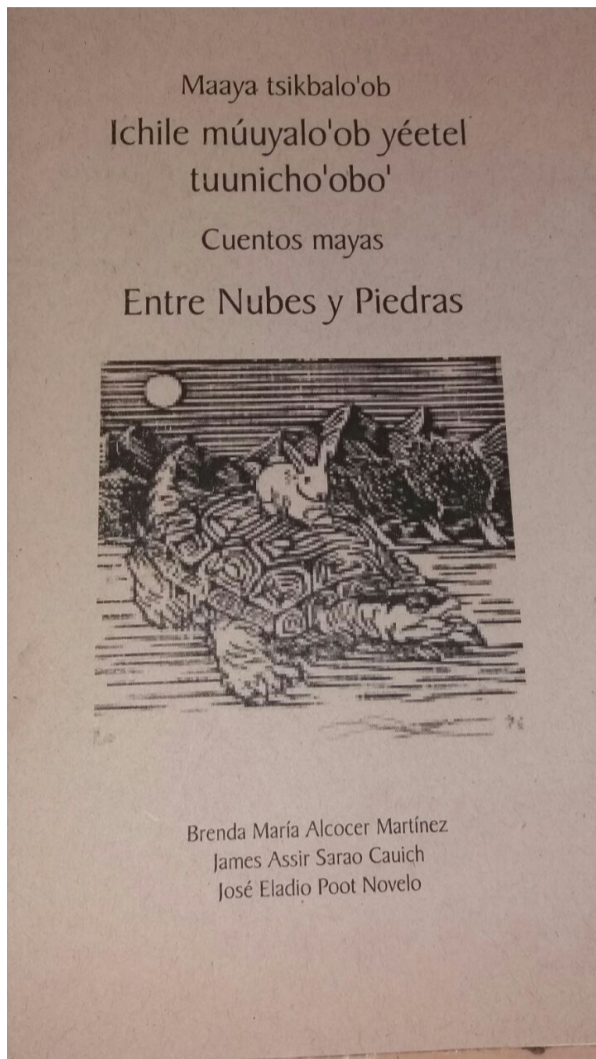
Pimente, Luz Aurora (1998) *El relato en perspectiva. Estudio de la teoría narrativa*, México: Siglo XXI Editores/UNAM.

Ortega y Gasset, José (1985) *Meditaciones del Quijote*, Madrid: Espasa-Calpe. [Primera edición: 1914]

PLURALIDAD Y RIQUEZA: DIVERSAS VOCES EN DEFENSA DE LA IDENTIDAD CULTURAL

Sara Álvarez Méndez

UADY/Universidad Autónoma de Yucatán



Alcocer, Brenda; Poot, José Eladio; Sarao, James (2017) *Maaya tsikbalob. Ichile múuyalo'ob yéetel tuunichob'ob' / Cuentos Mayas. Entre nubes y piedras*, Mérida: Catarsis Literaria el Drenaje.

La plaquette bilingüe *Maaya tsikbalob. Ichile múuyalo'ob yéetel tuunichob'ob'* fue escrita originalmente en maya y traducida al español con el título *Cuentos mayas. Entre Nubes y Piedras*, con excepción de “Yo quiero un cuento de duendes” de Brenda Alcocer, que fue traducido al maya. La obra consta de ocho narraciones breves (en treinta y siete páginas) que acercan al lector a la diversidad de la cultura maya. Los relatos permiten entrometerse a la realidad de las comunidades yucatecas que difunden oralmente sus tradiciones culturales, en donde el misticismo de los *aluxob'*, los dioses y las milpas es parte de la cotidianidad.

La pluralidad no sólo surge de la diversidad de quienes escriben estos relatos, sino también de la profunda naturaleza de cada personaje. Las voces recorren un gran abanico de realidades, en su mayoría con intención reflexiva, por ejemplo: las meditaciones del grano

de maíz y las enmiendas realizadas por las voces del pasado.

La *plaquette* ofrece un acercamiento a la cultura maya contemporánea practicada en las comunidades rurales y urbanas, en donde, sin importar el contexto, ambas convergen con lo tradicional y esotérico característico de Yucatán; se recrea la unión de diferentes horizontes que cambian la forma de entender la relación del ser con el ambiente.

También es de notar la riqueza de la lengua maya, intrínsecamente unida a las sensaciones, conocimientos e identidades mayas. La traducción alterna ambas lenguas en las diferentes narraciones e invita a la curiosidad de un lector hispanohablante.

Maaya tsikbalob. Ichile múuyalo'ob yéetel tuunichob'ob' es un buen inicio para quien observa el pasado y presente a través de la literatura. Esta *plaquette* es una pieza más del rompecabezas de la literatura en maya, una lengua que debe ser empoderada con el trabajo de escritores, críticos, académicos y lectores.



REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

U K'AJSAJIL U ANA PATRICIA MARTÍNEZ HUCHIM (26 DE JULIO DE 1964-27 DE JULIO DE 2018)

Silvia Cristina Leirana Alcocer
UADY/Universidad Autónoma de Yucatán

Estudiosa de la tradición oral y la literatura popular; en 2005 mereció dos premios nacionales por “Chen konel/Es por demás”, serie de cuentos con la que obtuvo el primer lugar en el concurso de Narrativa en Lengua Maya “Alfredo Barrera Vásquez” en los Cuartos Juegos Literarios Universitarios convocados por la Universidad Autónoma de Yucatán, editados en 2006, y por *U k'ajrsajil u ts'u' noj k'áax/Recuerdos del corazón de la montaña*, novela en prosa poética galardonada con el Premio de Literatura Indígena “Enefino Jiménez” 2005, editada en 2007 por el Ayuntamiento de Juchitán y en 2013 por la Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán. Otros libros suyos: *Tsíimin tuunich, jwáay miis yéetel aluxo'ob/El caballo de piedra, Jwáay gato y Los aluxes/Stone Horse, Jwáay-Cat, and The Aluxes* (Mérida: CDI, 2015); *U yóol xkaambal jaw xíiw/ Contrayerba* (Mérida: Ediciones CDI, 2013); *Ki'iki' t'aano'ob. U tsikbalil u lu'umkabilo'ob in kaajal. Cuentos de mi tierra* (recopilación y traducción) (Mérida: Sedeculta, 2013); *U tsikbalo'ob mejen paalal Cuentos de niños* (Mérida: PACMYC, 1997); *Cuentos enraizados* (Mérida: Ediciones del PACMYC, 1999). De 2006 a 2010 dirigió la revista electrónica *K'aaylay. El canto de la memoria* (Tizimín: Ediciones Popolnaj). Su trabajo ha sido recopilado en *La otredad* (Cripil, 2006); *U túumben k'aayilo'ob x-ya'axche'. Los nuevos cantos de la ceiba. Escritores mayas contemporáneos* (Sedeculta, 2015); *Compilación Literaria del Mayab. Nuestras comunidades hablan* (PACMYC, 2015); *Volvemos al pueblo* (PACMYC, 2016); *Sakalbil woojo'ob/Palabras tejidas* (PACMYC, 2017) y *Mujeres que no callan, Yucatán/Ko'olelo'ob ma' u chi'ob* (Comalcalco: Ediciones hturquesa Cartonera, 2018). Dejó tres libros inéditos, entre ellos una antología personal trilingüe maya-español-inglés.

De su actividad literaria, Ana Patricia Martínez Huchim ha dicho:

“Mi creación es particular por ser mis protagonistas mujeres mayas, lo que no ha ocurrido con frecuencia en la literatura en lengua maya yucateca. Reelaboro artísticamente la memoria de mujeres mayas que realizan trabajos estigmatizados por la sociedad. En mis textos lo maya se recrea como parte del ambiente de los personajes, fluye de manera ágil a los ojos del lector; en la cotidianidad de los personajes encontramos las tradiciones y creencias religiosas mayas, en una trama que atrapa a los lectores. Y el significado de los nombres de las personas va íntimamente ligado a sus actividades y forma de ser.”

Quienes la conocimos y apreciamos su trabajo sabemos que las letras universales pierden a una incansable promotora de la literatura, descanse en paz la escritora, promotora cultural, antropóloga y amiga solidaria Ana Patricia Martínez Huchim.

(Fotografía de Rodrigo Vences Nava, 2015)



REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

UNA VOZ INTIMISTA: CAROLINA LUNA 7 DE SEPTIEMBRE DE 1964-18 DE NOVIEMBRE DE 2018

Silvia Cristina Leirana Alcocer
UADY/Universidad Autónoma de Yucatán

Su obra incluye los títulos *Nocturno* (Mérida: La Gorgona, 1990); *Límites de sangre* (Mérida: UADY, 1991); *Cuentos de sangre para antes de dormir* (Toluca: Colección La Hoja Murmurante, 1992); *El caracol* (Mérida: ICY, 1993; Sedeculta: 2015); *Prefiero los funerales* (México: Conaculta, 1996 y 2001); *El matagatos y otros cuentos* (México: UAM, 2002; 2017) y *Los espacios que nos ocupan* (México: Conaculta-DGP, 2004).

Participó en el Taller Literario de la Universidad Autónoma de Yucatán (1983-1989) y en el Diplomado de Creación Literaria impartido por la Sociedad General de Escritores de México (Sogem) y el Instituto de Cultura de Yucatán (ICY); fue miembro del Centro Yucateco de Escritores A.C.

Impartió talleres para la Universidad Autónoma Metropolitana y para el Consejo Nacional para la cultura y las Artes; elaboró guiones radiofónicos educativos; estuvo al cuidado de ediciones, dictámenes editoriales y fue Jefa de Corrección de Estilo en el Fonca (1999-2000).

Fue becaria del Centro Yucateco de Escritores (1992); del Centro Mexicano de Escritores, en biografía (1995); del Foecay (1993 y 1996); del Fonca, en la categoría Jóvenes Creadores (1997), del Centro de Escritores Juan José Arreola (de la Casa Lamm, 2000) y del Foecay para Creadores con Trayectoria (2004). Obtuvo el Primer lugar y mención honorífica en el Certamen Nacional de Cuento convocado por la revista *La Pluma y el Jaguar* de la Universidad de las Américas de Puebla (1990); mención honorífica en el Certamen de Literatura Antonio Mediz Bolio (Mérida, 1990); Premio Estatal de Cuento 1990 del Instituto de Cultura de Yucatán; Primer lugar en el Certamen Nacional de Cuento (1990) convocado por el Centro Yucateco de Escritores; Mención de calidad en el Primer Concurso de Narrativa Erótica "Papanicolau", convocado por la revista *El Correo Chuan de Monterrey* (1998).

Sus cuentos son protagonizados por seres marginales que se rebelan contra la condición que socialmente se les ha impuesto. En la búsqueda de su libertad tropiezan con las normas, les duele, pero las desafían para encontrarle un sentido propio a la vida. Quizá por esto, jóvenes estudiosos de la Literatura encuentran en su obra la representación de estados de ánimo propios de la gente sensible: los textos de Carolina Luna son con frecuencia citados como estados en Facebook. Solidaria con los jóvenes, las mujeres, la protección al medio natural y la promoción literaria, a través del diálogo trabajaba para deconstruir las injusticias normalizadas en nuestra sociedad. Nos lega su obra y con ella heredamos la obligación de promocionarla.



REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS



REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

AÑO 6, NÚMEROS 6-7, SEPTIEMBRE 2017-
DICIEMBRE 2018

NORMAS EDITORIALES

NORMAS EDITORIALES

La *Revista Yucateca de Estudios Literarios*, editada por la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán, es una publicación especializada en el área de las humanidades que privilegia las aportaciones en las disciplinas de la Literatura, la Filosofía y la Lingüística; se interesa por las interpretaciones y el análisis de los discursos socioculturales de todas las épocas y de todas las regiones.

La revista incluye artículos producto de investigación, notas críticas, ediciones críticas y reseñas. Todos los materiales propuestos a esta *Revista Yucateca de Estudios Literarios* son sometidos a dictamen por dos especialistas anónimos. El resultado final de la evaluación será notificado al autor en un plazo de sesenta días hábiles a partir de la fecha de recepción de la obra. En el caso de los artículos, el autor deberá incluir, en español y en inglés, un resumen de 60 a 100 palabras y entre 4 y 6 palabras clave, así como la traducción a la lengua inglesa del título del trabajo. Un autor no puede colaborar en dos números consecutivos. Los evaluadores tampoco dictaminan trabajos para dos números consecutivos.

Criterios generales:

- Artículos: entre 15 y 30 cuartillas.
- Notas críticas: entre 6 y 14 cuartillas.
- Ediciones críticas de obras no mayores de 25 cuartillas.
- Reseñas: entre 2 y 6 cuartillas. Debe incluir al inicio del texto la ficha bibliográfica del texto reseñado. En archivo aparte enviar la carátula del libro reseñado en formato JPG con resolución de 300 ppp a color.
- Tipografía: Times New Roman 12 puntos, interlineado sencillo. Sangría de 0.5 cm.

No se utiliza separación interparrafal. Los números romanos y las siglas se escriben con versalitas, cuyo tamaño equivaldrá a fuente 11 para cuerpo del texto, 10 para párrafo sangrado y 9 para notas al pie, o pies de imágenes. Los acrónimos se escriben con inicial mayúscula y las demás en minúsculas. Para destacar conceptos se usa cursivas.

Las notas explicativas deben escribirse al pie de la página, con fuente tamaño 9, y estar numeradas. Al final de la colaboración aparecerá la sección de Bibliografía citada.

Las citas de cuatro o menos líneas se escriben en el cuerpo del texto entre comillas, a partir de cinco líneas, en párrafo sangrado, con letra de 10 puntos, precedidas de dos puntos, separadas del cuerpo del texto. A cualquier cita sigue su referencia (apellido del autor, año de la edición: número de página). Todas las obras mencionadas deben ser referidas en el cuerpo de texto y en la bibliografía final. No se utilizan locuciones latinas.

Los cuadros y tablas son enviados tanto en el cuerpo del texto (mismo que puede estar en Word o en ODT), como en archivo aparte, con formato de PDF (esto por si se deformaran los cuadros y las tablas durante el proceso de edición, tuviéramos la versión original). Planos, dibujos y fotografías, son enviados en formato JPG con una resolución a partir de 300 ppp.

Las imágenes, planos y fotos, llevan al pie de sí mismos su referencia en fuente tamaño 9 con negritas y centrada. Si tiene título el pie de imagen abarcará dos líneas, una para él otra para la referencia. Van separadas del texto anterior por una línea vacía, y del texto consecutivo por dos.

Para las ediciones críticas, las notas originales de la obra irán tal como en esta aparezcan; las introducidas por el editor estarán marcadas con números romanos.

Las transcripciones de las obras (para el caso de las ediciones críticas) se realizan en fuente Arial de 11 puntos.

Bibliografía

Formato para ficha de libro completo:

Apellido(s) del autor, Nombre(s) del autor (año de publicación) *Título del libro*, Ciudad de edición: Editorial. (formato para fichas de libro completo) [Traducción: Nombre(s) Apellido(s) del traductor; año de la primera edición].

Apellido(s) del autor, Nombre(s) del autor (año de publicación) *Título del libro*, Ciudad de edición: Editorial. (formato para fichas de libro completo) [Traducción: Nombre(s) Apellido(s) del traductor; año de la primera edición].

Para citar dos obras de un mismo autor:

Apellido(s) del autor, Nombre(s) del autor (año de publicación) *Título del libro*, Ciudad de edición: Editorial. (formato para fichas de libro completo) [Traducción: Nombre(s) Apellido(s) del traductor; año de la primera edición].

— (año) *Título del libro*, Ciudad: Editorial. [Traducción: Nombre(s) Apellido(s) del traductor; año de la primera edición]. (Formato para segunda y sucesivas fichas de un mismo autor).

Formato para ficha de artículo en revista o capítulo en un libro:

Apellido(s) del autor, Nombre(s) del autor (año de publicación) “Título del artículo”, en Apellido(s), Nombre(s) (editor/director/coordinador): *Título del volumen colectivo*, Ciudad, Editorial: página de inicio-página de término. [Traducción: Nombre(s) Apellido(s) del traductor; año de la primera edición].

Formato para sitios web:

Apellido, Nombre del autor (Año). “Título del artículo”, revisado el día de mes de año, en *Nombre de la publicación* en: <https://goo.gl/> (las direcciones deben ser las acortadas, para lo que se recomienda usar el Google URL shortener).

El autor enviará una síntesis curricular que incluya:

Nombre completo. Grado académico por la institución donde lo obtuvo. Adscripción institucional actual, país. Publicaciones recientes (máximo tres); correo electrónico.

Estructura del nombre del archivo

RYEL_apellido1_nombre_titulo_de_colaboración (sin nexos), ejemplo:

RYEL_Cortés_Rocío_imagen_mujer_novela_histórica_Justo_Sierra_O’Reilly



REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS



REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

SEPTIEMBRE 2017-DICIEMBRE 2018