

El horror cotidiano en los cuentos de Amparo Dávila y Shirley Jackson

Domestic horror in Amparo Dávila's and Shirley Jackson's short stories

Claudia Gil de la Piedra– Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen: Este trabajo propone un análisis comparativo entre algunos cuentos de la mexicana Amparo Dávila (“El huésped” y “Tina Reyes”) y de la estadounidense Shirley Jackson (“Charles” y “El diente”), que pone en evidencia los puntos de encuentro y digresión entre ambas narrativas. La escritura de ambas mujeres se centra en el contexto del espacio doméstico y en la esfera privada, durante las décadas de 1940 y 1960, respectivamente. El objetivo del análisis es explorar, desde el punto de vista de la ficción gótica, el miedo surgido a través de lo cotidiano, apelando a un discurso que se articula a partir de la ruptura de la realidad y la profundización en la construcción de los personajes, quienes manifiestan un horror inefable, el cual es percibido como locura por quienes les rodean. Del mismo modo, se pretende comparar el discurso mexicano y estadounidense, los cuales, a pesar de sus diferencias culturales, coinciden en rasgos de estilo y algunas problemáticas sociales que enfrentan.

Palabras clave: Ficción gótica, espacio doméstico, horror, Amparo Dávila, Shirley Jackson.

Abstract: This paper presents a comparative analysis of the short stories “El huésped” and “Tina Reyes,” written by the Mexican Amparo Dávila, and “The Tooth” and “Charles,” by the American Shirley Jackson, highlighting both their intersections and digressions. Both women's writing focuses on the domestic space and the private sphere during the decades of the 1950s and 1960s, respectively. Drawing on the perspectives of Gothic fiction, the aim of the analysis is to explore the fear that emerges from daily life, articulated by means of a discourse based on the fracture of reality and the deepening development of the characters who express an ineffable horror understood as madness by those who surround them. Similarly, I seek to compare these Mexican and American writers' discourses that despite their cultural differences coincide in stylistic traits and the social problems they tackle.

Keywords: Gothic fiction, domestic space, horror, Amparo Dávila, Shirley Jackson.

Fecha de recepción: 3 de marzo de 2024

Fecha de aceptación: 2 de abril de 2024

Introducción y contexto

Durante las décadas de 1940 a 1960, la división del espacio social en esfera pública y privada aún estaba muy marcada en todo el mundo. A pesar de las significativas diferencias culturales, lingüísticas y económicas, en el continente americano se compartía esta división que relegaba la participación femenina al interior de los hogares. Si bien, en Estados Unidos, las mujeres tenían el derecho al voto desde 1920, su vida estaba ligada al hogar, la maternidad y al cuidado de la familia, sin participar activamente de la vida política o profesional, al igual que en México y demás países de América Latina. La filósofa Hélène Cixous acotó el impacto de esta división en su obra “La joven nacida”, donde se da cuenta de dicha segregación en el ámbito público:

[C]omo si, separada del exterior donde se realizan los intercambios culturales, al margen de la escena social, donde se libra la Historia, estuviera destinada a ser, en el reparto instituido por los hombres, la mitad no-social, no-política, no-humana de la estructura viviente [...] en relación inmediata con sus apetitos, sus afectos. (Cixous 334)

El espacio íntimo se asociaba con las mujeres, mientras que el espacio público era marco de las acciones sociales, ligado a lo masculino, debido a que los hombres eran actores sociales, ejercían profesiones y tenían una vida social activa. Del otro lado, las mujeres al casarse, contraían obligaciones, como el cuidado de la casa y los hijos, que no les permitían tener vida social ni ejercer una profesión. Estas actividades domésticas enmarcaban la vida femenina, la cual estaba determinada por un conjunto de reglas que relegaban a las mujeres al interior de su casa y al cuidado de su familia. Por esta razón, algunas investigadoras establecen que existe poca información sobre algunos temas relevantes, como la maternidad, la infancia, los cuales han tenido que ser rastreados a través de la historiografía de la vida cotidiana y el periodismo.

Desde esta esfera privada, se han contado historias que han servido como base para establecer patrones de comportamiento, tabúes sociales y tramas tenebrosas que sirven, en ocasiones, como reafirmación de la ruptura de las convenciones establecidas. Mi argumento sostiene que, la literatura se ha constituido como un espacio de articulación donde es posible observar, por un lado, la representación de las convenciones y las normas sociales y, por otro, un discurso transgresor que cuestiona la realidad, oponiéndose a esta, valiéndose de metáforas y otros elementos literarios para evidenciar el abuso, la violencia y el encierro.

La narrativa de Dávila y Jackson se escribe durante un periodo paralelo de tiempo; ambas retratan la vida familiar, poniendo de manifiesto una nueva perspectiva respecto al papel social que desempeñaban las mujeres, enunciada desde el discurso femenino que muestra el horror surgido a partir de la familia y, al interior de esta. El discurso ficcional articula los miedos interiores y expone la incomodidad, la violencia y la desesperación, a través de ambientes lúgubres y la percepción pesadillesca del entorno, por parte de las protagonistas.

Tanto Shirley Jackson como Amparo Dávila centran sus cuentos en las situaciones cotidianas. En las representaciones femeninas que se han hecho dentro de la ficción, las mujeres han sido asociadas con el espacio privado, doméstico, con la subjetividad, el sentimiento y la intimidad. Desde la visión feminista, se persigue el objetivo de un cambio de perspectiva que reivindique la identidad femenina y que pueda replantear el espacio de la mujer, desplazarla de la esfera privada a la escena pública, donde pueda ejercer sus derechos en paridad con el mundo masculino, formar parte de las instituciones, ejercer la política, la filosofía, etc. Sin embargo, mi trabajo no suscribe este argumento. La hipótesis principal de mi análisis es que la visión de las autoras propuestas intenta transformar la realidad a partir de un cambio de perspectiva distinto, en el cual, no es necesario desplazar la figura femenina fuera del espacio doméstico, sino desplazar la mirada social hacia dicho espacio, indispensable para la formación de todos los seres humanos, y poner de manifiesto su relevancia en la vida, la cotidianidad y la memoria humanas.

En este caso, me centraré en la narrativa de Amparo Dávila (1928-2020) y Shirley Jackson (1916-1965), quienes escribieron durante aproximadamente los mismos años (1950-1960); ambas retratan la vida doméstica, poniendo de manifiesto una nueva perspectiva, enunciada desde la narrativa fantástica escrita por mujeres. Esta muestra la condición de sometimiento y vulnerabilidad y pone en evidencia el horror surgido a partir de una realidad limitante y asfixiante para ellas a través de elementos como el extrañamiento, el desdoblamiento, el tránsito entre varias dimensiones y planos espacio-temporales y las atmósferas pesadillescas.

Mi trabajo propone un análisis comparativo de cuatro cuentos de dichas escritoras a partir del discurso de la literatura fantástica y gótica, las cuales visibilizan el miedo a lo familiar, el horror ominoso y el delirio resultante de la angustia de una vida limitante y frustrada. Para comenzar, es pertinente relacionar lo fantástico con la ruptura de las normas de comportamiento y los tabúes sociales. Según Mijaíl Bajtín, las narraciones fantásticas son una tradición de ruptura y “abren una brecha en el curso estable y normal de los asuntos humanos, y liberan la conducta humana de normas y motivaciones predeterminantes (Bajtín 13). Como ejemplos de esta afirmación, Bajtín cita a Edgar A. Poe, Gogol, E. T. A. Hoffmann y a Fiodor Dostoievski. Sin embargo, es necesario entender que esta brecha no ha

aparecido únicamente en el mundo europeo ni entre autores masculinos, ya que la liberación del espíritu humano ha sido necesaria en varias dimensiones: discursiva, espiritual, física, emocional, etc. Siguiendo esta premisa, podemos establecer un punto de partida para analizar una narrativa que abrió una brecha en la normativa de los roles de género y las convenciones de conducta de las mujeres durante la década de 1950, que encuentra paralelismos entre México y Estados Unidos.

Encuentro y digresión

Durante la década de 1950, era necesario evidenciar las vivencias femeninas, entenderlas en sus carencias, en su medio, y visibilizar un mundo que había permanecido por muchos años escondido y ajeno a una esfera pública que menospreciaba los espacios domésticos, a menudo asociados con la ignorancia, la debilidad y el sentimentalismo. Así como había señalado Mary Wollstonecraft en Inglaterra (*A Vindication of the Rights of Woman*, 1792), la mujer se convirtió en una niña perpetua, dependiente y encerrada en su esfera de intimidad.

Sin embargo, durante este periodo de 1940 a 1960, esta preocupación por visibilizar lo íntimo y lo doméstico es compartida por varias autoras a lo largo del continente americano, por ejemplo: Elena Garro, María Luisa Bombal y Silvina Ocampo. A través de la ficción es posible cuestionar el papel que desempeña una mujer en este contexto, cómo se ha configurado la imagen de sí misma, qué aporta dentro de su medio y a quién, con quién está interactuando y dialogando y qué es lo que da sentido a su cotidianidad. Todas estas preguntas buscan una respuesta dentro de los cuentos, tanto de Jackson como de Dávila. Ambas cuestionan las convenciones de su época y enuncian un discurso encaminado a comprender una realidad que han asumido sin comprenderla del todo.

En lo que concierne al estilo, Dávila y Jackson se valen del uso de metáforas, alegorías, juegos del lenguaje y simbolismos, los cuales buscan evidenciar problemáticas concretas dentro de un espacio privado y ofrecen una visión que parte de la percepción individual del mundo. En los cuentos de ambas autoras, podemos observar que la mayoría de sus personajes protagonistas son mujeres, enmarcadas en su espacio doméstico y familiar. Lo fantástico, en este caso, no surge a partir de la irrupción de lo sobrenatural, como afirmaba Todorov, para quien lo fantástico se define como

Un événement qui ne peut pas s'expliquer par les lois de ce même monde familial. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il

est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. (Todorov 18)

[Un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (traducción propia)].

Sin embargo, en los cuentos aquí analizados, lo fantástico surge de lo cotidiano y se manifiesta a través del miedo y el trastocamiento de ese mundo que, en un principio es común y familiar. Los cuentos se construyen con base en una serie de ambigüedades, en las cuales se desvanece la línea divisoria entre planos opuestos, tales como la vida y la muerte, la locura y la cordura, la realidad y la alucinación. A través de las grietas que se abren en razón de estos espacios de indeterminación, podemos observar un cuestionamiento del entorno desde una perspectiva fantástica. Existe un extrañamiento ante lo cotidiano que provoca miedo ante la desestabilización y el cambio. Asimismo, las narraciones están delimitadas en un espacio cerrado que provoca una sensación de encierro y claustrofobia, característica de la narrativa gótica. Anne Williams atribuye al gótico la importancia del espacio como un personaje en sí mismo, pues tiene una importante función: “evoke certain responses in the character (and in the reader): claustrophobia, loneliness, a sense of antiquity, recognition that this is a place of secrets” (Williams 39-40).

Los cuentos de Jackson y Dávila comparten algunos elementos góticos como este efecto de soledad y claustrofobia, ambientes lúgubres y oscuros, sensación de encierro y asfixia, tramas que se enmarcan en un contexto familiar, al interior del hogar, así como la sensación de pérdida de uno mismo. Ambas escritoras presentan la emergencia del horror dentro de su vida cotidiana a través del conflicto entre la realidad y el espacio imaginario de su propia mente. De este modo, es posible tematizar el lado emotivo, subjetivo y familiar, el cual quedaba siempre al margen de la esfera pública para preservar el “buen nombre” de una casa, dividiendo el espacio público (imagen social de la familia) del privado (el lado oscuro del hogar y quienes lo habitan).

No es imprescindible que el cuento se sitúe en una casa o espacio cerrado. Como veremos a continuación, las representaciones del espacio pueden variar, preservando los rasgos lúgubres y oscuros y evocando esa asfixia; en el caso de “Charles” y “El huésped”, los espacios son cerrados y se limitan al hogar; no obstante en “El diente” y “Tina Reyes”, la acción se lleva a cabo en un espacio

relativamente abierto, la calle, aunque es de noche, no hay gente, está oscuro, no hay más personajes y, lo más importante, el encierro y la claustrofobia se representan en la mente de las protagonistas, lo cual se enfatiza en su aparente locura.

La amenaza del otro invisible

“El huésped” es probablemente el cuento más conocido y estudiado de Amparo Dávila, publicado en el volumen *Tiempo destrozado*, en 1959. En él se narra la historia de una mujer casada, quien recibe un día la visita inesperada de un misterioso huésped traído por su marido. El huésped se presenta como una entidad misteriosa, la cual destaca por la ausencia de su descripción física: esta se limita únicamente a la evocación de la sensación de angustia.

El cuento, narrado en primera persona, establece desde el inicio una tensión entre la casa —el espacio íntimo y más familiar para la protagonista— y aquello que es ajeno a ella. Dicha tensión se construye como una gradación *in crescendo* a lo largo del relato. La angustia es provocada por un proceso de desfamiliarización, en el cual el hogar —lugar que representa seguridad, refugio y comodidad— se vuelve un espacio amenazador del cual pareciera no haber salida, pues es ahí su morada y no hay otro lugar a dónde ir. Dicha sensación pone de manifiesto el sentimiento de encierro, claustrofobia y aprisionamiento.

Desde el inicio del cuento, la protagonista deja clara la incomodidad dentro de su contexto: “Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión” (Dávila 19). Asimismo, Dávila enmarca a su protagonista en una atmósfera lúgubre y solitaria: “Vivíamos en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer” (Dávila 19). La acción se enmarca en un espacio específico que evoca el lado oscuro de la familia, lo escondido o de lo que no se puede hablar fuera de la casa.

El huésped se deja ver como una presencia extraña; más que humana, como una esencia que impregna y trastoca la aparente armonía interior. Sin embargo, esta evocación no se define nunca y es descrita muy escuetamente: “era lúgubre, siniestro, con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (Dávila 19). Esta es la única descripción que se hace de él, por lo cual podría definirse como una metáfora abierta y polivalente, siguiendo el planteamiento de Jaime Alazraki para definir la literatura fantástica que tomaba nuevos matices y que él llamó “neofantástico”, apelando a situaciones insólitas: “son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar

atisbos, entre visiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación” (Alazraki 36). Alazraki apela a la polisemia de lo abstracto en un marco de acciones insólitas, desconcertantes y perturbadoras.

“El huésped” puede dar pie a muchas interpretaciones, a partir de las cuales, será posible construir una trama que describe la vida más íntima de la narradora; no obstante, existe un punto central que es el horror provocado por este efecto de sentido que, pareciera escapar a todas las convenciones sociales. Esta indeterminación acentúa el miedo, pues el lenguaje no es suficiente para expresar la angustia, además de que, de acuerdo con David Roas: “la indeterminación se convierte en un artificio para poner en marcha la imaginación del lector” (Roas 30).

Dentro del cuento, el huésped no tiene nombre, pero las mujeres en la casa están siempre pendientes de sus actos y este se convierte en el centro de atención, un enemigo común que hay que vigilar: “Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que, al hacerlo, cobraba realidad aquel ser tenebroso. Siempre decíamos: “Allí está, ya salió, está durmiendo, él, él, él...” (Dávila 20). En el texto, se observa cómo el horror se define por oposición; es decir, apelando a lo que no es, a su ausencia y a su indeterminación. En sus estudios sobre semiótica, Yuri Lotman había descrito el *minus procedimiento* o la ausencia significativa como una parte estructural del texto, la cual en el caso de Dávila refuerza el efecto de angustia ante lo desconocido.

Sin embargo, aun cuando el huésped no está definido, es posible intuir un desdoblamiento que podría desvelar las conductas inapropiadas y violentas de un marido agresivo. El horror no es efecto de la irrupción de lo desconocido, sino al contrario, ante la transformación de aquello que es conocido y familiar en una amenaza. En la sociedad de 1950, el marido estaba encargado de proporcionar protección y calidez a la esposa; sin embargo, en el cuento resalta la frialdad del marido en paralelo con la agresividad y el acoso del misterioso huésped. Pareciera que huésped y marido actúan en conjunto, o siguiendo a Lubomir Dolezel, en una relación paradigmática de cooperación (471). Por un lado, “Durante el día, todo marchaba con aparente normalidad” (Dávila 19), pero el huésped desencadena, por otro, la inversión de los hábitos y de las reglas de la casa “dormía hasta el oscurecer y nunca supe a qué hora se acostaba” (Dávila 19). Durante el día, la protagonista se dedicaba a las labores del hogar y al cuidado de sus hijos, acechada constantemente por el miedo al extraño que la ronda y que se manifiesta por la noche.

El huésped y el marido mantienen una relación de reciprocidad y ambivalencia, a partir de la cual, se podría intuir un desdoblamiento. De acuerdo con Dolezel, el doble se observa como “deux incarnations alternatives X et X’ d’un seul et même individu coexistent dans un seul et même monde fictionnel” [“Dos encarnaciones alternativas X y X’ de un solo y mismo individuo que coexisten en

un solo y mismo mundo ficcional”] (Dolezel 466-67). En el caso del huésped, no se trata de dos encarnaciones, pero sí de dos percepciones completamente definidas a modo del desdoblamiento del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, en el cual uno de ellos representa todo lo que la sociedad establece y, por otro lado, su otra cara representa el lado oscuro, la maldad o el instinto más salvaje. En este cuento, el huésped deja ver ese lado oscuro, de un marido alcohólico y violento que vive al interior del personaje.

De acuerdo con el diccionario médico-biológico, huésped significa “organismo que alberga a otro en su interior o lo porta sobre sí, ya sea un parásito, un comensal o un mutualista” (Cortés Gabaudan). De igual manera, en el cuento se observa como el personaje no identificado se aloja en la casa de la familia, aunque también podríamos hacer referencia a que se aloja dentro del cuerpo del marido, a modo de parásito. Como presenta Dolezel, el huésped solo se hace visible cuando el marido no está y, en su presencia, pasa a ser algo pasivo e inofensivo.

Posteriormente, el relato pone en relieve la condición vulnerable e invisible de un ama de casa, sin voz ni voto dentro de su propia casa. El horror proviene de la desfamiliarización, del extrañamiento, al darse cuenta de que “aquella casa, de mi marido, de él” no era suya, como había creído al principio de su matrimonio. Quiere exigir a su marido que se lo lleve y la respuesta es: “cada día estás más histérica, es realmente doloroso contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo” (Dávila 22). Incluso, la mujer contempla la posibilidad de escapar, “pero no tenía dinero y los medios de comunicación eran difíciles. Sin amigos ni parientes a quien recurrir, me sentía tan sola como un huérfano...” (Dávila 22).

A través del texto, la protagonista expresa la angustia de sentirse atrapada entre el acecho del huésped, por un lado, y por otro, la indiferencia de su marido. La fragilidad femenina es causada por la imposibilidad de comunicarse —a la cual se hace referencia varias veces a lo largo del relato— y la huida frustrada. Asimismo, la sensación de asfixia y encierro es primordial en la tensión del cuento. Otro tema fundamental, es el extrañamiento de lo familiar, que se torna amenazador. Este mismo tópico se observa en el cuento “Charles”, de Shirley Jackson, aunque en este relato, el extrañamiento no es frente al marido, sino al hijo de la protagonista.

“Charles” fue publicado en la revista *Mademoiselle*, en 1948. Laurie, el hijo de la protagonista, es un niño que pasa por el proceso normal de desapego de la madre y del hogar al entrar a la escuela: “I watched him go off the first morning with the older girl next door, seeing clearly that an era of my life was ended, my sweet-voiced nursery-school tot replaced by a longtrousered, swaggering character who forgot to stop at the corner and wave good-bye to me” (Jackson, “Charles” 73)

Sin embargo, su comportamiento comienza a ser extraño. Laurie habla de un niño de su escuela llamado Charles, quien parece ser un chico problemático que insulta y agrede a su maestra y a sus compañeros. Charles es percibido por los padres de Laurie como una “mala influencia” y responsable del mal comportamiento de su hijo.

Al igual que en el huésped, parece haber dos personas puestas en relación que, aparentemente, comparten el mismo espacio. No obstante, uno de ellos se percibe abstracto y es sólo un efecto de sentido que aparece en el cuento a través del discurso de otros personajes. Los días pasan y Laurie tiene cambios bruscos de comportamiento que empiezan a desconcertar y a atemorizar a su madre: “on Saturday I remarked to my husband, “Do you think kindergarten is too unsettling for Laurie? All this toughness, and bad grammar, and this Charles boy sounds like such a bad influence” (Jackson, “Charles” 74).

Sin embargo, la protagonista no percibe la amenaza dentro de su hijo, sino en Charles, quien se convierte en un problema debido a la importancia que comienza a tener en la casa. De pronto, las charlas familiares giran en torno a él y a todas las malas acciones que hace:

with the third week of kindergarten Charles was an institution in our family; the baby was being a Charles when she cried all afternoon; Laurie did a Charles when he filled his wagon full of mud and pulled it through the kitchen; even my husband, when he caught his elbow in the telephone cord and pulled telephone, ashtray, and a bowl of flowers off the table, said, after the first minute, “Looks like Charles”. (Jackson, “Charles” 75)

Charles se vuelve el referente de la maldad en la casa sin sospechar que Charles es, en realidad, el alter ego de Laurie, verdadero causante de los problemas en la escuela. A diferencia de “El huésped”, en este cuento la narración parece una historia de una familia normal, la tensión se hace evidente hacia el final del relato a través de la maestra, quien dice a la madre de Laurie: “Charles?” she said. “We don’t have any Charles in the kindergarten” (Jackson, “Charles” 75). En ese momento, la madre se da cuenta de que el miedo que experimenta es, en realidad, hacia su propio hijo y que lo que ella consideraba “su pequeñín de voz dulce” se ha convertido en un ente extraño que la asusta y que, probablemente, experimenta un desdoblamiento de personalidad. No obstante, en este análisis, tomar como base las teorías de la psiquiatría para explicar el comportamiento de Laurie sería simplificar demasiado el argumento del cuento, pues la trama no se enfoca en el desdoblamiento de personalidad de Laurie, sino en el miedo, la angustia y la

impotencia experimentadas por la madre al percibir que el objeto de su afecto se transforma en algo ajeno y repulsivo.

Jackson resta importancia a la ciencia y las explicaciones racionales para poner en relieve las emociones y sentimientos que surgían al interior de las familias y los espacios domésticos entre 1940 y 1960 y que, debido al juicio social y la imposición estructural, rara vez salían a la luz. El ejercicio de contención para mantener en privado los problemas recaía en las mujeres, en el papel de madres y esposas, quienes debían mantener públicamente el buen nombre de su familia y presentar su casa como un microcosmos perfecto, lleno de armonía y buenas costumbres. Por lo general, las malas costumbres vienen del exterior, como en el caso de “Charles”, donde es inaceptable que la maldad se encuentre dentro; es, más bien, consecuencia de las *malas influencias*.

Ambos cuentos se enmarcan en el espacio doméstico. Ambas protagonistas son víctimas de una angustia provocada por el extrañamiento de lo que parecía familiar; es decir, el marido y el hijo, respectivamente. Ambos relatos son protagonizados por mujeres madres y amas de casa y la acción se enmarca en su casa. Las mujeres observan el gradual desdoblamiento de un personaje masculino que es objeto de su afecto, pertenece a su núcleo familiar y han contraído responsabilidades de cuidados hacia él.

Las protagonistas transitan en la ambigüedad provocada por las figuras de marido e hijo respectivamente, sin nunca esclarecer si se trata de una alucinación pesadillesca o un rasgo de locura. El orden del relato es desestabilizado con la presencia de un *otro* que funciona como una suerte de *mala influencia* que transgrede y modifica el comportamiento *normal* de los personajes masculinos. Este *otro* permanece siempre en lo abstracto, sin forma, sin nombre o sin forma de identificarlo, lo cual enfatiza el horror que causa. Aunado a esto, los personajes masculinos no son representados como personajes activos, ya que sus acciones y ellos mismos se manifiestan indirectamente a través del discurso de las protagonistas, filtrado por la subjetividad y el miedo. Por esta razón, se pone en duda la cordura de las mujeres y se acentúa su condición de vulnerabilidad.

“El huésped” y “Charles” son relatos donde se proyectan *otredades* amenazantes que provocan horror, al deformar la concepción tradicional del marido, del hijo y de la familia. Ambas historias desmitifican la idea de obediencia y abnegación de las mujeres en relación con las figuras masculinas. La repulsión frente a las figuras familiares da cuenta de la ruptura de las protagonistas con las normas convencionales de la estructura social de la época desde la que se narra. En el siguiente análisis, es posible observar esta desmitificación de comportamientos, pero esta vez, a propósito del estado civil de las mujeres y las responsabilidades y limitaciones que este conlleva.

El delirio de persecución de los sueños frustrados

“El diente” y “Tina Reyes” son dos cuentos que comparten una serie de estrechas similitudes, dentro de las cuales, quizá la más importante es la transformación de la protagonista a lo largo del relato. Ambos cuentos son protagonizados por mujeres cansadas de su vida monótona y rutinaria. Ambas desean un cambio radical, el cual al final se ve realizado, aunque es percibido desde el exterior como locura en ambas.

“El diente”, cuento corto publicado por primera vez en el *Hudson Review*, en 1949, fue escrito por Shirley Jackson y presenta a una mujer casada, angustiada por su vida marital, quien está a punto de hacer un largo viaje a Nueva York en autobús para sacarse una muela. Durante el viaje, esta mujer, Clara, está muy afectada por el intenso dolor de muelas y pareciera estar sumida en un estado de duermevela a causa de la codeína que está tomando. Durante el trance, Clara experimenta una especie de alucinación de un hombre vestido de azul, quien la acompaña durante su viaje, hablándole de una vida tranquila y feliz junto a la playa. Al llegar a Nueva York, Clara busca al dentista, quien la remite a otro dentista y, después de una serie de laberintos, puede llegar a que le saquen la muela. Después de la extracción, Clara no logra reconocerse a sí misma en el espejo del sanitario, así que se despoja de sus objetos personales (broches, medias) y sale de nuevo a la calle para encontrarse con el hombre de azul. Al final, Clara se pierde con su misterioso acompañante entre la multitud, imaginando una realidad completamente distinta, lo cual sugiere que ha perdido la razón en consecuencia del prolongado dolor y estrés experimentado. Sin embargo, es posible argumentar que este dolor de muelas que aqueja a Clara no es la causa, sino la consecuencia de la presión de su vida marital:

La señora Lang —insistió ella, tanteándose la cara con los dedos—. Le dije a la señora Lang que dejé el pedido de la tienda en la mesa, puedes comerte la lengua fría para almorzar y, en caso de que no esté de vuelta, la señora Lang te dará de cenar. El chico de la lavandería tiene que venir sobre las cuatro; yo no habré llegado, así que dale tu traje marrón y no importa que te olvides, pero acuérdate de vaciar los bolsillos. (...) La señora Lang se ocupará del bebé. (Jackson, “El diente” s/p).

Al subir al autobús, la protagonista emprende un viaje que la separa de su marido, de su casa y de su hijo. Durante el viaje, la mujer oscila entre la realidad y los sueños, pues está bajo el efecto de la medicina; es de noche, el dolor es muy fuerte y ella parece haber sido sacada de la realidad. Jackson construye una atmósfera lúgubre y solitaria desde el inicio del cuento:

Solo había un puñado de personas interesadas en el autobús y a aquella hora de la noche no había nadie paseando por la acera. La única sala de cine del pueblo había cerrado sus puertas una hora antes y todos los espectadores habían pasado ya por la cafetería a tomarse un helado y se habían marchado a casa; ahora, la cafetería estaba cerrada y era otra puerta oscura y silenciosa más en la larga calle dormida. (Jackson, “El diente” s/p)

Desde el momento en que se separa de su marido, Clara deja de tener contacto con la realidad cotidiana y se sumerge en otra dimensión. El hombre de azul se filtra a través de su percepción, sin que interactúe con otros personajes. La soledad del ambiente resalta a lo largo de todo el relato.

En una historia similar, observamos a “Tina Reyes”. Tina es la protagonista del cuento homónimo, escrito por Amparo Dávila y publicado en el volumen *Música concreta*, en 1961. Esta historia también cuenta la historia de una mujer que viaja en autobús, solo que su trayecto es mucho más corto y, contrariamente a Clara, Tina no soporta la monotonía de su vida de soltera: “¿Cómo sería tener un departamento, como sería tener marido, hijos, un hombre que la abrazara y le dijera ‘Tina’ con voz cariñosa?” (Dávila 151). En este cuento, la protagonista sueña con casarse y tener una familia para escapar del lugar donde vive y de su soledad: “era demasiado doloroso vivir sola, sin tener a quien hacerle falta, sin más que un cuarto en el tercer piso en un edificio oscuro y sucio, un cuarto donde apenas cabían sus cosas” (Dávila 150).

En ambos cuentos, se observa el simbolismo del autobús, el cual es señal de cambio y desplazamiento. Ambas mujeres hacen una serie de paradas antes de llegar a su destino y ambas encuentran en el camino a un hombre desconocido, quien las acompaña durante una parte del trayecto. En el caso de Clara, no es posible definir los rasgos del hombre que la aborda, solo se sabe que va vestido de azul. De acuerdo con Jean Chevalier, “el azul es el más profundo de los colores. En él, la mirada se hunde sin encontrar obstáculo y se pierde en lo indefinido” (Chevalier 163). El color del traje pone de manifiesto la alucinación, así como el estado de ensoñación de Clara. De igual manera, Chevalier señala que el azul marca el “dominio, o sobre todo, clima de la irrealidad —o de la surrealidad— inmóvil, el azul resuelve en sí mismo las contradicciones, las alternancias —como las del día y de la noche— que dan ritmo a la vida humana” (Chevalier 164).

El hombre aparece de la nada, interactúa únicamente con Clara y le habla constantemente de una vida libre y paradisiaca: “Más allá incluso de Samarcanda, y las olas tintineando en la orilla como campanillas [...] Las flautas suenan toda la noche —dijo el desconocido— y las estrellas son grandes como la luna, y la luna es grande como un lago [...] Nada que hacer en todo el día, sino estar tumbado bajo

los árboles” (Jackson, “El diente”). El hombre de azul, que alude al mito del príncipe azul, se percibe como el ideal abstracto que Clara persigue en sus sueños, que le murmura al oído que existe una vida diferente fuera de sus pesadas tareas domésticas, donde puede encontrar un amor distinto que no la encierre en su casa.

Igualmente, Tina Reyes encuentra a un hombre joven y bien parecido, solo que Tina le teme, pues piensa que abusará de ella como otros hombres han hecho con otras chicas en las noticias del periódico. En este caso, la protagonista huye del hombre y el estado de alucinación se acentúa a medida que este se acerca a ella. El miedo a verse violada o asesinada provoca que Tina atraviese a un plano de realidad distinta que desfigura su cotidianidad y le impide reconocer incluso su propia casa. Aun cuando conocer a un hombre joven y guapo es lo que más desea, este encuentro se rige, incluso en su imaginación, por normas sociales muy bien definidas. Ella experimenta horror ante un desconocido como consecuencia de una violencia estructural basada en periódicos amarillistas, educación extremista y prejuicios sociales que afirman el peligro de estos encuentros.

Después del trabajo, Tina se dirige a visitar a su amiga Rosa, quien está casada y con hijos. Tina suele visitarla los viernes después del trabajo. Antes de llegar a casa de Rosa, Tina es abordada por el muchacho desconocido. Ella se propone evitarlo a toda costa, pero este la espera a la salida y la sigue en el autobús. Presa del miedo, Tina aborda un autobús equivocado y no le queda más remedio que *resignarse a su suerte* y aceptar que el joven la invite a tomar un refresco. En este momento, la paranoia de Tina va en aumento, creando así la tensión estructural del cuento. La narración se convierte en una suerte de flujo de conciencia donde ella expone su terror a ser violada o asesinada: “¿cómo sería el comienzo?, si era de los que golpeaban a las muchachas brutalmente, o tal vez sin más explicación se abalanzaba sobre ella y le arrancaba las ropas, también había algunos que primero asesinaban y después...” (Dávila 157).

Al igual que en “El diente”, la atmósfera refleja la soledad de la protagonista, quien, después de salir de casa de su amiga Rosa, no habla con nadie más que el nuevo desconocido. Al igual que en el cuento de Jackson, el encuentro se produce durante la noche y las protagonistas son presas de un fuerte dolor. En el caso de Clara, el dolor es físico y emocional, aunque el dolor de muelas puede observarse como una metáfora de la pérdida del lugar seguro. Jean Chevalier indica que “los molares, símbolo de protección, son signo de aguante y de perseverancia; las personas que tienen fuertes molares tienen fama de tenaces y obstinados en sus palabras” (Chevalier 417). El dentista manda a Clara a una extracción del molar izquierdo: según Chevalier, en la cultura occidental la izquierda tiene un sentido pasivo, refiere al pasado, en el cual el hombre no puede influir y tiene una connotación negativa, oscura y relacionada con lo femenino (Chevalier 410). Al

arrancar el molar izquierdo, Clara arranca la estabilidad y protección que podía haber encontrado en su pasado, en su vida de casada, para aventurarse en una vida libre. Esto se enfatiza cuando Clara tira a la basura sus broches marcados con su nombre; aludiendo a la separación de su pasado y su identidad: “El broche era de plata y llevaba grabado un nombre: ‘Clara’ [...] En la solapa de la chaqueta llevaba un prendedor y, cuando le dio la vuelta para verlo, comprobó que era una letra C de plástico azul. Se lo quitó y lo arrojó al cenicero, donde resonó contra el fondo, arrancando un tintineo metálico al chocar con el broche para el cabello” (Jackson, “El diente” s/p). Tampoco reconoce su propia cara frente al espejo; por esta razón, decide deshacerse de todo y huir. “Siete pisos más abajo, sin pensar en la gente que avanzaba decidida por la acera, sin advertir las esporádicas miradas curiosas, con su mano en la de Jim y el cabello cayéndole sobre los hombros, corría descalza por la arena caliente” (Jackson, “El diente” s/p).

En el caso de Tina, el dolor es meramente emocional, acentuado por su miedo y creciente paranoia. “Tina Reyes” es una historia muy cruda que nos deja ver la extrema vulnerabilidad de las mujeres mexicanas durante la década de 1950 y 1960, pues, como soltera, debe enfrentar las críticas sociales, la pobreza y la soledad; y como casada, el trabajo doméstico, la falta de amistades y el riesgo de ser maltratada física y psicológicamente. El límite entre la realidad y la alucinación se borra cuando Tina y el joven están en la nevería. Las alucinaciones se vuelven más intensas y ella ya no escucha lo que él le dice, sino que se concentra únicamente en lo que ella cree que está sucediendo. Durante este período, la protagonista oscila entre la realidad y la pesadilla y pierde, gradualmente, su lazo con la realidad. Después de tomar el refresco con el muchacho, ambos toman un taxi a casa de Tina, pero, al llegar, ella no reconoce su casa y experimenta un extrañamiento de su propio hogar. Ante este extrañamiento, Tina decide huir de un mundo en donde se siente perdida: “Ella había cruzado el umbral de su destino había traspuesto la puerta de un sórdido cuarto de hotel y se precipitaba a corriendo calle abajo en la frenética carrera desesperada chocando con las gentes tropezando con todos” (Dávila 160).

Ambos finales manifiestan una locura ambigua, que deja ver el escape, pero no el destino. Es posible intuir que ambas mujeres perdieron la razón, abandonaron su casa y su vida diaria para cambiar el rumbo de su vida, incluso si esto ha implicado la muerte. Lo cierto es que ambas avanzan hacia un espacio indefinido en una dimensión distinta, como afirma Shirley Jackson “en alguna parte, entre un mundo y otro”, en un espacio de indeterminación donde, tal vez, pueden llegar a ser felices libres de las imposiciones sociales.

Conclusiones

Las narrativas de Shirley Jackson y de Amparo Dávila comparten varios rasgos en común que nos remiten a la ficción gótica; por ejemplo: las atmósferas lúgubres, solitarias y espacios cerrados, los personajes llevados al extremo en una búsqueda [*quest*] de la propia identidad y las historias de familia. El lado oscuro, relacionado estrechamente con lo oculto, lo íntimo y lo invisible, nos deja ver los secretos de un sufrimiento que parece ignorado en beneficio del prestigio de una familia. De esta manera, las narrativas de Dávila y Jackson visibilizan los problemas de violencia, enfermedad, depresión y soledad al interior de muchos hogares y que eran minimizados por pertenecer al espacio doméstico. La depresión estaba relacionada con las mujeres y se atribuía a la debilidad; sin embargo, como podemos observar en “Tina Reyes” y “El diente”, muchas mujeres la sufrían en silencio durante largos períodos hasta que su salud física y mental se quebraba por completo.

Por otro lado, en “Charles” y “El huésped”, las autoras desmitifican la vida familiar, la idealización de la familia y del ama de casa, exponiendo los problemas domésticos que, por lo general, debían permanecer ocultos a cualquier persona externa. Se observa también un agravamiento gradual de las problemáticas planteadas, como en “El huésped”, donde la violencia aumenta a medida que transcurre el relato. Dicho empeoramiento es, con frecuencia, consecuencia de la falta de aceptación del problema, ya que esto impide confrontarlo como una realidad. En este cuento, el marido culpa a la supuesta histeria de su esposa, en quien recae la causa del conflicto. En otros cuentos, la locura se plantea como una explicación aparente. No obstante, ya he mencionado que esta locura es una percepción superficial del problema, el cual está enraizado en el sufrimiento interior de las protagonistas y que parece ser invisible para quienes las rodean.

Este análisis ha mostrado como el objetivo no es desplazar la figura femenina fuera del espacio doméstico hacia la esfera pública, sino reivindicar la importancia de los espacios íntimos, del hogar, de la familia e incluso de la mente humana en su subjetividad, fuera de las imposiciones y normativas sociales. La esfera privada y familiar tiene gran relevancia en la vida humana, es el origen de su persona y el principio de su personalidad. Sin embargo, la transformación de esta, debido a su secretismo y privacidad, resulta más compleja, ya que es necesario un cambio desde el interior en ideas, conductas y educación.

Los cuentos subrayan la ruptura con lo cotidiano, la desmitificación de la maternidad abnegada y el matrimonio obediente como base social. Los cuentos permiten observar que la desestabilización de lo ordinario es la única manera de poder buscar nuevos caminos dirigidos al cuestionamiento de la vida misma y a plantearnos nuevas maneras de relacionarnos con los demás. La vigencia de los cuentos abordados es visible en la cotidianidad. Asimismo, este análisis representa

un punto de partida para el estudio comparativo de ficciones contemporáneas que problematizan temas similares.

Obras citadas

- Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?” *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros. S. L., 2001.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Herder, 1986.
- Cixous, Helene. “La joven nacida”, *Textos de teoría y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Nara Araujo y Teresa Delgado, editoras, UAM-Anthropos, 2010, pp. 331-380.
- Cortés Gabaudan, Francisco. *Diccionario médico-biológico*. Universidad de Salamanca, 2004. <https://dicciomed.usal.es/palabra/huesped>
- Dávila, Amparo. *Cuentos Reunidos*, Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Dolezel, Lubomir. “Le triangle du double”. *Poétique*, núm. 64, 1985, pp. 463-472.
- Lotman, Yuri. (1988) “El concepto de texto”, *Textos de teoría y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Nara Araujo y Teresa Delgado, editoras, UAM-Anthropos, 2010, pp 249-258.
- Jackson, Shirley. “Charles”. *Shirley Jackson: Novels and stories*. The Library of America, 2010, pp. 73-77.
- Jackson, Shirley. “El diente”, [1949]. <https://ciudadseva.com/texto/el-diente-jackson/>
- Roas, David. “La amenaza de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros. S. L., 2001.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, 1970.
- Williams, Anne. *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*. The University of Chicago, 1995.
- Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. Arcturus, 2017.

Ficheros desapropiados en *Permanente obra negra. La novela inexperta [título provisional]*, de Vivian Abenshushan et al.

Disappropriated Card Indexes in *Permanente obra negra. La novela inexperta [título provisional]*, by Vivian Abenshushan et al.

Carlos Manuel del Castillo Rodríguez – Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca

Resumen: Vivian Abenshushan et al. utiliza diversos medios, atravesados por la figura del fichero, en *Permanente obra negra. La novela inexperta [título provisional]* para hacer una crítica de los procesos editoriales. De acuerdo con la escritora, estos suelen carecer de espacios de producción y publicación para la escritura experimental. El actual artículo revisa las estrategias discursivas con las que Abenshushan et al. presenta formas de crear un sentido colectivo a través de decisiones editoriales creativas. La novela analizada rescata la figura del fichero para proponer una manera de compartir saberes y denunciar la explotación de otros en aras de impulsar autorías individuales. Asimismo, se enfatiza el rol de la escritura desapropiativa en la generación de prácticas lectoras capaces de ampliar los encuentros a partir del texto.

Palabras clave: transmedialidad, remediación, demediación, desapropiación, Vivian Abenshushan

Abstract: Vivian Abenshushan et al. uses a set of different media, joined by the figure of the card index, in *Permanente obra negra. La novela inexperta [título provisional]* to critique editorial processes. According to the writer, editorial processes usually lack production and publication spaces for experimental writing. The current article reviews the discursive strategies with which Abenshushan et al. presents ways of creating collective meaning through creative editorial decisions. The analyzed novel salvages the figure of the card index to propose a way of sharing knowledge and denouncing the exploitation of others in the interest of promoting individual authorship. In addition, the text emphasizes the role of disappropriating writing in the generation of reading practices capable of expanding encounters based on the text.

Keywords: Transmediality, remediation, demediation, disappropriation, Vivian Abenshushan

Fecha de recepción: 3 de marzo de 2024

Fecha de aceptación: 25 de marzo de 2024

El proyecto literario *Permanente obra negra. La novela inexperta [título provisional]*¹, de Vivian Abenshushan et al.,² aviva tópicos que han marcado los devenires estéticos y políticos de la escritora, en términos de autoría, procesos de escritura, así como en las relaciones entre literatura y mercado. Abenshushan es una escritora y editora mexicana, entre sus publicaciones destacan *Escritos para desocupados* y *El clan de los insomnes*, por el cual fue acreedora al Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 2002. Descrito por Abenshushan et al., *Permanente obra negra* es “un proyecto de escritura experimental fundado en la copia, la reescritura, el ‘cut-up’, el montaje de citas y la activación de máquinas de escritura colectivas” (“Acerca”).

La escritura experimental, según Abenshushan, suele carecer de espacios de circulación, producción, edición y publicación, lo que promueve un uso elitista de dichas obras (BBVA México). Para lidiar con esta falta de espacios utiliza cuatro versiones en donde despliega el proyecto literario que aquí nos convoca. En este artículo centramos el análisis de la novela desde el estudio de medios, en específico a partir de la transmedialidad, la remediación y la demediación, ya que emplea la figura del fichero para rescatar y resignificar los alcances epistemológicos de dicho medio. A través de su propuesta artística, la materialidad de la obra toma una potencia política. Planteamos que estas decisiones formales están ligadas a concepciones discursivas, entendidas desde la escritura desapropiativa, y a una propuesta autoral que escapa del reconocimiento únicamente individual. En su proyecto anterior, *Escritos para desocupados*, la escritora trabajó con Sur+ Editores, lo cual le permitió promover una relación distinta entre autora y lectores al publicar, mediante una licencia *creative commons*, un PDF libre junto a dicha editorial. Este libro de ensayos nutre las poéticas de *Permanente obra negra*. Es importante volver a *Escritos para desocupados* con el fin de explorar estas consideraciones. No solo porque, como ha señalado Abenshushan, la conformación de *Permanente obra negra* tomó más de nueve años, eso quiere decir que en algunos momentos se traslapó con su anterior proyecto, sino porque hay vasos comunicantes que unen ambas obras en una suerte de puesta en práctica de los conceptos.

Las muchas lecturas que ofrece *Permanente obra negra* desde su fragmentariedad han servido ya para reflexionar en torno al cambio del sistema cognitivo que las estéticas de la acumulación traen consigo (Mora) o a la

¹ *Permanente obra negra* admite las denominaciones tanto de proyecto, novela, texto, proceso u obra. No nos detenemos en caracterizar las acepciones que deliberadamente se problematizan, pero empleamos todos los recursos nominales sugeridos.

² Nos referimos a la autoría de *Permanente obra negra* como “Abenshushan et al.”, cuidando de mantener la estrategia autoral propuesta. En el resto de obras o pronunciamientos de la escritora solo empleamos “Abenshushan”.

originalidad de los textos copiados y sus implicaciones en la alteridad autoral (Domínguez). En este artículo analizamos la publicación de las versiones a la luz de sus estrategias mediales, las cuales conllevan presupuestos editoriales que no solo orientan las decisiones estéticas del proyecto literario, sino que presentan provocaciones para replantear algunas lógicas con las que el mercado limita tanto a obras como a escritoras y lectores.

Medialidades

Permanente obra negra se constituye por seis líneas discursivas o series, cada una representada por una tipografía diferente, las cuales de acuerdo con el medio desde donde se interactúe generan combinaciones distintas. Según la escritora: “[e]sta posibilidad de combinar va creando ‘constelaciones’, término que utilizó Walter Benjamin para describir cómo el sistema de montaje, similar al de cine, va creando relaciones inesperadas. [...] Cada nueva combinación dice otra cosa” (Campos).

Entre estas seis posibilidades narrativas incluye una ficción sobre el proceso de escritura de su novela, un relato autobiográfico de su historia en la “Negrería Literaria”, en la que ahondaremos más adelante, y un recopilado conceptual de instrucciones de uso de la misma obra. Así mismo, reúne un archivo de historias de esclavitud, explotación y opresión en torno a la escritura y un archivo sobre artistas y teorías del fichero, y, finalmente, una sección de epígrafes. Las seis series se muestran simultáneamente y pueden ser leídas de manera alterna.

El proyecto de Abenshushan recuerda obras literarias realizadas por Ulises Carrión, David Markson, Milorad Pavić o Raymond Queneau, quienes juegan con la multiplicidad para dar cuenta de posibilidades narrativas. Muchos son, por lo tanto, los acercamientos teóricos a esta obra inacabada e inacabable. Las posibilidades que ofrece el estudio de medios en este análisis nos permiten descolocar a la obra literaria, estudiarla desde un enfoque sensible a los detalles de su materialidad. El proyecto de Abenshushan et al. participa de las conexiones que la “cultura de la convergencia” (Jenkins, *Convergence Culture* 276) ha desplegado para identificar los flujos que se generan entre y a partir de los medios.

La obra se presenta en cuatro versiones que proveen lecturas distintas de las seis series o líneas discursivas. Se encuentra la lectura del libro tradicional, o “libro” (8; tachado por Abenshushan et al.), que ofrece una combinación aparente; la lectura de una caja contenedora, con fichas separadas como unidades; la lectura suajada, pendiente del movimiento en abanico de las páginas; por último, la lectura de la página web, donde un algoritmo brinda una muestra aleatoria de seis fichas al accionar el artefacto digital.

Para Abenshushan, el internet puede ser “una zona liberada para el ensayo, una zona apartada de la meritocracia académica y la rentabilidad comercial, es decir, ajena a los intereses de la industria o la nueva escolástica y por eso abierta a la experimentación más radical” (*Escritos para desocupados* 215). El medio no se construye solo en la redistribución de los contenidos, sino en horizontes de encuentro con los lectores de cada versión. De esta forma, según Abenshushan, se pueden percibir a “las tecnologías digitales como bitácoras de nuestros procesos mentales y estéticos. Ya no el libro acabado, inamovible y fijado para siempre, sino una forma abierta y en permanente reconfiguración, con reflexiones ulteriores, diálogos entre imagen y texto, referencias cruzadas, derivas” (*Escritos para desocupados* 215).

Abenshushan subraya la participación de los lectores a partir de las posibilidades que ofrece el medio. Nos es importante señalar, como apunta Néstor García Canclini, el cambio de la lectura de libros a la lectura de proyectos, anclada a necesidades coyunturales, donde “estas motivaciones variables corresponden — y en parte explican— el aumento de las lecturas breves, discontinuas, más próximas al *zapping* televisivo o digital que a las prácticas lectoras lineales, de textos completos” (19). El fichero de Abenshushan et al. traslada la discontinuidad a través del correlato que establece entre las diversas series. En ese tenor, recuerda que

[e]l fichero reúne textos e imágenes, ficciones y fragmentos de ficciones, citas que provienen lo mismo del pensamiento crítico que de la cultura popular, disolviendo las jerarquías entre unos y otros, para abrir zonas de tensión o encuentro que revelan relaciones secretas, inadvertidas, entre discursos que habitualmente aparecen separados. (“Acerca”)

Tanto en sus versiones analógicas como en su versión digital, *Permanente obra negra* se suma a estas caracterizaciones, ya que permite constelaciones inesperadas gracias a los distintos acomodos que pueden llegar a tener las series. Aunque son un número finito de fichas la convivencia de los medios y la contingencia lectora ofrecen posibilidades múltiples. Es decir, el texto puede relacionar, contrastar, contraponer, yuxtaponer ideas y citas propuestas en un proceso continuo que nunca cierra la narrativa. La propuesta literaria es a su vez una propuesta medial donde participa la diseminación tanto formal como conceptualmente. Su estética depende de su publicación en varios medios, por lo tanto, nos detenemos en tres fenómenos de los estudios mediales: la transmedialidad, la remediación y la demediación, con el fin de dimensionar las implicaciones que la figura del fichero trae consigo.

Transmedialidad

En el debate del giro transmedial, recurrimos a lo que Baetens y Sánchez-Mesa expresan sobre que “tanto la intermedialidad como la transmedialidad pueden ser rasgos propios de la forma literaria” (“La literatura en expansión” 8) y que estas “nociones gemelas” operan como “modos teóricos de describir la transferencia entre y a través de los medios de masas tradicionales, por un lado, y entre estos y los medios digitales e interactivos por el otro” (7). Su concepción de la transmedialidad se encuentra “con otra perspectiva o actitud crítica que podemos llamar ‘diferencial’ o ‘dialógica’, más sensible a la fricción, los anacronismos y al conflicto tanto en el nivel inter- como intramedial” (8). Mientras que la intermedialidad “se reduce a aquellos casos en que se combinan diferentes tipos de signos, por ejemplo palabras e imágenes” (8), el concepto de transmedialidad sugieren “usarlo para referirse al hecho de que cada vez más obras tienden a aparecer en varios medios” (9). Como fenómeno, distinguen dos fases de transmedialidad: la “bola de nieve”, donde una obra ya existente se adapta en otros medios, y la “hard transmedia”, donde “ciertas obras no son primero elaboradas en un determinado medio y luego adaptadas a otro medio distinto, sino que son producidas más o menos simultáneamente en varios medios” (10). En *Permanente obra negra* los lectores son el centro del proyecto porque su participación es fundamental al momento de la conformación del sentido narrativo de las fichas, es decir, de los fragmentos de texto e imagen. Como “hard transmedia”, la producción de las versiones incrementa el efecto de diseminación de los fragmentos.

La cualidad transmedial no es nueva en el ámbito artístico. Woodside Woods nos recuerda cómo desde la obra de arte total se ha intentado integrar un discurso unificador a través de diversos medios (González Aktories et al. 46-47). Sin embargo, Abenshushan et al. no se acerca a esta diseminación del contenido para garantizar una lectura unívoca, sino para problematizarla. *Permanente obra negra* emplea a las fichas para enfocar un tipo de relación con el texto que privilegia la brevedad y la discontinuidad. Asimismo, desde su narrativa transmedial establece un modo de ver y leer las historias posibles que sugieren una apertura de la trama y un inacabamiento de sus entramados. La narrativa transmedial “represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience” (Jenkins, “Transmedia Storytelling 101”). La experiencia a la que conmina la lectura de Abenshushan et al. resiste a la del arte total unificado, ya que en este caso la utilización de los medios crea una tensión que enfatiza la incapacidad de aprehender una historia única. La narrativa transmedial incluso “encourages an encyclopedic impulse in both readers and writers” (Jenkins, “Transmedia Storytelling 101”). Las versiones de la obra inacabada refuerzan la idea de proceso, replicando la concepción de la novela como lugar donde la

escritora transmite el impulso enciclopédico de creación hacia sus lectores y se presenta a ella misma como una lectora de esta experiencia de archivo.

Para Baetens y Sánchez-Mesa es fundamental diferenciar las fases propuestas en aras de una adecuada aproximación al fenómeno. Aunque, aparentemente, ninguna de las versiones de *Permanente obra negra* funja como fuente o detonadora, anclándola a la fase “hard transmedia” y estructurándola como una de las posibles directrices creativas que demarcan una continuidad, se hace referencia explícita al medio de los ficheros bibliográficos. Por lo tanto, los ficheros otrora utilizados son ese detonador que se adapta a otras materialidades específicas.

Remediación

Permanente obra negra recupera los ficheros bibliográficos como medios con los cuales organizar la información y, a su vez, las narrativas y los saberes. Las tres versiones restantes remedian el fichero que la caja contenedora representa, ya sea desde las demarcaciones tipográficas que sustentan al libro, los cuadros de textos de la versión digital, o las tiras de papel en la versión suajada. Por ello, presupone que, mediante los fragmentos, lo incompleto y lo mínimo es posible y necesario crear conocimiento. Así mismo, ofrece adaptaciones de ficheros que se matizan con cada versión. Lo indica Abenshushan de la siguiente manera:

Decidí empezar a escribir en fragmentos, en fichas bibliográficas ahora *prácticamente en desuso*. Tomé notas de esa investigación que quedó en el naufragio de la novela, sobre los sótanos de la literatura, la historia de la negrería literaria: se fue trasladando a otras investigaciones, los artistas de la ficha. (“Un libro en ‘Permanente obra negra’”; énfasis nuestro)

De acuerdo con Irina Rajewsky, la remediación “denotes a particular kind of intermedial relationships in which, through processes of medial refashioning, ‘both newer and older forms are involved in a struggle for culture recognition’” (60). La construcción de *Permanente obra negra* involucra relaciones intermediales que, en algunos casos, remodelan la figura del fichero al posibilitar una lectura desde las narrativas transmediales. Las disputas en torno al reconocimiento de sus posibilidades se hacen patentes en la serie que ofrece las instrucciones de uso. La novela retoma, por igual, una forma de presentar el texto, popularizada por Walter Benjamin en *El libro de los pasajes*. Incluso la selección de distintas tipografías recuerda al diseño editorial que conforma esta obra del filósofo alemán. Para su editor, Rolf Tiedemann, “los fragmentos propiamente dichos del *Libro de los pasajes* se pueden comparar a los materiales de construcción para una casa de la que solo se ha trazado la planta, o solo se ha excavado el solar” (Benjamin 10). La

“obra negra” también puede ser la etapa en construcción de una edificación que tiene los materiales suficientes para intervenir con la obra gris y la obra blanca. La obra negra

[s]e refiere a la primera fase del proyecto donde se realizan las acciones de delimitación del área de construcción, excavación, nivelación y cimentación, hasta llegar a tener la obra externa terminada con todos sus detalles estructurales como: muros, losas, techos y tuberías principales. En este paso el proyecto aún no es habitable y faltan gran parte de los detalles finales. (Navarro)

Esta alusión es clave para los cimientos conceptuales de la obra de la escritora mexicana. A partir de la obra negra y los detalles estructurales, el lector deberá construir su propia casa. Un lugar donde se sienta lo suficientemente cómodo para habitarlo. Detalla Abenshushan: “es decir, el lector como alguien performativo que mueve las páginas. Se acerca de algún modo a los libros para niños que despliegan ‘pop-ups’, o a los libros que se combinan, en los que hay participación” (Flores). Para permitir una habitabilidad, Abenshushan et al. remedia también dos características inherentes del pensamiento de Benjamin: el fragmento y el montaje.

Según Esther Cohen, “la resistencia benjaminiana se alimenta de partículas mesiánicas que se alojan justamente en lo pequeño, en lo minúsculo. Escribir un libro utilizando solo citas, anhelo de Benjamin, ¿no es acaso la forma óptima de mostrarse como pensador del fragmento?” (13). El fragmento es una forma de resistir las lógicas de lo completo y por lo tanto de la obra terminada, así como de la autoría autónoma. Para el lector situado en un montaje de fragmentos es necesario pensar en las muchas voces que intervienen en la creación de las partes. Por ende, un pensador del fragmento es aquel que escribe con otros y construye la obra para ser habitada mediante la lectura. Es decir, en el caso del fichero, es aquel que construye un conocimiento compartido. Ante la imposibilidad del conocimiento o la lectura total, el montaje se concibe como una forma de creación que dialoga con los fragmentos. Así nos advierte el propio Benjamin en el *Libro de los pasajes*: “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso, *ni me apropiaré* de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los deshechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” (462; énfasis nuestro).

Para Abenshushan et al., “el montaje hace algo distinto —y algo más— de lo que yo, en mi insuficiencia, podría hacer” (428). Como lo expresa esta ficha de *Permanente obra negra*, el montaje es una herramienta que dota al lector de agencia y hace evidente las limitaciones de la autora al momento de ofrecer una obra concluida, por lo tanto, imposible de apropiarse.

En las cuatro versiones, que se distribuyen al mismo tiempo, encontramos un proceso de remediación con los tipos de lectura que ofrece el fichero bibliográfico. Tal vez el libro sea la versión que menos retoma esta estrategia, ya que las fichas se encuentran fijadas en una distribución aparente. Sin embargo, las series expresadas en las diversas tipografías y los espacios en blanco imprimen movimiento a su lectura. Como sugiere Abenshushan et al., los tipos de constelaciones que los lectores pueden realizar son parte del proceso de adaptación: en físico, con el propio cuerpo a través de la caja contenedora o el libro suajado, o, en digital, mediante el dispositivo aleatorio.

Rajewsky demarca una diferencia al momento de estudiar las prácticas de remediación. Por un lado, señala que se pueden usar de forma general, desde un punto de vista genealógico o como momentos concretos (61), los cuales se entienden a partir de lo que se remedia. Solo en este segundo caso, apunta Rajewsky, se lleva a cabo una estrategia de resignificación (61). Por las referencias dadas a lo largo de los fragmentos de *Permanente obra negra* podemos apreciar que no refiere únicamente a la estética de las fichas bibliográficas, sino que, en específico, el proyecto se construye con el sistema epistemológico benjaminiano, en donde los fragmentos predisponen una manera de emplear lo desechado y de pensar a través de lo mínimo. Luego entonces expone una forma de relacionarse con los materiales de los otros.

Para Rajewsky la digitalización suele borrar las distinciones características que los medios analógicos solían presentar al perfeccionar su capacidad de réplica. Este hecho se inserta en muchas de las prácticas de remediación, las cuales absorben los detalles de los medios que intentan rescatar. Al distribuir su proyecto, Abenshushan et al. nos permite advertir las limitaciones y las particularidades de cada versión. Mientras el libre acceso de la versión digital atrae a lectores de manera gratuita, este pierde en relación corporal, al disminuir la capacidad de interacción con las fichas. Incluso, se vuelve imposible observar el conjunto de fichas disponibles. En ese sentido, la remediación que hace con las versiones analógicas resalta las cualidades corpóreas, lo cual no es tema menor, ya que Abenshushan ha volcado su interés creativo al trabajo que conlleva la escritura a través del cuerpo, la danza y el movimiento.³

La publicación de las cuatro versiones implica enfatizar la diferenciación de estas, por lo tanto, hacerlas discernibles unas de otras, así como hacer evidentes las cualidades intrínsecas de cada medio. Jay David Bolter y Richard Grusin plantean que existe una doble lógica en la remediación: “Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in

³ Consultar los laboratorios presenciales de escritura que imparte Vivian Abenshushan en BLA Espacio de Experimentación Escrita.

the very act of multiplying them” (5). Es decir, en la remediación el medio que se adapta también se consume en la creación que se produce desde el nuevo medio. Si Abenshushan hubiera publicado solamente *Permanente obra negra* como una versión digital afirmarían un proceso de apropiación y remodelado, el cual se acompaña de un borramiento de las cualidades hápticas de las fichas e implicaría el intento de un reconocimiento social sólo hacia lo digital.⁴ Sin embargo, al mantener su proyecto en medios analógicos, incluso en su versión caja contenedora, invita a los lectores a sentir o conceptualizar las diferencias de las múltiples formas de leer los diversos fragmentos y sus correspondientes montajes.

Demediación

Abenshushan et al. tensa la doble lógica de la remediación expresada por Bolter y Grusin, al distribuir las versiones de su novela y enfatizar el trabajo físico que constituye su lectura. La escritora insiste en la materialidad de su novela. Para nosotros, esta alusión nos invita a discutir la demediación presente en su proyecto. La demediación es un concepto que Garret Stewart define, dialogando con Bolter y Grusin, como “the process, carried out in whatever primary medium of its own, by which a transmitted image or text is stalled or canceled over the obtruded fact of its own neutralized mediality in one aspect or another” (1). Este proceso se enfoca en las características físicas del libro y lo que ellas provocan. La diseminación de las fichas imposibilita asir todas las narrativas que contiene y amplifica la materialidad de *Permanente obra negra*, presentándonos las fichas como objetos. La demediación permite su transición de libro a libro-obra o “book-work”, entendido como un objeto conceptual o un libro escultórico donde podemos más que leerlo, pensarlo (Stewart xiv). El libro-obra demediado se hace presente en las versiones fichero y libro suajado.

Para Baetens y Sánchez-Mesa una de las premisas de la demediación es “la posibilidad de convertir la dimensión material de una obra en una nueva obra independiente, eso sí, en un circuito cultural diferente” (“El giro transmedial” 168). Es decir, a partir de una materialidad aumentada llevar hacia otro terreno capaz de alterar la relación entre obras y lectores. Repensamos *Permanente obra negra* en su versión de página web, donde trata de emular el azar y la contingencia de la interacción con un fichero como acto corporizado. La página web no es un PDF de las fichas, sino una experiencia, en donde la selección de estas requiere de una presencia virtual. Necesita que el lector se mantenga frente al artefacto, con la ventana abierta, sin ninguna interferencia, para que un clic lo accione, corra el

⁴ Susana González Aktories considera como una quinta versión de esta novela a la “instalación que invita a activaciones performáticas en espacios culturales” (González Aktories et al. 109)

mecanismo y las seis fichas empiecen a ser reveladas de forma aleatoria. No obstante, esta versión carece de una materialidad que interactúa desde la propuesta corporal del fichero material. Como fenómeno, la demediación “supone una posición crítica respecto a ciertos tipos de discurso contemporáneo que insisten pertinazmente en la convergencia e inmaterialización de ciertas prácticas de escritura” (Baetens y Sánchez-Mesa, “El giro transmedial” 169). En su propuesta transmedial, *Permanente obra negra* se posiciona desde una demediación que conceptualmente contamina todas las versiones, mostrando sus capacidades e incapacidades en relación con su materialidad, a la vez que con su multiplicidad.

Por otro lado, Abenshushan también ha referido el libro-obra de Ulises Carrión “In alphabetical order”, un tarjetero con información de artistas, amigos, trabajadores y demás personas convocadas alrededor de su espacio cultural *Other Books and So*. Abenshushan explica que “el tarjetero [de Carrión] no es solo un repositorio de teléfonos, sino un lugar de encuentro, de afectos, de relaciones múltiples” (“Ulises Carrión”, 00:43:23–43). Para Abenshushan, las fichas con las que Carrión formó su lugar de encuentro son una posibilidad de convocar a las personas que conformaron el espacio cultural. Como libro-obra demediado, *Permanente obra negra* sigue esta línea de pensamiento: lo que descansa en el proceso de producción es la capacidad de reunir conversaciones en torno a la producción del libro.

Desde *Escritos para desocupados*, Abenshushan ya pensaba en esa materialidad aumentada: “Me entregué entonces a la escritura y reescritura de este libro, con la sensación permanente de quererlo devolver algún día a la red, convertido en otra cosa: un libro aumentado” (290). Sin embargo, el Internet tiene sus limitaciones, ya enunciadas. Por otro lado, sobre todo frente a la página web, el libro físico se enflaquece en las posibilidades de distribución y vinculación. La escritora concibe al libro como “un espacio que perdía intermitencia, velocidad y movimiento [respecto a los blogs, por ejemplo]” (290). Ya en *Permanente obra negra*, Abenshushan et al. señala esta disyuntiva: “No he borrado el libro, lo he tachado. He querido conservarlo por si al final lo necesitaba” (330). Tacha al libro no para negarlo, sino para explicitar sus limitaciones. La escritora transforma al libro en una serie de fichas organizadas de manera aparente, las cuales sólo refieren a la experimentación creativa, abierta y plural que encuentra en Internet. La versión fichero le otorga a la escritora el medio desde dónde pensar una materialidad que, como pieza artística, detona pensamiento y reflexión.

La multiplicidad de la producción medial tiene como fin potenciar las voces presentes en ella. A través del montaje literario, como decía Benjamin, atiende la imposibilidad de apropiarse de las palabras de otros y mostrar las capacidades que tienen los medios para convocar otras conversaciones en torno a la obra y a sus

procesos de lectura. A través de una materialidad aumentada, obtura el texto y la imagen para invitarnos a dejar de leer la novela y empezar a pensar quiénes están convocados desde este lugar de archivo.

Desapropiación

Creemos que, como Abenshushan et al. lo implica en una ficha-epígrafe de Benjamin, “cada libro es una táctica” (25); es decir, contiene en él las necesidades circunstanciales de su producción. Baetens y Sánchez-Mesa apuntan que la dimensión discursiva de las narrativas transmediales suele presentarse desde “producciones habitualmente al margen de la gran industria, o dentro de los circuitos independientes” (“La literatura en expansión” 12). Analizamos *Permanente obra negra* a través de la óptica de las narrativas transmediales como discursos al margen de la industria, las cuales han permitido profundizar en la dimensión del así llamado “activismo transmedia”, entendido como “eje discursivo de la apertura social, políticas de acción y representación colectiva” (Ortuño y Villaplana 126). En su análisis, Ortuño y Villaplana concluyen que con “[l]as poéticas participativas basadas en la interpretación de los espectadores al actuar como responsables de la formación de un nuevo modelo social [...] desde un espacio imaginario [estos] pueden ver, repensar y re-formar sus vidas en consonancia con su potencial creativo” (139).

La importancia de generar narrativas que salgan de la lógica del mercado, la apropiación y el capital económico son fundamentales al hablar de activismo transmedia. Para Marcial García López, los relatos del capitalismo “incorporan de manera tan natural los valores y los intereses del poder económico, que terminan convirtiéndose en valores e intereses compartidos por todos, ya que aparentan ser cuestiones de sentido común” (144). En ese sentido Abenshushan et al. se cuestiona: “¿Qué son estas líneas [de *Permanente obra negra*]? La posibilidad de volver a imaginar otros modos estéticos en los que la escritura sea entendida como proceso compartido, modificable, reutilizable: una escritura de todos y de cualquiera” (398). Abenshushan ha impelido en varias oportunidades “la defensa de una democracia comunal, participativa” (“¿Qué izquierda?”), por igual, al hablar de la producción de *Permanente obra negra*, ha destacado la pertinencia de una creación colectiva como parte de la estructura de la novela. Estas formas de narrar vuelven inadecuada la apropiación de las voces de los otros y retoman buena parte de las discusiones actuales en el ámbito literario alrededor de la desapropiación.

Las estéticas desapropiativas, formuladas por Cristina Rivera Garza, “echan mano de recursos más amplios, más diversos, ligados, o no, a tradiciones literarias específicas y, ligados también, con más frecuencia, a la tecnología digital” (“Desapropiación para principiantes”). Las estéticas que propone Abenshushan et

al. se presentan en el proyecto desde el posicionamiento que realiza la escritora al considerarse una más entre un número variado de quienes integran la obra. Como señala Rivera Garza:

Desapropiar significa, literalmente, desposeerse del dominio sobre lo propio [...] Señalar y problematizar puntualmente procesos coautorales, vengan estos acompañados de los grandes nombres canónicos o de las autorías no prestigiosas para el sistema literario, y propiciar formas de circulación que evadan o de plano subviertan los circuitos del capital fincados en la autoría individual son solo dos formas de poner en práctica una poética de la desapropiación. (*Los muertos indóciles* 270)

Sobre las características inherentes a los medios, Abenshushan reflexiona en *Escritos para desocupados* que

[e]s cierto que el libro como medio tiene cualidades insustituibles. Pero el espacio digital también. ¿Es posible tener lo mejor de ambos mundos? Pensé que la publicación en papel no era irreconciliable con la apertura de una nueva página web, donde podría resarcir la pérdida que había en el paso de un formato a otro. Desde ahí se multiplicarían las posibilidades de lectura y navegación, entendiendo que el paradigma del libro ha sido ya inevitablemente redefinido por la computadora y que el surgimiento de las herramientas de diseminación gratuita ha hecho posible, hasta cierto punto, crear proyectos autónomos del capital. (290)

Una de las grandes taras que evidencia el espacio digital en las relaciones entre obra literaria y autora es el *copyright*. De acuerdo con Abenshushan, este “se ha transformado en las últimas décadas en una política de acaparamiento que afecta tanto a los ciudadanos como a los libros, porque inhibe la circulación de las obras, quitándole a la cultura la sangre que la hace vivir” (171). Señala, a su vez, cómo el *copyleft*, la licencia que libera a las obras, “permite que cada autor decida qué demonios hacer con su obra” (272). Se construye en una clara contraposición al *copyright* de manera, como lo califica ella, “amenazante”, en un contexto donde, observa la escritora, “los medios de reproducción se han democratizado y tienen una irrefrenable naturaleza viral por su capacidad de expansión y multiplicación” (276). En Tumbona Editores, casa editorial de la cual Abenshushan es cofundadora, suele distribuir libros en *copyleft*. Para ella, dicho *copyleft* se realiza con el objetivo de “redefinir los derechos de autor y de propiedad intelectual” (276). Sin embargo, con *Permanente obra negra*, este propósito, que parte de un activismo transmedia promovido por la escritora desde sus discursos y su trabajo como editora, se vuelve más complejo, ya que se entremezcla con la remediación de otras prácticas epistémicas, como la ficha bibliográfica de Benjamin o la demediación

que estas fichas producen más allá de su textualidad, como el libro-obra expresado en el tarjetero de Carrión.

El procedimiento que acompañó a *Escritos para desocupados*, como ya lo hicimos notar, fue publicarse libremente bajo una licencia *creative commons*. Ahí, Abenshushan recalca que “[a] través de las diversas leyendas legales del Creative Commons, el autor puede permitir, si así lo desea, que se generen obras derivadas de sus libros, que se fotocopien total o parcialmente, que se descarguen y redistribuyan en distintos soportes, que se modifiquen (o no), siempre y cuando se mantenga la referencia del autor (o no) y se haga sin fines de lucro” (272).

Este esquema protege los derechos tanto de la autora como de la comunidad lectora desde y con la cual se gesta. Con *Escritos para desocupados*, Abenshushan exploró desapropiarse de su obra en términos de las políticas editoriales capitalistas. No obstante, en aquella ocasión, su nombre apareció como una “abajo firmante”. En *Permanente obra negra* la operación no fue la misma. Encontramos en los pequeños gestos un riesgo mayor. Una visión más detallada desde las estéticas desapropiativas nos permiten dilucidarlo con mayor claridad.

En *Los muertos indóciles*, Rivera Garza sostiene que “cuando la lectura se convierte en el motor explícito del texto, quedan expuestos los mecanismos de transmisión, a lo largo del tiempo y a través del espacio, que la cultura escrita utiliza y ha utilizado para su reproducción y para su encumbramiento social” (268). Abenshushan proyecta “que el autor y el lector [sean] coautores y particip[en] en la creación de los libros de igual manera” (Flores). Invita al lector a pensar de otra forma la noción de obra mediante las herramientas anteriormente señaladas: el fragmento y el montaje impulsados por las cuatro versiones del proyecto que mantienen al centro la figura del fichero, así como al fichero como objeto escultórico. En esta actividad podemos reunir nuevas constelaciones como la idea misma de reescribir el orden de las fichas o intervenirlas. El trabajo colectivo que propone la escritora no es solo el que se explicita en la anteriormente enunciada participación del lector y su agencia que le permite entenderse a sí mismo como “coautor”, sino al liberar el trabajo de cimentación creativa; es decir, los materiales de construcción. Cuando Abenshushan distribuye en una plataforma gratuita las fichas, también dirige, encausa y representa una comunidad que se comparte conocimientos.

Más allá de la muchas veces anunciada muerte del autor (Barthes, Foucault), la creación de otras autorías que se desapropian de sus obras tiene como finalidad la desestabilización de un sistema que suele dejar de lado incluso a las escritoras. En *Permanente obra negra* Abenshushan et al. se desapropia, como lo hiciera en su libro anterior, de su condición de autora única. Esto es posible rastrearlo de diversas maneras. En la página legal de las versiones físicas de *Permanente obra negra* los

derechos se reservan a “Vivian Abenshushan [entre a una multitud]” (6). Al mismo tiempo, al firmar, Abenshushan se subsume en una autoría heterónoma con el empleo de la expresión “et al.”. Como señalan Pérez y Torras “el lugar común de la ideología autorial es la fobia a lo común” (49). Por ello, realizan una distinción entre autor con “autonomía fuerte”, quien es “originador de un texto que se produce a sí mismo/a, o que es percibido por los demás como el soberano absoluto de la obra” (220), frente a la escritora con “heteronomía fuerte”, como “agente que escribe sobre tensiones discursivas, retóricas e intertextuales cruzadas” (220). Recordamos que “et al.”, abreviatura de la expresión latina *et alii*, literalmente significa “y otros”. Es un modo sintético de convocar a todos los participantes sin tener que nombrarlos. Este pequeño gesto problematiza los procesos de citado y referencia. Abenshushan et al. muestra la heteronomía fuerte con la que convoca las voces reunidas en y ante las fichas.

Verónica Gerber Bicecci indica que en los libros literarios la página legal es uno de los paratextos más importantes. Advierte que esta página “es donde uno puede leer las contradicciones del autor: con su editorial, con los lectores, con todo el sistema literario. Y el ejercicio que logres hacer ahí, la pequeña guerra que logres ganar en la página legal, esa es la que da ciertos signos de otra escritura” (“Escrituras del compostaje” 01:22:08–38). Tal vez algunos proyectos no requieran usar la “amenazante” estrategia del *copyleft*, como la adjetivaba Abenshushan, sino mecanismos que configuren otros modos y construyan otros espacios desde dónde entender y compartir la escritura. En el caso de Abenshushan et al. su pequeña guerra tensa el hilo conceptual de *Permanente obra negra* y pone en conversación la incapacidad de apropiarse de lo inacabado y de lo mínimo, de un objeto que no es sólo texto e imagen, sino un lugar de encuentro.

En el apartado paratextual del colofón, Élika Ortega también encuentra otra potente significación del activismo transmedial que interroga al mercado. Ortega lee *Permanente obra negra* a través de lo que denomina “loose binding” o encuadernación suelta, la cual “consists of establishing those mechanisms that signal both an overflowing of the book (unboundedness) and its capaciousness and flexibility (boundedness)” (338). la novela se resiste a mantener una caracterización de libro en lo que se refiere a su financiamiento. Ortega rastrea cómo los créditos de la Fundación BBVA atraviesan los cuatro diversos colofones de las cuatro versiones, uniéndolas material y semánticamente. No obstante, también enfatiza la dispersión de su producción editorial a través de la participación de la editorial independiente Sexto Piso y el espacio de investigación Medialabmx, así como de los talleres de impresión Offset Rebosán, Taller El Aleph y Nova Gráficos. En este gesto, Abenshushan et al. resalta la dispersión de las versiones, pero también las

une a través de su producción (Ortega 341). La escritora se desapropia de su obra, transparentando los procesos de financiamiento, edición y producción.

El nombre propio como una autoría podría ser a su vez una de las estrategias que unen lo dispersión en la obra. Aunque, como señala Abenshushan et al., la total desaparición de su nombre no opera del todo en un proyecto que critica el fenómeno de apropiación de escrituras por medio del sistema capitalista. Así se lo cuestiona en *Permanente obra negra*: “¿Qué lugar ocupo en este artefacto, en esta polifonía? ¿Firmo o no firmo? Nueva tensión al interior de la asamblea que discute continuamente en mi cerebro. En el caso de las mujeres, en el caso de la Negrería Literaria, ¿desaparecer por segunda vez es una opción políticamente razonable?” (402). La Negrería Literaria que denuncia es esa forma de explotación intelectual, también conocida como *ghostwriting*, donde el tiempo y el cuerpo de quien escribe es aprovechado para el beneficio económico y social de unos pocos. Lo cual refleja aquello que, de acuerdo con Rivera Garza, acontece en el panorama literario actual: “El pensamiento que vincula la relación entre la escritura y la comunidad pasa por puentes complejos que involucran tanto a la producción como a la distribución del texto [...] asuntos que hoy por hoy son y siguen siendo de relevancia tanto estética como política” (*Los muertos indóciles* 272). Estos puentes complejos de lectura, entendida desde el estudio de medios, comprometen tanto a autora como a obra en un entramado difícil de deshilar. En él, las escritoras encuentran otras formas de leer y ser leídas, pero también conversaciones en torno a cómo se comparten hallazgos de investigación, saberes y sensibilidades. En este caso, el activismo transmedia se emplea para exponer y apreciar la complejidad de los medios, sus cualidades y faltas. De igual manera, vuelve ineludible las discusiones sobre los límites de la autoría individual en este tipo de procesos de escritura. Las mujeres que fungen como escritoras fantasmas, las Negras literarias, alejadas del beneficio cultural y social de una obra debido a las lógicas del mercado, ya han perdido su firma. Sin embargo, el trabajo artístico que sale del capital debe seguir cuestionando las estrategias de apropiación que mantienen al sistema de explotación. Las estéticas desapropiativas, encontradas en pequeños gestos editoriales creativos, son un llamado colectivo que se concibe para agrietar las prácticas capitalistas en favor de una comunidad de escritoras ocultas.

Finalmente, el activismo transmedia se hace presente con mayor énfasis en la línea discursiva donde Abenshushan et al. cuenta su tránsito por la ya mencionada Negrería Literaria. En esta serie reúne con un tono irónico demandas, imprecaciones sociales, denuncias y anécdotas del sistema editorial que promueve la utilización de los otros en la construcción de autorías que simulan una autonomía, las cuales suelen ser figuras reconocidas o de élite. Con fichas como “QUEREMOS EL FIN DEL ROBO A NUESTRAS COMUNIDADES” (340) o “¡LA

PROPIEDAD ES EL ROBO!” (398) Abenshushan et al. invita a una organización de la comunidad de Negras literarias que han sido desaparecidas por las prácticas editoriales de los *best sellers* y la literatura de consumo. Así, las Negras Literarias generan un tipo especial de escritura, enmarcado en esta serie: “Una escritura atravesada por el espectro político de la pregunta: ¿Cómo podemos operar la Escritura Negra desde nuestro estado de desposesión, desde nuestra condición rota?” (386). Abenshushan et al. evidencia en las fichas que el trabajo de Negrería Literaria presupone una usurpación de lo ajeno, el cual emplea mecanismos para borrar a las escritoras y a sus nombres. Bajo este llamado del activismo transmedia, *Permanente obra negra* adquiere un sentido de lucha como espacio en proceso: un libro que es muchos libros, a través de muchos medios, que produce infinidad de lecturas, donde el personaje principal es quien lo lee y que genera el contagio de la multiplicación de autoras, de grietas del capitalismo y de encuentros.

Conclusiones

El objetivo de este artículo era mostrar cómo Vivian Abenshushan et al. emplea diversos medios en su novela *Permanente obra negra* para desapropiarse tanto de lo propio como de lo ajeno. De acuerdo con Abenshushan “era muy importante que la caja, el libro suajado, el algoritmo y el libro normal pudieran circular de manera masiva sin que fueran productos extraordinariamente onerosos” (Flores). A partir de su activismo transmedia, invita a una escritura colectiva, de ahí que para ella la protagonista de esta narrativa sea la persona que manipula las fichas y las monta; es decir, quien lee.

Ligado no a lo individual, sino a la práctica de lo común, Abenshushan et al. inserta su libro en el mercado editorial descolocando el punto de focalización de su proyecto desde un narrador-personaje a un lector-personaje, con el fin de dotarlo de agencia. La transmedialidad de la obra manifiesta, a partir de su incompletitud, “la tensión entre las formas cooperativas que propician los medios digitales contemporáneos” (Abenshushan et al., “Acerca”), a la vez que recupera medios en desuso para aprovechar sus características. La epistemología del fichero benjaminiano, fragmentaria, desordenada y azarosa, reviste su proyecto de lecturas infinitas y enfoca la importancia social de algunos medios para la generación de conocimiento. La materialidad del fichero recuerda que el mundo digital dista también de las características que el cuerpo imprime. Invita así a establecer otras estrategias lectoras y concebir los libros desde una sensibilidad material. Está claro que la novela de Abenshushan intenta presentarse como muchas novelas. Para ello echa mano de tantas herramientas como le es posible. Remedia los ficheros bibliográficos y ofrece versiones pensadas para diversos circuitos lectores, ya sea a través de la reproducción de los ficheros en un libro tradicional, en una página web,

en un libro suajado o en una caja contenedora que resaltan el componente material de sus propuesta artística.

La forma de darle sentido a las exploraciones y a las diversas versiones de esta *Permanente obra negra* es utilizar estrategias desapropiativas, las cuales permiten cuestionar las lógicas capitalistas del mercado editorial. Abenshushan emplea una suerte de pequeños gestos que agrietan sus muros: con la expresión “et al.” se desapropia de la figura omnipotente y soberana de autora, haciendo énfasis en el proceso a varias manos que involucra construir una obra de este tipo, en su creación, edición o producción. Asimismo, utiliza al fichero como punto de partida para remarcar la desapropiación que el gremio de Negras literarias puede adoptar como práctica para combatir la opresión a la que se ven sometidas; es decir, visibilizándose a partir de visibilizar el proceso editorial.

Como provocación infinita e inagotable, *Permanente obra negra*, desde las estrategias discursivas que se sirven de los medios para ser usados como catalizadores del pensamiento colectivo, devela y propicia momentos para pensar en común los devenires de la literatura. Pareciera que, en esta resistencia, la escritora promueve un cambio de mirada. Sugiere ver más allá de la promesa del futuro y más acá de la construcción de un presente aún por explorar. Un presente fragmentado capaz de ser escrito por quien lo lee. *Permanente obra negra* explora su condición de trabajo en proceso a través del tiempo, lo cual nos conmina a imaginar, por igual, todas esas otras obras permanentemente inacabadas que acompañan el trabajo de cimentación creativo de Abenshushan et al. Por último, esta obra increpa e invita a quienes se han apropiado de los textos de otros a jugar con las fichas y comenzar a escribir.

Obras citadas

Abenshushan, Vivian. *Escritos para desocupados*, Sur+ Editores, 2013. http://www.escritosdesocupados.com/DESCARGA_ESCRITOS.pdf

Abenshushan, Vivian. “¿Qué izquierda? 9. Vivian Abenshushan”, *Horizontal*, 30 de enero, 2015. <https://horizontal.mx/que-izquierda-9-vivian-abenshushan/>

Abenshushan, Vivian. “Un libro en ‘Permanente obra negra’”, *El informador*, 17 de diciembre, 2019. <https://www.informador.mx/cultura/Un-libro-en-Permanente-obra-negra-20191217-0019.html>.

Abenshushan, Vivian. “Ulises Carrión: Escribir por otros medios”, Instituto Potosino de Bellas Artes, 11 noviembre 2021, <https://www.facebook.com/>

[InstitutoPotosinodeBellasArtes/videos/ulises-carri%C3%B3n-escribir-por-otros-medios/215877017324516/](https://www.institutopotosinodebellasartes.com/videos/ulises-carri%C3%B3n-escribir-por-otros-medios/215877017324516/).

- Abenshushan, Vivian, et. al. *Permanente obra negra. Novela inexperta [título provisional]*, Editorial Sexto Piso, 2019.
- Abenshushan, Vivian, et. al. “Acerca”. *Permanente obra negra*, <http://www.permanenteobranegra.cc/index.php>.
- Baetens, Jan, y Domingo Sánchez-Mesa. “La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los new media studies”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, vol. 27, 2017, pp. 6-27.
- Baetens, Jan, y Domingo Sánchez-Mesa. “El giro transmedial en la investigación en nuevos medios digitales de comunicación: el concepto de demediación”, *Epistemología de la comunicación y cultura digital: nuevos retos*, editado por Francisco Sierra Caballero y Jordi Alberich Pascual, Editorial Universidad de Granada, 2019, pp. 163-178.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Ediciones Paidós, 1994.
- BBVA México. “Vivian Abenshushan – Permanente Obra Negra”, BBVA México, 30 de septiembre, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=C1zRjtoROA>.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Ediciones Akal, 2005.
- Bolter, David, y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, 1999.
- Campos, Raúl. “Edifica Abenshushan una permanente obra negra literaria”, *La Razón*, 4 de mayo, 2019. <https://www.razon.com.mx/cultura/edifica-abenshushan-una-permanente-obra-negra-literaria/>
- Carrión, Ulises. *Ulises Carrion: In Alphabetical Order*, Cres, 1978.
- Cohen, Esther, editora. *Walter Benjamin. Resistencias minúsculas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Domínguez Cáceres, Roberto. “De la copia y lo original en Permanente obra negra de Vivian Abenshushan”. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, vol. 1, núm. 93, 2021, pp. 187-194.
- Flores Vega, Ernesto. “Permanente obra negra, un libro infinito con muchos autores”, *BBVA México*, 4 de octubre, 2019. <https://www.bbva.com/es/mx/permanente-obra-negra-un-libro-infinito-con-muchos-autores>.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?*, traducido por Silvio Mattoni, El Cuenco de Plata, 2010.

- Stewart, Garrett. *Bookwork: Medium to Object to Concept to Art*. University of Chicago press, 2011.
- García Canclini, Néstor et al. *Hacia una antropología de lectores*, Universidad Autónoma Metropolitana-Fundación Telefónica-Ariel, 2015.
- García López, Marcial. “La lucha está en el relato. Movimientos sociales, narrativas transmedia y cambio social”, *Cultura, lengua y representación. Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, vol. 15, 2016, pp. 139-151. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/2159/1847>.
- Gerber Bicecci, Verónica. “Escrituras del compostaje”, Verónica Gerber Bicecci en Cátedra Abierta UDP. Cátedra Abierta UDP de la Universidad Diego Portales, 26 noviembre 2020, <https://www.facebook.com/CatedraUDP/videos/1258178474538641>.
- González Aktories, Norma Susan et al. *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: Hacia el estudio de las literaturas extendidas*, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2021. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/5053968>
- Jenkins, Henry. “Transmedia Storytelling 101”, *Henry Jenkins*, 21 marzo 2007, http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html
- Jenkins, Henry. *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Paidós, 2008.
- Mora, Vicente Luis. “Cognición distribuida y estética de la acumulación fragmentaria en Permanente obra negra, de Vivian Abenshushan”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 38, 2022, pp. 97-110.
- Navarro, Jaime. “¿Qué es obra negra, obra gris, y obra blanca?”, *Architectural Digest*, 28 de octubre, 2019. <https://www.admagazine.com/arquitectura/diferencia-entre-obra-negra-obra-gris-y-obra-blanca-en-cosntruccion-20191028-6082-articulos.html#:~:text=Se%20refiere%20a%20la%20primera,losas%2C%20techos%20y%20tuberías%20principales>
- Ortega, Élika. “Loosely Bound: Negotiating Dispersion and Fragmentariness in Vivian Abenshushan’s Permanente Obra Negra”, *ASAP/Journal*, vol. 7, núm. 2, mayo de 2022, pp. 331–57. <https://doi.org/10.1353/asa.2022.0024>.
- Ortuño Mengual, Pedro, y Virginia Villaplana Ruiz. “Activismo Transmedia. Narrativas de participación para el cambio social”, *Obra digital*, vol. 12, febrero-agosto, 2017, pp. 123-144. https://www.researchgate.net/publication/319972193_Activismo_Transmedia_Narrativas_de_participacion_para_el_cambio_social_Entre_la_comunicacion_creativa_y_el_media_art

- Pérez Fontdevila, Aina, y Meri Torras Francés, compilación, edición y bibliografía. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Arco/Libros, 2016.
- Rajewsky, Irina. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités*, vol. 1, núm. 6, 2005, pp. 43-64.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Tusquets México, 2013.
- Rivera Garza, Cristina. "Desapropiación para principiantes", *Literal Magazine*, 31 de mayo, 2017. <https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/>.
- Rosendo, Nieves y Sánchez-Mesa, Domingo. "Adaptación y transmedialidad: Crítica de una oposición agotada", *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, vol. 7, núm. 2, 2019, pp. 335-352.
- Schröter, Jens. "Discourses and models of intermediality", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, núm. 3, 2011, pp. 1-7.

Apuntes para una lectura gótica de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig

Notes on a Gothic Reading of *Boquitas pintadas* by Manuel Puig

Jessica C. Locke – El Colegio de México

Resumen: Partiendo del concepto expresado por Fred Botting, especialista en literatura gótica, de que lo gótico no se restringe ni a un movimiento literario en específico ni a un periodo histórico-literario, sino que implica la presencia de ciertas características en la obra en cuestión, analizo los aspectos de la novela *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig, que se prestan a una lectura gótica. Entre ellos están la propuesta genérico-estilística de Puig con esta obra y las transgresiones de los personajes contra las normas de comportamiento exigidas por la sociedad en la que se mueven, así como el cuestionamiento de los parámetros de comportamiento que surge a raíz de dichas transgresiones.

Palabras clave: *Boquitas pintadas*, Manuel Puig, rasgos góticos

Abstract: Based on Gothic literature specialist Fred Botting's notion that the Gothic is not restricted to a specific literary movement—nor to a literary-historical period—but rather that it implies the presence of certain features on the work, I analyze the aspects of Manuel Puig's novel *Boquitas pintadas* that allow for a Gothic reading of this work. Among them are Puig's stylistic proposal with this novel, the characters' transgressions of the behavioral norms expected by their society, and the questioning of the parameters of conduct that arises because of these transgressions.

Keywords: *Boquitas pintadas*, Manuel Puig, Gothic elements

Fecha de recepción: 15 de junio de 2023

Fecha de aceptación: 20 de marzo de 2024

Manuel Puig nació en General Villegas, Argentina, en 1932 y falleció en Cuernavaca, México en 1990. *Boquitas pintadas* (1969), su segunda novela, narra la historia de Juan Carlos, un casanova tuberculoso, de las mujeres que le entregan sus cuerpos, sus corazones, o ambos, y de los enredos de los que él participa incluso después de muerto. La historia se desarrolla a partir de su deceso, con lo cual se desencadenan los recuerdos de otros personajes, así como *flashbacks* que nos permiten captar pequeños destellos sobre su vida y sus relaciones íntimas. La novela *Boquitas pintadas* se subtitula “folletín”, y sus capítulos llevan el nombre de “entregas”, aunque nunca se publicó como tal, sino íntegra, desde su primera edición.¹

En el presente artículo detallo los rasgos que percibo en la obra *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig, que a mi parecer permiten hacer una lectura gótica de ella. Múltiples estudiosos de la escritura gótica han comentado sobre su flexibilidad: por ejemplo, Fred Botting sostiene que “Changing features, emphases and meanings disclose gothic writing as a mode that exceeds genre and categories, restricted neither to a literary school nor to a historical period” (14). Esta flexibilidad implica que el estudio de lo gótico no tiene que ceñirse únicamente a las obras que se inscriben en géneros góticos tradicionales, como el de la novela gótica del siglo XVIII o la del XIX. Como observa Antonio Alcalá, “es importante recordar que lo gótico se enfrenta comúnmente con la dificultad de definirse en términos de estilo y forma, y además incorpora elementos provenientes de tradiciones diversas” (4). En este texto aludiré, específicamente, a los rasgos formales y estéticos de *Boquitas pintadas* que permiten relacionarla con la literatura gótica, así como al tema de las transgresiones socio-morales de los personajes, el peligro de la desintegración de la sociedad causada por dicho tipo de transgresiones, y conceptos relativos a lo dual en la tradición gótica.

Esta novela pertenece, junto con la primera del autor, *La traición de Rita Hayworth* (1968), a la primera etapa de la producción novelística de Puig que, como explica Claudia Kozak, ha sido designado como “el ciclo de Vallejos” según “un criterio de localización de la historia narrada” (Kozak 132).² Respecto a estas primeras dos novelas de Puig, comenta Graciela Speranza que, “Si *La traición de*

¹ Como explica Giselle Carolina Rodas, fue “pensada inicialmente para ser difundida por entregas como un folletín. Lejos de esa aspiración, pero conservando la estructura, la novela adquirió el formato libro y [...] resultó un éxito que consagró a Manuel Puig como escritor profesional” (316).

² Son tres los ciclos a los que alude Kozak: “el ciclo de Vallejos (*La traición de Rita Hayworth* [1968] y *Boquitas pintadas* [1969]); el ciclo de Buenos Aires (*The Buenos Aires Affair* [1973] y *El beso de la mujer araña* [1976]); el ciclo americano (*Pubis angelical* [1979], *Maldición eterna a quien lea estas páginas* [1980], *Sangre de amor correspondido* [1982] y *Cae la noche tropical* [1988])” (s/p).

Rita Hayworth (1968) es el relato [...] de la iniciación de un escritor en las matinés de cine de un pueblo de provincia, *Boquitas pintadas* (1969) es la vuelta triunfal del escritor al mismo pueblo, oculto detrás de la mirada sin cuerpo de una cámara” (4).

Esta observación de Speranza también nos recuerda la estrecha relación entre Puig y el arte cinematográfico,³ relación que definitivamente contribuyó a la experimentación por parte del autor con modos narrativos innovadores en su obra novelística.⁴ Su aguda mirada cinematográfica representó una gran herramienta para el desarrollo de propuestas narrativas novedosas, tanto en *La traición...* como en *Boquitas...* Comentando específicamente el final de la segunda novela, Speranza afirma: “las cartas de amor de Juan Carlos se quemaron en el tubo negro de un incinerador y la mirada inverosímil de una cámara recorre los pedazos de papel que se encrespan en el aire antes de consumirse en el fuego. Los puntos suspensivos entre las frases de amor hacen las veces de llamas” (5). Es pertinente subrayar que el propio autor aludió a la innovación estilística representada por sus primeras dos novelas, al afirmar que *Boquitas* “es un folletín con el cual, sin renunciar a los experimentos estilísticos iniciados en mi primera novela *La traición de Rita Hayworth*, intento una nueva forma de literatura popular” (Puig, *Boquitas* cuarta de forros).

El uso de un género literario popular para plantear propuestas estético-literarias novedosas es una primera característica respecto a la que podemos hablar de una coincidencia entre esta novela de Puig y la novela gótica del siglo XVIII. Esta, como sabemos, se inscribe en una época en la que la creciente “popularidad” del *romance*, o novela sentimental, en Inglaterra había inspirado frecuentes críticas por parte de los lectores cultos o intelectuales. Como explica Ana Vogrinčič, “In the later half of 18th-century England, evidence of self-indulgent novel-reading on the one hand, and of the outrage it caused on the other was commonplace” (Vogrinčič 104).

Aun así, se podría decir que la novela-*romance* en el siglo XVIII inglés se consideraba como una forma de escritura cada vez más común, leída entre todas las

³ Esta relación fue fructífera; tres de las obras narrativas de Puig fueron llevadas a la pantalla grande: *Boquitas pintadas*, en 1974, dir. Leopoldo Torre Nilsson; *Kiss of the Spider Woman*, en 1985, dir. Héctor Babenco; y *Pubis angelical*, en 1982, dir. Raúl de la Torre. También, Puig fue co-autor del guion para la película *El otro*, dirigida por Arturo Ripstein en 1986.

⁴ Ricardo Vivancos Pérez alude a la “decisión [de Puig], en marzo de 1962, de escribir su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, a partir de un guion ya comenzado” (634). Explica que “en un artículo publicado póstumamente pero escrito como ponencia para universidades americanas alrededor de 1975 [...] Puig relata que mientras escribía el supuesto guion se dio cuenta de que, a partir de una voz, originalmente la voz imaginaria de su tía Carmen, la ‘acumulación de las banalidades daba un significado especial a la exposición’ y que necesitaba ‘mayor espacio narrativo’” (634-635).

clases sociales y económicas. Es, entonces, en el marco de dicho género que nace la ficción gótica; por medio de la *romance* se verá transformado para dar lugar a la introducción de elementos estilísticos y temáticos novedosos. Explica Philip Martin,

As the Gothic novel often utilised the subtitle “A Romance” it was readily stigmatised as a genre unworthy of serious attention. This tendency was countered by writers such as Walpole and Clara Reeve,⁵ both of whom defended the Romantic Gothic in the prefaces to their novels on the grounds that it was able to combine the virtues of “Imagination” and “Nature;” the fantastic and the real. (Martin, en Mulvey-Roberts 226)

De tal modo, el sentido de estos cuentos se mantiene oculto por el velo de su enigma. En el prefacio de la primera edición de *The Castle of Otranto*, Walpole encubrió su autoría de la novela al referirse al supuesto origen medieval del texto, con lo cual justifica la presencia de lo insólito —por ejemplo, “Miracles, visions, necromancies, dreams, and other preternatural events”— dado que “Belief in every kind of prodigy was so established in those dark ages, that an author would not be faithful to the manners of the times who should omit all mention of them” (Walpole, “Preface to the First Edition” s/p). En la segunda edición se descartó el pretexto del origen medieval, pues Walpole asumió la autoría de la obra en el prefacio, escribiendo que ésta fue “an attempt to blend the two kinds of Romance, the ancient and the modern” y, así, combinar precisamente “imagination and improbability”, características del primero, con un rasgo del segundo: “nature [that] is always intended to be, and sometimes has been, copied with success” (“Preface to the Second Edition” s/ p). Así, Walpole alude a lo novedoso de su obra, con la cual renueva el género del romance y, a la vez, plantea un nuevo modelo que se iría desarrollando en las décadas posteriores, con autores como Ann Radcliffe⁶ y Clara Reeve.

De modo similar, en *Boquitas pintadas*, Manuel Puig toma como modelo un género popular —la novela de folletín— y lo moldea para plantear novedosas subversiones del modelo. El autor le escribe a su amigo Emir Rodríguez Monegal, respecto a *Boquitas*, “quiero combinar vanguardia con *popular appeal*” (cit. por Speranza 4). La novela de folletín o por entregas, como la novela sentimental

⁵ Horace (Horatio) Walpole (1717-1797) fue el autor de la novela *The Castle of Otranto*, 1764, considerada comúnmente como la primera novela gótica (“Horace Walpole” s.p.). Clara Reeve (1729-1807) fue la autora de *The Old English Baron: A Gothic Story*, 1778, novela publicada por primera vez en 1777, anónimamente, bajo el título *The Champion of Virtue: A Gothic Story* (“Old English Baron, The (1778)” 10).

⁶ Ann Radcliffe, 1764-1823, fue la autora de *The Mysteries of Udolpho*, 1794 y *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents*, 1797, entre otras obras (“Mysteries of Udolpho, The (1794)” 51).

inglesa del siglo XVIII, ha sido similarmente subvalorada por la población intelectual, precisamente por su carácter popular. Como explica Ana María Risco,

Los productos literarios escritos exclusivamente para ser difundidos por medio de la prensa escrita son portadores de un estigma de trivialización como marca distintiva, aspecto en el que coincide la crítica a lo largo de los años. [...] La consideración de los folletines como un subgénero literario en tanto producto destinado al sector obrero dentro del proceso de mercantilización literaria prevalece en estudios sobre la literatura española romántica publicados a fines del siglo XX. Estas consideraciones del folletín como subliteratura también se encuentran en la crítica literaria hispanoamericana y por lo general van acompañadas de su valoración negativa como “baja literatura”. (2)

Puig adopta y adapta este modelo “popular” del folletín para experimentar con procedimientos narrativos insólitos. Así como en *La traición de Rita Hayworth*, estos procedimientos parten de la multiplicidad de ópticas y versiones de la historia narrada, las cuales desestabilizan la narración, desorientan al lector por su fragmentación y subjetividad, y le dan la impresión de estar ante un rompecabezas al cual le faltan piezas. En *Boquitas*, la historia se cuenta a través de cartas de numerosos personajes, pero también, páginas tomadas de una agenda, pensamientos de los personajes, documentos sobre órdenes administrativos, *streams of consciousness* anónimos, intervenciones de narradores aparentemente omniscientes, diálogos, el acta de un juicio penal, avisos fúnebres, etc. Así, pues, se yuxtaponen documentos “oficiales” con otros que son puramente personales.

El capítulo titulado “Primera entrega” de la novela (siguiendo con el supuesto formato de folletín) es una perfecta muestra de ello: inicia con la “Nota aparecida en el número correspondiente a abril de 1947 de la revista mensual *Nuestra Vecindad*, publicada en la localidad de Coronel Vallejos, provincia de Buenos Aires” (Puig 8) sobre la muerte de Juan Carlos, y es seguida de cartas personales escritas por el personaje Nélica (Nené) a doña Leonor, madre del difunto; en la primera le da el pésame y en las que siguen adentra en otros temas. Nunca leemos las respuestas de doña Leonor, pero sabemos que en un principio las hubo, pues Nené hace referencia a ellas. Entonces, además de tratarse de correspondencia íntima, está fragmentada, digámoslo así, por incompleta.

Esto, por su parte, evoca una de las características atribuidas a la escritura gótica —como escribe David Punter, “Gothic works, it is often objected, are not fully achieved works: they are fragmentary, inconsistent, jagged” (189)— y, además, la yuxtaposición de información pública —como hemos escrito, documentos “oficiales”— con testimonios personales de y sobre la historia

extraoficial de Juan Carlos pone en tela de juicio cuál es la historia verdadera, como es frecuente en la literatura gótica. Afirma Punter que “At all events, the Gothic writer insists, ‘realism’ is not the whole story: the world, at least in some aspects, is very much more inexplicable —or mysterious, or terrifying, or violent— than that” (186). Así es el caso de la vida de Juan Carlos: la novela que inicia con el dato “oficial” sobre su muerte se desvía hacia una crónica sobre sus amoríos, su enfermedad, y las personas involucradas en su vida, la cual estuvo envuelta en un velo de misterio, decepciones, engaños y violencia.

La novela representa, en este sentido, una especie de subversión a nivel temático de los lugares comunes de la novela de folletín. Aparece el elenco de personajes-tipo usuales en la novela sentimental, pero los de Puig son muchas veces contradictorios. Observa Speranza:

Puig recupera los tipos convencionales de la novela sentimental —la mujer malcasada, el inescrupuloso donjuan, la casquivana de familia bien, la solterona resentida, la sirvienta engañada— pero mediante un arsenal de recursos experimentales que lo alejan del puro sentimentalismo, revela los dobleces estéticos, morales e ideológicos que los estereotipos suelen ocultar. (4)

Es precisamente a través de la revelación de aquellos “dobleces” a los que alude Speranza que se destacan las transgresiones que cometen varios personajes en la novela. Este aspecto de la obra nos puede recordar la presencia de la transgresión en la ficción gótica, que Botting relaciona con el tema de los excesos y sus efectos:

Gothic signifies a writing of excess. It appears in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality. [...] The excesses and ambivalence associated with Gothic figures were seen as distinct signs of transgression. [...] The centrality of usurpation, intrigue, betrayal and murder to Gothic plots appeared to celebrate criminal behaviour, violent executions of selfish ambition and voracious passion and licentious enactments of carnal desire. (Botting 1 y 6)

En *Boquitas*, hay varios personajes cuyas acciones representan claras transgresiones a las expectativas de comportamiento en la sociedad retratada en la novela: la suya es una sociedad hipócrita y doble-moralista cuyos comportamientos aparentemente aceptables se rigen y se juzgan según las apariencias y el “qué dirán”, y no según verdaderos parámetros morales y éticos.⁷ Un excelente ejemplo

⁷ Como observa Speranza, “la novela del título, *Boquitas pintadas*, habla de la hipocresía de la clase media argentina, las diferencias sociales sustentadas en la violencia y el fraude, la pasión como educación sentimental” (5).

de dicha hipocresía es el diálogo entre Celina, la hermana de Juan Carlos, y la viuda Di Carlo, con quien Juan Carlos mantiene una relación sentimental. La viuda está a punto de mudarse a Cosquín, donde se encuentra internado Juan Carlos a causa de su tuberculosis; ella piensa tomarlo como pensionista y así también cuidarlo. Celina le exige que nadie se entere de su mudanza, pues “para nuestra familia es una vergüenza” (81). Después de cada diálogo hablado vienen, en cursivas, los verdaderos pensamientos de las interlocutoras, y así se revela al lector su falsedad:

—Mire, señora, como le mandé decir, tengo algo que hablar con usted muy importante, *tenés un corte de pelo a la garçonne que da asco y esos aros de argolla no le faltan a ninguna chusma*

—Sí, hable con toda confianza, *ayúdame Dios mío, que ésta es capaz de cualquier cosa*

—Mire, ante todo quiero que usted me prometa no contárselo a nadie, *orillera chusma, vas a sufrir sin contárselo a la vecina [...]* Mi mamá está muy molesta con todo esto, *de tratar con orilleras*

—¿Por qué? ¿no es por el bien del hijo acaso? *todas las copetudas tienen el corazón de hielo*

[...]

—Bueno, mi mamá, y yo también, le pedimos una cosa: usted no va a tener ninguna oposición de nuestra parte, pero le pedimos que no diga a nadie que se va a Cosquín. *caradura, a juntarse con un muchacho más joven*

—No se preocupe, yo tampoco pensaba decirle a nadie, y a mi hija tampoco todo. Usted sabe la lengua que tienen acá. Si no fijese lo que dicen de la Mabel ... *toma, aguantátela, que es amiga tuya.* (2000 80-81)

Se manifiesta, mediante la técnica que emplea Puig de escribir lo dicho y lo no-dicho por los personajes, que tienen, diríamos coloquialmente, dos caras, una que muestran en público y la otra mediante la cual expresan, de manera privada, su odio y violencia hacia otros. La sociedad doble-moralista retratada por Puig, reminiscente de las sociedades plasmadas en obras góticas tanto del siglo XVIII como del XIX, exige ciertos comportamientos y censura otros, por lo menos de manera pública, pero no logra suprimir la verdadera naturaleza dual del hombre (como expresa Dr. Jekyll: “man is not truly one, but truly two”, Stevenson 82).

Además, personajes como Juan Carlos y Pancho, por mujeriegos, engañadores y mentirosos, así como Mabel, por infiel y por acostarse con un hombre de clase social inferior, y la Rabadilla, por ser madre soltera y por después convertirse en la asesina del padre de su hijo, dan rienda suelta a sus pasiones y también a sus caprichos y así transgreden el decoro que se presume —aunque engañosamente— en su sociedad. Sus transgresiones se presentan en la forma de

violaciones de tabúes, las cuales, por su parte, amenazan la aparente estabilidad de aquella sociedad. En *Boquitas* la violación de tabúes por parte de los personajes mencionados sirve el propósito de poner en tela de juicio las expectativas sociales hipócritas e inconsistentes que se priorizan en la sociedad argentina representada por Puig. Sus violaciones, a la vez, aluden a las líneas divisorias —aparentemente claras pero en realidad muy ambiguas— entre las clases sociales, con lo cual se presenta la amenaza de la desintegración de la jerarquía social. Tomemos como ejemplo el caso del escándalo en el que se vieron involucrados la Rabadilla, Mabel y Pancho.

La Rabadilla (la Raba) tuvo un hijo con Pancho; la paternidad del niño se encubrió desde el principio, y Pancho nunca asumió la responsabilidad de ayudar a criarlo ni de apoyar económicamente a la Raba. Entre las pocas personas que sí estaban enteradas de la relación que había habido entre la Raba y Pancho estaba Mabel.⁸ Posteriormente, Pancho y Mabel iniciaron una relación sexual; Mabel, a la vez, tenía novio. Pancho se subía a la recámara de Mabel en casa de sus padres durante las noches mientras ellos dormían. Durante todo el transcurso de esta relación, la Raba se encontraba trabajando como sirvienta en la casa de los padres de Mabel. Una madrugada, al saltar Pancho de la ventana de la recámara de Mabel al patio para irse, como había hecho en otras ocasiones, la Raba lo mató con una cuchilla de cocina, apuñalándolo primero en el abdomen y después en el corazón. Antes de dar su declaración legal sobre los supuestos hechos que culminaron en el asesinato, la Raba “fue atendida por la Srta. Sáenz” (Mabel), quien, para la declaración, también “la ayudó a colmar las lagunas que su memoria presentaba a cada momento” (78), con lo cual entendemos que la “ayudó” a “confesar” una mentira: la de que fue a la Raba a la que Pancho había visitado la noche de su asesinato, estando borracho y queriendo aprovecharse de ella como ya lo había hecho, y que fue entonces en defensa propia que Raba lo mató con la cuchilla (76-79, 91).

Con este escándalo, se subraya la gran relatividad de las divisiones entre clases sociales:⁹ la Raba fue compañera de escuela de Mabel y de Nené (37-38), pero al salir de la escuela termina como trabajadora doméstica, trabajo que realiza,

⁸ Por ejemplo, en el diálogo, entremezclado con pensamientos no pronunciados de ambos personajes, en el que Mabel se pone de acuerdo con Pancho por primera vez para que se vean en su recámara a la medianoche, leemos lo siguiente: “—[Pancho:] ¿A qué hora se duerme su mamá? *la agarré y no la suelto* —[Mabel:] A eso de las doce ya seguro que está dormida... *¿la habrá forzado a la Raba? ¿tendrá tanta fuerza para eso? la Raba llega y me encuentra con un negro orillero* — [Pancho:] Entonces a esa hora esta noche vengo sin falta, *la novia del petiso*” (Puig, *Boquitas* 70).

⁹ A propósito de este tema, Ricardo Piglia ha examinado el tema de las clases sociales y, en particular, de la clase media en *La traición de Rita Hayworth*, en su artículo “Clase media: cuerpo y destino” (ver bibliografía).

quizá irónicamente, en casa de su antigua compañera de escuela, Mabel. Sin embargo, la Raba y Mabel se han acostado con el mismo hombre. Pancho, por su parte, trabajaba de albañil, pero después se hizo suboficial de policía (54 y 59). Este cambio de categoría social indudablemente explica, en cierta medida, su esfuerzo por encubrir el hecho de ser el padre del hijo de la Raba; no obstante, a los ojos de su nueva amante, Mabel, él sigue siendo, así como lo llama ella misma en sus pensamientos, “un negro orillero” (70). También Celina, la hermana de Juan Carlos, insinúa que hay una marcada distinción entre las clases a las que pertenecen respectivamente Mabel y Pancho, cuando dice “Yo no lo creo. Una chica de familia como Mabel no se iba a meter con ese negro” (81).

Este escándalo, por su parte, se puede relacionar precisamente con otra característica de la literatura gótica: como explica Alcalá, “Dentro de lo gótico, la transgresión de las leyes trae como resultado el cuestionamiento acerca de la validez de los marcos que la sociedad impone alrededor del individuo” (5). El descarado abandono de la Raba y de su hijo por parte de Pancho, la traición implícita en la relación sexual entre Pancho y Mabel, la ex-compañera de escuela de la Raba, y la muerte de Pancho a manos de ella definitivamente representan agravios contra las expectativas de comportamiento impuestas sobre la sociedad de *Boquitas*. Con ellos se plantea, entonces, la problematización de dichas expectativas. Asimismo, el peligro de la desintegración social causado por la desestabilización de las clases sociales recuerda las consecuencias potencialmente nefastas con las que amenazaban las transgresiones góticas. Según Botting:

Not only a way of producing excessive emotion, a celebration of transgression for its own sake, Gothic terrors activate a sense of the unknown and project an uncontrollable and overwhelming power which threatens not only the loss of sanity, honour, property or social standing but the very order which supports and is regulated by the coherence of those terms. (7)

El peligro al que alude Botting constituye un tema central en *Boquitas*. Por ejemplo, en los pensamientos de la Raba, antes de que ocurra el escándalo ya detallado, leemos lo siguiente:

las sirvientas no debían dejarse acompañar por la calle ni bailar más de una pieza en las romerías populares con muchachos de otra clase social. Debían descartar ante todo a los estudiantes, a los empleados de banco, a los viajantes, a los propietarios de comercio y a los empleados de tienda. Se sabía que la costumbre de ellos era noviar con chicas de familia —“haciéndose los santitos, Raba”—, para después en la oscuridad tratar de seducir a las sirvientas, las más vulnerables a causa de su ignorancia. [...] Raba decidió que si alguien de otra clase social, superior, un día le

proponía matrimonio ella no iba a ser tonta y rechazarlo, pero tampoco sería ella quien lo provocase. (37)

Las supuestas reglas que ha aprendido la Raba acerca de las relaciones personales e íntimas entre personas de diferentes clases sociales son un testimonio de los temores ante sus posibles consecuencias. Pero a su vez, estas reglas son contrarrestadas por la *costumbre* hipócrita a la que ella alude: los muchachos de las clases sociales superiores novian con *chicas bien* pero después buscan aprovecharse de las sirvientas, “vulnerables a causa de su ignorancia”. Asimismo, en el escándalo entre Raba, Mabel y Pancho, vemos que incluso esta *costumbre* puede ser transgredida, pues la Raba fue engañada y aprovechada por un integrante de su propia clase social, quien después se convirtió en el amante de una *chica de familia*.

Aquí también percibo otra manifestación del tropo de lo dual característico de la literatura gótica, esta vez relacionada con Raba y Mabel, quienes funcionan como reflejos una de la otra. Ambas son amantes del mismo hombre, pero sus destinos en relación con él difieren drásticamente: mientras que Raba soporta todas las desgracias asociadas con su relación con Pancho, incluyendo un embarazo no deseado y, posteriormente, el asesinato de su amante a manos propias, Mabel disfruta del acto sexual con él sin enfrentar consecuencias ni represalias. Esta dicotomía entre las dos mujeres recuerda la complejidad de lo dual en la literatura gótica, donde los personajes tienden a ser representaciones de opuestos en conflicto.¹⁰

La relatividad tanto de la supuesta jerarquía social como de los parámetros de comportamiento correspondientes a los miembros de cada uno de los estratos sociales aparentemente distintos resulta en la generación de contradicciones que revelan la ambivalencia que caracteriza la sociedad argentina representada por Puig en esta novela. Y la ambivalencia, por su parte, es sumamente característica de la transgresión gótica; como comenta Botting, “Transgression, like excess, is not simply or lightly undertaken in Gothic fiction, but ambivalent in its aims and effects” (7). Los personajes de *Boquitas* nos muestran un mundo en el que la transgresión se convierte en una fuerza desestabilizadora que amenaza con alterar

¹⁰ Cabría también contemplar aquí la posibilidad de una subversión por parte de Puig de otro tema gótico por excelencia, el del incesto. Obviamente, no hubo una verdadera instancia de incesto en el caso de Raba, Mabel y Pancho; sin embargo, el hecho de que Raba, la madre del hijo ilegítimo de Pancho, haya estado viviendo en la casa de la familia de Mabel durante la época en la que Mabel estaba teniendo relaciones con él, y forme, de alguna manera u otra, parte del hogar de los Sáenz, tiene implicaciones que aluden a una especie de disfunción en dicho hogar. Como escribe María José Punte respecto a *El niño pez* de Lucía Puenzo (en el cual encuentra rasgos góticos): “Los lazos familiares son desbaratados de diversas maneras, no sólo a través de las relaciones incestuosas. No parece responder tanto a perseguir la ruptura de las leyes humanas, como se supone que propone el género gótico, sino en función de un corrimiento de la norma” (118).

una jerarquía social que, por su parte, se va desmoronándose poco a poco. Asimismo, sus acciones, palabras y pensamientos ponen en tela de juicio todo el sistema social de supuestos valores y expectativas según el que se mide el comportamiento. En este sentido, también veo coincidencias con el género gótico; Punter afirma que:

Time and time again, those writers who are referred to as Gothic turn out to be those who bring us up against the boundaries of the civilised, who demonstrate to us the relative nature of ethical and behavioural codes, and who place, over against the conventional world, a different sphere in which these codes operate at best in distorted forms. (183-184)

A mi parecer, Manuel Puig logra, con *Boquitas*, precisamente este acercamiento a los límites de lo que para la sociedad retratada en ella se consideraría como civilizado, así como la exhibición de la relatividad y la ambivalencia que caracterizan los códigos y expectativas de comportamiento dentro de esa sociedad. De este modo, me ha parecido relevante exponer aquí estos apuntes sobre las coincidencias que encuentro entre esta obra y el género gótico y, así, ofrecer algunas ideas para una posible lectura gótica de esta novela. Opino que *Boquitas pintadas* es una obra que confirma precisamente la premisa que cité al inicio de este artículo, sobre la flexibilidad de lo gótico y la idea propuesta por Botting, de que no se circunscribe necesariamente en un género, escuela, movimiento o periodo histórico-literario en particular, sino que se pueden presentar características góticas en obras diversas. Esta novela de Puig difícilmente podría llamarse una novela gótica *per se*, pero varios de sus rasgos narrativos y temáticos denotan su cercanía con obras tradicionalmente consideradas como góticas.

Obras citadas

- Alcalá, Antonio. "Turín: el personaje gótico de Tolkien". *Oscuras latitudes. Una cartografía de los estudios góticos*, editado por Ilse Bussing López y Anthony López Get, Universidad de Costa Rica, 2017, pp. 3-11.
- Babenco, Héctor (director). *Kiss of the Spider Woman*. Agita productions, 1986.
- Botting, Fred. *Gothic*. Routledge, 1996.
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Horace Walpole". *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Horace-Walpole>.

- Kozak, Claudia. "Manuel Puig, la política, el umbral". *Ciencia, docencia y tecnología*. Vol. 43, 2011, pp. 129-153, http://www.revistacdyt.uner.edu.ar/spanish/cdt_43/documentos/kozak.pdf.
- Martin, Philip. "Romanticism". *The Handbook to Gothic Literature*, editado por Marie Mulvey Roberts, Palgrave MacMillan, 2ª ed., 2009, pp. 226-230.
- Piglia, Ricardo. "Clase media: cuerpo y destino. (Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)". *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*, compilado por Jorge Lafforgue, Paidós, 1972, pp. 350-62.
- Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. La Biblioteca Argentina, Serie Clásicos, 2000.
- Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. Sudamericana, 1969.
- Puig, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. Penguin-Random House, 2015.
- Punte, María José. "Espejos deformantes. Pinceladas del gótico en *Wakolda* de Lucía Puenzo". *Territorios de sombras. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*, Marcos Sangrandi (coord.). NJ Editor, 2019, pp. 117-133.
- Punter, David. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*, vol. 2, Adison Wesley Longman Limited, 1996.
- Radcliffe, Ann. "The Mysteries of Udolpho" [1794]. *Gothic Readings: The First Wave, 1764-1840*, editado por Rictor Norton, A&C Black, 2005, pp. 10-12.
- Reeve, Clara. "The Old English Baron" [1778]. *Gothic Readings: The First Wave, 1764-1840*, editado por Rictor Norton, A&C Black, 2005, pp. 10-12.
- Ripstein, Arturo (director). *El otro*. Conacite Uno / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1986.
- Risco, Ana María. "El folletín como producto de la cultura popular en la prensa de fines del siglo XIX. Entre el estereotipo y el reconocimiento de un género en el diario *El Orden*". *Actas del IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social (CILCS)*. Universidad de La Laguna, 2012, pp. 1-13.
- Rodas, Giselle Carolina. "Boquitas pintadas, una novela para armar. Primeras notas y borradores de un proyecto creativo en construcción". *Cátedra Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 6, núm. 11, 2018, pp. 313-338.
- Speranza, Graciela. "Prólogo". *Boquitas Pintadas*. La Biblioteca Argentina, Serie Clásicos, 2000, pp. 4-6.
- Stevenson, Robert Louis. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde and Other Stories*. Ed. e introd. de Jenni Calder, Penguin Books, 1979.
- Torre, Raúl de la (director). *Pubis angelical*. Arte 10, 1982.
- Torre Nilsson, Leopoldo (director). *Boquitas pintadas*. Directores Asociados, 1974.

- Vivancos Pérez, Ricardo F. “Una lectura queer de Manuel Puig: *Blood and Sand* en *La traición de Rita Hayworth*”. *Revista Iberoamericana*, vol. 72, núms. 215-216, 2006, pp. 633-50, <https://shorturl.at/BDIV8>
- Vogrinčić, Ana. “The Novel-Reading Panic in 18th-Century in England: An Outline of an Early Moral Media Panic”. *Medijska istraživanja/Media Research*, vol. 14, núm. 2, 2008, pp. 103-124, hrcak.srce.hr/file/49661.
- Walpole, Horace. “Preface to the Second Edition”. En “The Castle of Otranto/Preface.” *Wikisource*, <https://shorturl.at/BPQ26>.
- Walpole, Horace. “Preface to the First Edition”. En “The Castle of Otranto/Preface”. *Wikisource*, <https://shorturl.at/osBQ8>.

Lo apache y los apaches: el ideal imposible en Ahora me rindo y eso es todo, de Álvaro Enrigue

The “Apaches” and the Apache People: The Impossible Ideal in *Ahora me rindo y eso es todo* by Álvaro Enrigue

Mario Iván Uruga Ramírez – Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca / INEDIB

Resumen: El siguiente artículo analiza la novela *Ahora me rindo y eso es todo* (2018), de Álvaro Enrigue, con la finalidad de determinar la forma en que el autor aborda la extinción de los apaches en el siglo XIX. Después de describir el contexto histórico en la frontera México-Estados Unidos en esa época, se muestra en qué aspectos la novela se apega a la historiografía y en cuáles no, para demostrar que la novela establece un carácter ideal de *lo apache* claramente distinto de los apaches como entidad histórica. El artículo finaliza proponiendo una interpretación ante tal ambigüedad.

Palabras clave: Álvaro Enrigue, apaches, historia, idealización, modernidad

Abstract: The following article analyzes the novel *Ahora me rindo y eso es todo* (2018, by Álvaro Enrigue), in order to define the way Enrigue approaches the Apache extinction in the nineteenth century. After describing the historical context on the Mexico-United States border at that time, this study considers which aspects of the novel adhere to historiography and which do not, to show that *Ahora me rindo y eso es todo* establishes an ideal character of “the Apaches,” clearly distinct from the Apache people as an historical entity. The article ends by proposing an interpretation in the face of such ambiguity.

Keywords: Álvaro Enrigue, Apaches, history, ideal, Modernity

Fecha de recepción: 20 de marzo de 2023

Fecha de aceptación: 2 de abril de 2024

Introducción

La trayectoria literaria de Álvaro Enrigue (1969) comenzó con *La muerte de un instalador* (1996), con la cual ganó el Premio Joaquín Mortiz de primera novela; menos de dos décadas después mereció el Premio Herralde por *Muerte súbita* (2013). Entre tanto, escribió siete libros, principalmente de narrativa. Ha sido editor de *Letras Libres* y del Fondo de Cultura Económica y, en 2012, se doctoró en la Universidad de Maryland. Desde 1998 vive en Estados Unidos. En 2018 publicó la novela *Ahora me rindo y eso es todo*, en la cual se abordan las guerras que sostuvo Estados Unidos en contra de los apaches¹ a fines del siglo XIX. El presente artículo tiene como objetivo analizar esta novela a partir de las relaciones que sostiene con la historia, tanto en el apego al trabajo de los historiadores como en su distanciamiento; pero, sobre todo, en las razones que la llevaron a una u otra situación. ¿Qué tan histórica es *Ahora me rindo y eso es todo*? ¿Qué libertades se ha tomado el escritor ante los personajes históricos? ¿Qué hace Álvaro Enrigue al escribir una novela sobre personajes que desaparecieron hace más de cien años y que han sido prácticamente olvidados por la Historia de México?

*Ahora me rindo*² comienza con la voz de un narrador que relata, en primera persona, el viaje que ha emprendido con su esposa e hijos, desde Nueva York, con rumbo a la región que en el siglo XIX se denominaba Apachería (ubicada entre Arizona, Sonora, Nuevo México y Chihuahua): “Después de varias semanas de preparativos para el viaje a la Apachería [...] y una semana cruzando en diagonal los Estados Unidos, llegamos hoy a las cercanías de un territorio sagrado: el Cementerio Apache de Fort Sill” (Enrigue 113). Al mismo tiempo que sus aventuras familiares, el narrador cuenta la historia de dos jefes apaches que, en el siglo XIX, tuvieron una importancia fundamental: Mangas Coloradas y Gerónimo. Ambos jefes son efectivamente históricos, de forma que el narrador explicará algunas veces, y narrará otras, sucesos que, de acuerdo con los historiadores, tuvieron lugar en el pasado. Mangas Coloradas secuestró a una mexicana y fue perseguido por ello alrededor del año 1836; por su parte, el famoso Gerónimo huyó en más de una ocasión de los ejércitos mexicano y estadounidense hasta que se rindió ante el general George Crook de manera definitiva en 1886.

Aunque *Ahora me rindo* fue aplaudida por los críticos en su primera recepción, también ha sido objeto de análisis más profundos. Carlos Pardo (articulista de *El País* y escritor), por ejemplo, considera que el trabajo de Enrigue simplifica las relaciones entre apaches, mexicanos y estadounidenses, al grado de incurrir en un maniqueísmo que opone lo maravilloso de los primeros con lo malvado de los segundos: “El resultado es una Apachería arcádica con personajes

¹ Enrigue a veces habla de “apaches” y a veces de “chiricahuas”; en términos muy generales, se puede decir que los chiricahuas fueron una tribu apache. De acuerdo con Sweeney: “La tribu chiricahua estaba integrada por cuatro bandas autónomas, divididas a su vez en grupos locales y grupos de familia extendida. Cada banda y grupo tenía sus líderes. Sin embargo, en tiempos de crisis el más dominante del grupo local de líderes guiaba a la banda” (3-4). Las cuatro bandas a las que se refiere son: janeros, centrales, bedonkohes y chihennes, de acuerdo con Pesqueira (225-261).

² A partir de ahora me referiré de este modo a la novela, y todas las citas que carezcan de otra indicación corresponderán a ella.

modélicos y malvadísimas ‘fuerzas de ocupación’” (Pardo, 2018). Pardo tiene razón en cuanto a que Enrigue, mientras exalta a los apaches de una forma que parece desmesurada, considera que los habitantes del mundo actual están condenados a una existencia deshonorosa. Por ejemplo, el siguiente fragmento: “La Apachería [fue] la cara más hermosa que produjo América, la cara de los que lo único que tienen es lo que nos falta a todos porque al final siempre concedemos para poder medrar: dignidad” (22-23). Así, en la novela se da a entender que las personas del siglo xxi carecen de las virtudes que sí tuvieron los apaches, y esta carencia justifica culpar al mundo contemporáneo por la extinción apache: “Tendríamos que vivir de rodillas [...]. Eso es todo, América, eso es todo” (453), repite Enrigue constantemente con sarcasmo y vergüenza. Sin embargo, la novela nunca proporciona una explicación satisfactoria de la culpa con que han nacido todos aquellos que no sean apaches del siglo XIX.

Las preguntas que se intentan responder en las siguientes páginas son: ¿cómo conciliar que la novela sea fiel a la historiografía y al mismo tiempo se tome la libertad de acusar a los habitantes americanos modernos de una especie de pecado original? ¿Cómo comprender la fidelidad a los historiadores en la recreación de ciertas escenas (los crímenes cometidos contra los apaches o los hábitos maritales de estos, por ejemplo), y la culpa que el narrador acepta para sí y atribuye al resto de la población (“tendríamos que vivir de rodillas”)? En otras palabras, ¿cómo comprender que la recreación erudita de las *Apache Wars* sea también una acusación de la culpa, personal y ajena? La hipótesis sostenida en el presente texto es que Enrigue no está tan interesado en los apaches reales como en el valor simbólico que puede extraer de ellos, y que esta distinción le permite establecer una postura política sobre nuestro tiempo.

En cierta forma, se llegará a la misma idea que comenta Carlos Pardo (si bien él no realiza ningún análisis a profundidad), y ello permitirá explorar los motivos que llevaron a Enrigue a construir su novela de esa manera. Así pues, en la primera parte se analiza el carácter histórico de *Ahora me rindo* de acuerdo con fuentes historiográficas; en la segunda parte se muestra cuáles son las licencias que Enrigue se toma frente a la historia; en la tercera se exploran las consecuencias de dichas libertades, con lo cual es posible elaborar una propuesta de lectura. Las conclusiones sugieren las posibles razones que tiene Enrigue para desarrollar de esa forma su novela.

1. El carácter histórico de *Ahora me rindo*

El narrador se remonta hasta “las estepas de Mongolia” (113) para ubicar el origen de los apaches: los atapascanos, dice refiriéndose a la familia lingüística a la cual pertenece el apache, fueron de los últimos en llegar a América, provenientes de Asia. Menciona que el primer testimonio histórico que se tiene de esta comunidad indígena es la que figura en el *Memorial sobre la Nueva México*, de Fray Alonso de Benavides, en 1630, lo cual es de gran relevancia porque señala el inicio de las relaciones entre españoles y apaches al norte de la Nueva España, en la Apachería. Durante un siglo, españoles y apaches mantuvieron vínculos complejos que iban de la religiosidad al homicidio, pasando, desde luego, por el

comercio. Para la Nueva España era complicado el control de las tierras bárbaras del norte, a cientos de kilómetros de la capital y sin suficientes bases civiles que defendieran al imperio; por tal motivo fueron los presidios los puestos de avanzada que intentaron poner orden en aquellas regiones: asentamientos militares, por una parte, encargados de imponer la ley dictada por el lejano reino español, y por otra, comunidades eclesiásticas cuya finalidad era evangelizar a las comunidades locales. Los apaches eran un grupo seminómada, de forma que no tenían un gobierno unificado ni una morada permanente, y a diferencia de otras comunidades, como los ópatas, comanches y pimas, no trabajaban la tierra, sino que eran cazadores dependientes del bisonte. Esto dificultaba sus relaciones con la Corona Española, que frecuentemente los detenía para convertirlos en esclavos (del azúcar, en Cuba, o del henequén, en Yucatán), o para tomar a sus niños y reeducarlos como sirvientes de familias acomodadas. Algunos gobiernos locales promovieron el asesinato de apaches y pedían, como evidencia, la entrega de orejas o cabelleras (escalpelamiento), a cambio de una recompensa económica.

Bernardo de Gálvez, entonces visitador general, y el virrey Carlos Francisco de Croix, alrededor de 1767, tuvieron la intención de sustituir la colonización monástica por la civil: a los indios se les proporcionarían víveres y alcohol, así como armas (sobre todo viejas y estropeadas), siempre y cuando defendieran los poblados y renunciaran a los levantamientos. La expectativa era acostumbrarlos a la propiedad privada de la tierra —una idea incompatible con su cultura—. Una vez que los apaches se hubieran convertido en pequeños propietarios, la Corona podría refundar los presidios en otras regiones; al mismo tiempo, esos apaches “civilizados” constituirían el mercado de los colonos españoles y todos, sin distinción, estarían voluntariamente sometidos a la autoridad imperial (Del Rey y Canales).

Con el paso de los años, y una vez que México ganó su independencia, la estrategia de sometimiento pasó a formar parte de las respuestas nacionales en contra de los pueblos indígenas. Una de las principales razones para optar por la asimilación, en lugar del exterminio, es que la población española no llegaba a diez millones de habitantes, mientras que Francia contaba con veinticinco y Alemania con veinte, más otros tantos europeos que, en total, ascendían a ciento treinta millones, según mostró el primer censo efectuado en el siglo XVIII por parte de Zenón de Somodevilla, secretario de Hacienda, en la región septentrional del Imperio (Del Rey y Canales). El cobro de impuestos y el reclutamiento de soldados resultaba sumamente complejo (lo cual se refleja en *Ahora me rindo*), y esta debilidad demográfica hacía vulnerable a México (de la misma forma que lo había padecido España antes de la Independencia) frente a otros países europeos.

Cuando franceses e ingleses comenzaron a invadir Luisiana y Florida, los apaches representaron un problema difícil de solucionar, debido a que no estaban dispuestos a someterse a la Corona, no hacían producir la tierra y con frecuencia se aliaban a los recién llegados en sus ataques contra la Nueva España. En efecto, uno de los problemas que agudizaron los conflictos fue que, cuando comenzó la guerra de Independencia, México no estaba en condiciones de mantener el suministro de víveres a las tribus en el norte de México, que había promovido Gálvez.

Ahora me rindo se ubica en este complejo entorno, en el pueblo de Janos, Chihuahua, en 1836. Comienza con un rapto: “Esta historia empieza en las praderas que agobian al pueblo. Un lugar al que llega tan poca gente que todavía hay bisontes americanos [...]. En ese valle tan recio, de pronto una vereda y la espalda de una mujer que corre, una mujer de hierro, vestida de punta en negro. Mira hacia atrás” (14). Esta mujer, llamada Camila, es secuestrada por el jefe apache Mangas Coloradas, y el teniente coronel José María Zuloaga tendrá la responsabilidad de hallarla. Zuloaga, como todos los demás personajes —alrededor de medio centenar— fueron efectivamente históricos, según afirmó Enrigue, salvo una monja llamada Elvira (2018b). La precisión es relevante porque Enrigue realiza una reconstrucción, novelada por supuesto, de momentos relevantes en la historia de los apaches (o de su persecución, mejor dicho), y se apega a los registros históricos en muchos aspectos, como se verá a continuación.

Cuando el teniente Zuloaga comienza la búsqueda de Camila, se encuentra con un indio viejo: “¿Usted es janero?, le preguntó el criollo. El viejo sacudió la cabeza. Pima, ya no hay janeros, dijo, los apachis dicen que trabajar la tierra no es de hombres” (68). En efecto, en la medida en que los pimas y ópatas modificaron sus costumbres de acuerdo con las formas de los españoles, los llamaban “indios de razón porque dejaron de ser nómadas y se integraron al ciclo productivo europeo” (14). Zuloaga continúa cuestionando al indígena pima: “¿Y sabe dónde se están juntando exactamente? Son apachis, no se juntan” (68). El pima alude a que los apaches no tenían un territorio exclusivo, sino regiones estacionales de habitación, según los desplazamientos del búfalo y en la lógica de que la tierra no es algo que se pueda poseer. Zuloaga comienza entonces la leva para que los soldados sirvan a la joven república en la búsqueda de Camila; del pequeño grupo que consigue formar, algunos son personas adultas que aún “recordaban el mundo próspero y juguetón que antecedió a los alzamientos posteriores al momento en que el gobierno de la República dejó de repartir raciones en los presidios” (97). Es decir, la época previa a la Guerra de Independencia (mencionada anteriormente) cuando la Corona Española distribuía víveres.

Con el paso de los días, Camila termina por enamorarse de su captor y se unen en matrimonio, a pesar de que ello causa celos entre las demás esposas de Mangas Coloradas, todo lo cual está bien documentado por Edwin R. Sweeney, *Mangas Coloradas: Chief of the Chiricahua Apaches*, 1998. Enrigue recrea las escenas de pelea entre Camila y las esposas, así como la forma en que Mangas defiende haberla tomado como esposa aun cuando no pertenece a su nación, y hace mínimas modificaciones (como cambiar el nombre de Carmen por Camila), pero no altera en nada lo que afirma Sweeney³.

³ Dice Sweeney: “Mangas Coloradas tuvo varias esposas a lo largo de su vida, cada una respetada y tratada con respeto, según la moralidad chiricahua apache. Los hombres apaches no maltrataban sexualmente a las mujeres cautivas. En ocasiones, una mujer joven podía enamorarse de su captor, y este parece haber sido el caso con la esposa mexicana de Mangas Coloradas conocida como Carmen” (33). De acuerdo con John C. Cremony, en *Life among the Apaches*, “Mangas [Coloradas], en una de sus incursiones en Sonora, se llevó a una mexicana atractiva e inteligente, a quien hizo su esposa, lo cual excluyó a sus esposas apaches. Este singular favoritismo generó algunos problemas en la tribu por algún tiempo, y terminó de repente cuando Mangas desafió a los hermanos ofendidos o parientes de sus esposas descartadas. Dos aceptaron la apuesta y ambos murieron en un duelo

Asimismo, en lo que se refiere a la crueldad apache, Enrigue presenta algunas escenas sangrientas. Consideremos, por ejemplo, que en algún momento de la novela un personaje secundario, Héctor Ezguerra, asesina a un apache y, en consecuencia, deberá pagar la temible venganza. Por suerte para Camila, que estaba en la misma casa que Héctor, sale a caminar, de forma que:

No vio el fuego. No vio ni a los vaqueros con tiros en la cabeza ni a Héctor degollado a puñal. No vio a los peones colgando de los árboles ni a Mistress Prudence [esposa de Héctor] con la cabeza molida por una piedra que le dejaron caer una y otra vez hasta que se murió. Tampoco a los niños —conchos, ópatas, criollos y gringos, daba lo mismo— lanceados. No vio al bebé con la cabeza reventada contra la pared. (69)

Enrigue es muy puntual al hablar de la venganza apache como “un procedimiento técnico, casi burocrático, ni triste, ni feliz, ni divertido” (135). Un hecho real que da cuenta de esto es el siguiente: el 17 de junio de 1863 un oficial estadounidense llamado L. A. Bargie fue hallado decapitado, con el pecho abierto y sin corazón⁴. El crimen, sin dudar, fue atribuido a los apaches, lo cual era correcto, pero era en venganza por el asesinato a traición de Mangas Coloradas por parte de Joseph Rodam West —un general de poca monta—, quien había invitado al jefe en son de paz, y que luego “le cortó la cabellera para conservarla como trofeo en su escritorio y le cercenó la cabeza para hervirla y conservar el cráneo” (288).

Enrigue se apega de manera tan fiel a la historiografía que parece hacerlo de forma literal. Hay, al menos, dos ejemplos de esto. El primero corresponde al jefe Cochís y los historiadores suelen ubicarlo en 1861, cuando este líder fue amenazado por un oficial de nombre George Bascom. La leyenda dice que Bascom, injustificadamente, exigió al jefe que devolviera a un niño robado; aunque Cochís se ofreció para ayudarlo, Bascom quiso apresarlo y el apache huyó rajando con su cuchillo la lona de la tienda de campaña del oficial. El historiador David Roberts —a quien regresaremos más adelante— relata este episodio en su libro *Once They Moved Like the Wind* (traducido como *Las guerras apaches*), ante el cual Enrigue se mantiene notablemente fiel. A continuación se comparan los textos de Roberts y Enrigue:

Los asustados casacas azules hicieron fuego. Alrededor de cincuenta cartuchos atravesaron el gélido aire de febrero mientras Cochise desaparecía con presteza entre los matorrales que crecían en la colina situada inmediatamente detrás del campamento. Cuando el humo de la pólvora comenzó a disiparse, los soldados lo vieron huir herido en una

Un testigo presencial declaró, frente al juzgado militar que revisó los hechos, que durante el escape del jefe los soldados de Bascom le dispararon cuando menos cincuenta rondas de munición. Dicen que, cuando llegó, herido en una pierna, a una colina en la que ya no había modo de que lo atraparan, todavía llevaba en la mano la taza de café (Enrigue 251).

justo” (47-48). Enrigue también se apega a esta información, de forma que Camila relata (en el capítulo III de *Ahora me rindo*) el maltrato que padeció por las otras esposas de Mangas Coloradas.

⁴ Sweeney, 1998, 463 (tal como lo reporta el *Santa Fe New Mexican* de la fecha en cuestión).

pierna, pero ninguno de ellos lo persiguió. Cochise había huido tan rápido que cuando alcanzó la cumbre de la colina todavía tenía en la mano su taza de café (Roberts 25).

El segundo momento de notable apego aparece en torno a la rendición de Gerónimo, ya en 1886 —treinta años después de la historia de Mangas Coloradas—, cuando Estados Unidos se hizo de más de la mitad del territorio mexicano. Los hechos sucedieron en la Sierra Madre, en Chihuahua, cerca del río Aros, donde el ejército estadounidense consiguió que Gerónimo se rindiera de manera definitiva (ya se había rendido antes, pero siempre volvió a tomar las armas). Dado que las acciones suceden en territorio mexicano, y que el gobierno de este país está muy interesado en que los apaches dejen de aterrorizar a las poblaciones sonorenses, hay autoridades del ejército cuya obligación es asegurarse de que Gerónimo no vuelva jamás:

Prefecto [Aguirre]: “¿Vas a rendirte a los americanos?”

Gerónimo: “Sí, porque puedo confiar en ellos. Pase lo que pase, no me matarán a mí ni a mi gente. [No tengo] nada más que decir.”

Prefecto: “Entonces iré y veré que te rindas.”

Gerónimo: “No. Tú vas al sur y yo voy al norte. No tendré nada que ver contigo ni con ninguno de los tuyos.”

Y así fue. Un soldado mexicano vino con nosotros y finalmente regresó a su país con el aviso oficial del general Miles de que los temidos apaches habían sido trasladados a Florida. (Gatewood y Kraft 147)

El prefecto [Aguirre] le preguntó al apache si se iba con los estadounidenses por su voluntad. El indio respondió que en México lo fusilarían y que en Estados Unidos solo lo iban a hacer prisionero. El prefecto confirmó con un gesto de la cabeza [...]. Aguirre le dijo a Lawton, por medio del cirujano, que ni hablar, que muchas gracias por cumplir su palabra. El capitán le agradeció sinceramente su contención. Nomás le voy a pedir un favor, agregó el mexicano [...] le voy a suplicar que se lleve a uno de mis tenientes, que tiene buen inglés, para que regrese a México con el testimonio de que tienen al pinche indio metido en el calabozo de Florida donde usted me dio su palabra de que lo van a fundir. (Enrigue 333)

Como podemos ver, la ficcionalización de Enrigue gravita en torno a los documentos historiográficos sin apartarse mucho de ellos. Se ha tomado muy pocas licencias. De todos los historiadores referidos en *Ahora me rindo*, David Roberts tiene una posición preminente, no sólo porque lo menciona con más frecuencia que a los demás (tres veces en la primera parte), sino porque también lo ha reconocido en entrevistas posteriores a la publicación de *Ahora me rindo*: “Es un libro conmovedor del que vienen muchas de las historias más conmovedoras de mi novela” (Enrigue, 2019a). Hay que considerar que Roberts eligió nombrar a su libro

Once They Moved Like the Wind en referencia a la primera parte de la frase con que Gerónimo se rindió por primera vez ante el general George Crook, en 1885 (“Once I moved about like the wind”), mientras que la novela de Enrigue apela a la segunda parte, “Now I surrender to you and that is all”, es decir, “Ahora me rindo ante ti y eso es todo”:

Es curioso, en cualquier caso, que sea siempre la primera parte de la frase de la rendición la que se cita: “Antes me movía como el viento”, cuando lo que importa es la segunda, el momento en que la sentencia se desmorona, representando el final abrupto de una forma de vida. “Ahora me rindo y eso es todo”. Es una frase que se cae, como el sol rapidísimo de los trópicos, como un águila perforada por el plomo de un imbécil, como Cuauhtémoc, el primer gran militar americano que se rindió frente a un blanco: “Águila en caída”, “Sol que cae”, quería decir su nombre. Un final no demanda elaboración: “Ahora me rindo y eso es todo”, las palabras de un hombre serio. (59-60)

Así, Enrigue comienza a apartarse de Roberts, no por una elección (que podría parecer trivial) de haber elegido esta frase por encima de aquella, sino porque esto refleja una perspectiva radicalmente distinta para enfocar a los apaches. Para empezar, Enrigue es demasiado considerado con la forma de presentar a Gerónimo, mientras que Roberts es más frío; incluso podríamos decir que Enrigue, a pesar de respaldarse en gran medida en el trabajo del historiador, elige omitir algunas de las afirmaciones que pondrían en tela de juicio el valor de Gerónimo. En específico, el hecho de que, aun cuando los apaches detestaban la mentira y estimaban a la honestidad como un principio esencial, Gerónimo era, para Roberts, “un manipulador nato que se ganó su reputación entre los abnegados guerreros no siempre por medio de la verdad”⁵. El otro aspecto en el cual Enrigue se aleja de historiadores y antropólogos es en su afirmación constante de que los apaches se extinguieron con la rendición de Gerónimo, mientras que Roberts dedica incluso el “Epílogo” de su libro a explicar qué fue de los sobrevivientes en los años posteriores a 1886.

Desde 2008, con *Vidas perpendiculares*, la Historia tiene un peso importante en todas las obras de Enrigue. Sin embargo, a diferencia de ellas, en las cuales el manejo es más libre, en este caso “el archivo de la novela me parece que en general es correcto, y me tomé muchísimas menos libertades” (2019b). Con base en lo analizado hasta ahora, puede afirmarse que la muy generosa representación de Gerónimo y la tajante afirmación de que los apaches se extinguieron con la rendición de Gerónimo son las más grandes libertades que se tomó Enrigue, pues es poco probable que desconociera las consideraciones de autores como Worcester y Roberts⁶. Y más que señalarlas, es preciso intentar comprender cuál es la finalidad que subyace a ellas.

⁵ “Había algo paranoico en él [...]. De haber sido un hombre blanco del siglo XX, le habrían podido tildar de ser un completo neurótico” (Roberts 168).

⁶ “He leído casi todas las páginas que se han escrito sobre él”, dice en *Ahora me rindo*, refiriéndose a Gerónimo (155).

2. La ruptura con la Historia

A lo largo de *Ahora me rindo*, el narrador manifiesta una honda tristeza por la pérdida de los apaches chiricahua, que se corresponde con el desprecio por los actos que mexicanos y estadounidenses cometieron para exterminarlos. La relevancia de Gerónimo proviene, precisamente, de su resistencia, de su capacidad evasiva con la cual evitó al máximo lo que sin embargo fue inevitable: que los últimos chiricahuas fuesen apresados, luego exhibidos y finalmente encerrados en las reservas apaches, donde —dice Enrigue— terminaron por morir. La novela plantea la extinción apache como del final de toda estirpe autóctona:

Decir: “Ahora me rindo y eso es todo” es reconocer que lo que sigue es una pared que ya no se puede saltar, que se acabaron las variaciones porque ya llegamos al carajo. “Nuestra herencia”, dijo un cronista anónimo tras la caída de Tenochtitlán en 1521, “es una red de agujeros”. Hay una curva de trescientos cincuenta años entre ambas frases. A Gerónimo le tocó reconocer que la red de agujeros ya se había terminado también [...]. No era cierto que se estuviera rindiendo, estaba haciendo algo más grave y hermoso. Declarando *el fin de algo gigantesco que había empezado cuando el primer asiático vio América del Norte* y le pareció que estaba bien. (60, las cursivas son mías)

Lo afirmado aquí es tajante, definitivo: aquello que comenzó en 1521 se acaba en 1886, con Gerónimo. En ningún momento la novela sugiere que sólo se extinguieran *ciertas* culturas, sino más bien parece hablar de *todas* cuando lamenta que “se acabaron las variaciones porque ya llegamos al carajo”. Es un juicio implacable y se pronuncia con un tono dolorido, elegíaco.

En la rendición de Gerónimo (de la cual constan fotografías) participó un pequeño grupo de guerreros, en el cual había niños y ancianos. Después de meses de negociación y lucha, aceptaron recluirse definitivamente en Fort Marion, Florida. A este hecho, la novela suma una explicación emotiva: cuando los apaches entraron en contacto con los conquistadores españoles, en el siglo XVII, rehusaron formar parte de ese *nuevo mundo*, y se mantuvieron siempre fieles a su independencia incluso cuando “todo su mundo cupo en un solo vagón de tren: el que se llevó a los últimos veintisiete fuera de Arizona” (23). Justo en este punto, el narrador de *Ahora me rindo* asume una posición ante tal acontecimiento (posición en la cual se confunde el narrador, el autor y el protagonista de la novela): “No sé si haya algo que aprender de una decisión como esa, extinguirse, pero me desconcierta tanto que quiero levantarle un libro” (23). El narrador comienza a hablar de sí mismo: “Vivo de escribir [...] para poder sostener a mi familia” (23), como si se comparara con los apaches: “Si fuera un chiricahua solo leería” (24), y en el balance que hace entre sí mismo y los apaches aflora una especie de culpa, de remordimiento: no somos hijos de esta tierra, dice él, no somos hijos de América, “somos una fuerza de ocupación. Tendríamos que vivir de rodillas. Tendríamos que devolverla” (453).

Se volverá más tarde al tema de la culpa. Por ahora es necesario preguntarse qué es lo que se acabó con la rendición de Gerónimo. Para 1886, el ejército estadounidense había sometido —o asesinado— decenas de tribus y comunidades

indígenas: sioux, cheyennes, kiowas, entre otras. En algunas de las batallas y negociaciones estuvo presente George Crook⁷, el mismo general ante quien se rendiría Gerónimo en 1885 (no sería la rendición definitiva, pero fue cuando dijo las famosas palabras “Antes me movía por ahí como el viento. Ahora, me rindo a ti. Eso es todo”). Desde 1875, aproximadamente, los apaches chiricahuas comenzaron a ser reclusos en la reserva de San Carlos (Arizona). Mientras Gerónimo y otros jefes fueron encerrados en la base militar Fort Sill (Oklahoma), como prisioneros de guerra, otros chiricahuas padecieron, en encierro, las inclemencias de un sistema judicial que no tenía interés en ellos. Pasaron de un encierro a otro (Fort Marion, Fort Pickens, Mount Vernon y, finalmente, Fort Sill), bajo la intuición del gobierno estadounidense de que, si lograban hacer de cada apache un individuo poseedor de tierra, podrían convertirlos en pequeños granjeros; luego habría que escolarizarlos y finalmente hacerlos competir en el mercado capitalista. Todo el plan, evidentemente, jugó en contra de los apaches, para comenzar con el hecho de que ellos consideraban sacrílego el monopolio de la tierra, de forma que durante mucho tiempo se resistieron a convertirse en lo que consideraban una inmoralidad. A los niños —que frecuentemente murieron de enfermedades curables— se les prohibía hablar en su lengua y por años se les llevó a Pensilvania para internarlos durante meses; al volver con sus familias descubrían que ya no eran apaches y que nunca serían iguales a los ciudadanos blancos y, por lo tanto, no pudieron integrarse al mundo estadounidense ni a lo que quedaba del apache. A mediados del siglo XX se decidió liberar a los apaches del control federal, lo cual implicó arrojarlos al mundo estadounidense para que cumplieran con todas las responsabilidades civiles, lo que apenas podían hacer; por esos años se legalizó el consumo de alcohol dentro de las reservas (el cual había estado prohibido por décadas), de forma que, según Worcester, ahogaban su miseria en bebidas de baja calidad.

A diferencia de Enrigue, los historiadores David Roberts y Donald E. Worcester, así como el antropólogo Greenville Goodwin (2000, *Los diarios apaches*, Peace River Films Press), no se refieren a los apaches como una cultura extinta. Worcester, quien hizo un trabajo más cercano a los descendientes de aquellos legendarios guerreros, destaca el profundo sentido de comunidad apache que siguen teniendo, al grado de que no se integran a la sociedad estadounidense por mantenerse fieles a las obligaciones rituales de su cultura. Es decir, la historia apache siguió su rumbo después de la rendición de Gerónimo. Por si eso fuera poco, Goodwin y Worcester mencionan casos de chiricahuas libres en la Sierra Madre en tiempos tan tardíos como 1950. El propio Roberts, en el libro que Enrigue cita en *Ahora me rindo*, menciona el caso de un joven guerrero llamado Massai, quien escapó del tren donde iba preso y volvió a pie a Nuevo México, donde vivió muchos años más. Otros apaches evitaron ser capturados cuando Gerónimo se rindió y

⁷ Un libro famoso y desgarrador en el cual se repasa históricamente (desde 1860 hasta 1890) cómo fueron masacrados y doblegados los pueblos indígenas es *Bury My Heart at Wounded Knee: An Indian History of the American West* (traducido como *Enterrad mi corazón en Wounded Knee*), de Dee Brown. La participación de Crook se remonta a la década de los setenta y termina aproximadamente en las mismas fechas en que Gerónimo se rindió definitivamente. Participó en campañas y negociaciones con contra de los cheyennes y los sioux, de forma notable.

volvieron a México⁸. El propio narrador de *Ahora me rindo* nos cuenta que en algún momento se encuentra con un “descendiente de la hermana de Gerónimo” (190). Es un mesero que lo atiende a él y su familia en Truth or Consequences (Nuevo México). Hasta que el mesero revela su ascendencia, se gana el respeto de la familia turista: “Los niños se quedaron boquiabiertos. Lo trataron *a partir de entonces* con respeto y reverencia, como se merecía: era realza” (190, las cursivas son mías). A la luz de todos estos datos, resulta más que cuestionable afirmar que los apaches se extinguieron en 1886.

De la misma forma, es problemática la elección de Gerónimo como referente de la cultura apache. Primero, porque la virtud cardinal de esta cultura, la honestidad, no fue un rasgo que lo definiera, a diferencia de otros jefes apaches, como Cochís⁹. Gerónimo, incluso, no cumple con el criterio que estableció el propio Enrigue para definir la naturaleza admirable del apache: “Cuando los chiricahuas —la más feroz de las naciones de los apaches— no tuvieron más remedio que integrarse a México o a los Estados Unidos, optaron por una tercera vía, absolutamente inesperada: la extinción” (23). En realidad, Gerónimo no se extinguió, como lo hicieron Cochís¹⁰ y Victorio¹¹ (mencionados en la propia novela). A diferencia de ellos, Gerónimo murió encerrado en una reserva y, de acuerdo con Rojas (234-235), vendía autógrafos, arcos y flechas; participó, como “curiosidad viviente”, en la Exposición Universal de San Luis (1904) y en el desfile inaugural de toma de posesión del presidente Roosevelt. Posó en varias ocasiones para ser fotografiado y también se volvió cristiano. Incluso se dice que tenía diez mil dólares en una cuenta bancaria¹².

No sólo eso. Si bien *Ahora me rindo* comienza con Mangas Coloradas, en México (cuando se roba a Camila), y termina con Gerónimo, en Estados Unidos (cuando se rinde), podría pensarse que hay un balance entre las dos naciones, pero no es así. En el fondo, la novela narra el destino de los apaches desde el punto de

⁸ “Los hombres blancos de hoy en día apenas sabemos nada de estos ‘apaches perdidos’, tal es el romántico nombre que les pusieron, aunque algunos historiadores sostienen que sus nietos se casarían con ciudadanos mexicanos y se adaptarían a su modo de vida quedándose en Sonora y Chihuahua. Los apaches que hoy en día viven en Arizona y Nuevo México guardan una tradición de secreto acerca de esos últimos fugitivos” (Roberts 425).

⁹ “Para los apaches la honestidad era una virtud cardinal y la integridad de Cochise era legendaria entre su gente”, dice Roberts (39); “Cochise, como los apaches en general, despreciaba a los mentirosos y se mostraba ante todo sincero y franco”, afirma Worcester (151).

¹⁰ “Cochís no les dio a sus enemigos el privilegio de ver la hora de su extinción” (291).

¹¹ Además de Cochís, el liderazgo del jefe Victorio también es resaltado en *Ahora me rindo*: después de una exitosa y sangrienta campaña en Estados Unidos (178), Victorio cometió un error de cálculo y, de regreso a México, su campamento fue descubierto por fuerzas del ejército mexicano. Fue asesinado en Tres Castillos (Chihuahua). De esa batalla escapó el jefe Nana, quien “hizo una alocución confirmada por más de un informante: ‘Victorio’, dijo, ‘se murió como le habría gustado, peleando con su gente. Murió como vivió: libre e inconquistable’” (205).

¹² “Una última fotografía de Jerónimo lo muestra a él en pie en su parcela de melones, junto a su esposa Ziyeh y tres niños pequeños, con su sombrero sujeto con la mano derecha mientras sostiene un melón gigante en su brazo izquierdo. No hay orgullo en su rostro mientras bizquea bajo el sol mirando a la cámara, más bien parece un hombre cansado y soñoliento vestido con polvorientas ropas. ¿Es este el rostro —se pregunta uno— que se enfrentó a ocho mil soldados?” (Roberts 434).

vista de la Historia de Estados Unidos, no de México, ni de los propios apaches, y mucho menos de los pueblos indígenas mismos (pues con la rendición de Gerónimo se acabaron las *Indian Wars* en Estados Unidos, mientras que en México se continuó la guerra con otras comunidades indígenas, como los mayos y los yaquis). Si Enrigue hubiese contado la historia de los chiricahuas, habría tenido que considerar a los fugitivos que se escondieron en México o a los descendientes que se consideran chiricahuas; si hubiese contado la historia de los indígenas, habría tenido que considerar, en primer lugar, a los yaquis (a los cuales definitivamente conoce, pues figuran en su novela como parte de los soldados bajo el mando de Zuloaga), quienes firmaron la paz con México hasta 1929; después de todo, exactamente al mismo tiempo que se perseguía a Gerónimo en el noreste de Sonora, al sur del mismo estado se perseguía al líder yaqui Cajeme (en esta persecución participó el general Bernardo Reyes, lo cual es muy probable que supiera Enrigue¹³).

En *Memorias del olvido* (1996), María Cristina Pons afirma que la novela histórica de fines del siglo XX

responde a la búsqueda de una redefinición de una identidad (pero ya no una identidad nacional e impuesta desde una posición hegemónica de poder, como lo hizo la novela histórica tradicional), sino que se trata de una búsqueda de una identidad de la diferencia y/o de identidad regional de resistencia al efecto homogeneizador del proceso de globalización en el que se enclavan. (264)

Ahora me rindo no forma parte de esta “redefinición de la identidad de la diferencia”, sino todo lo contrario. Enrigue impone a los descendientes de aquellos guerreros una naturaleza dictada desde arriba, como si le tuviera sin cuidado lo que ellos piensan de sí mismos: ustedes ya no son apaches, parece decirles, ustedes son otra cosa. Si nos preguntamos cuál es la libertad más grande que se tomó el novelista, deberíamos decir que, sin duda, es ésta: quitarles el derecho a definirse como una cosa u otra; informarles, “desde el podio de su piel blanca”¹⁴, lo que les ha quedado vedado; avisarles lo que ya no pueden ser.

3. Lo apache contra los apache

¹³ Cuando se ha preguntado a Enrigue acerca del origen de *Ahora me rindo*, su respuesta es que “el libro surgió de una pista falsa. José Emilio Pacheco me contó que el general Bernardo Reyes (padre de Alfonso Reyes) estuvo presente en la rendición de Gerónimo [...]” (Enrigue, 2018b). Al parecer, el general Reyes estuvo entre 1880 y 1883 al frente de las pretensiones de someter al pueblo yaqui, no al apache.

¹⁴ “Zuloaga le informó [al apache] Pisago, desde el podio de su piel blanca, que los iba a acompañar de vuelta al norte” (131).

Ahora me rindo es prolija en las descripciones de los estadounidenses¹⁵ y los mexicanos¹⁶. Se narra puntualmente lo que perciben, piensan y dicen, y lo desarrolla de manera explícita. Más que detallista, el narrador es indiscreto, pues abre aspectos íntimos que humanizan a los personajes o, incluso, los ridiculizan (como se verá en un par de citas más adelante, cuando Grover Cleveland y José María Zuloaga se hurgan la oreja). En cambio, el narrador es sumamente cauto al momento de reconstruir lo que los apaches pudieron decir o pensar. Lo que los apaches sintieron, pensaron y dijeron se intuye, se supone apenas. Por ejemplo: “[El jefe Juh] era un guerrero implacable y un jefe impenetrable. También era, *debió ser*, un padre ejemplar” (378, las cursivas son mías); “Cochís *debe haber hecho* el cálculo infinitesimal que le permitió morir viejo y de cáncer de estómago después de una vida entera en combate” (250, las cursivas son mías); “Entonces Gerónimo se alejó unos pasos, estrechando todavía más al bebé pelirrojo. Le susurró algo al oído, *seguramente* en su lengua [...]. Le *pudo decir* al bebé que tenía poderes” (455, las cursivas son mías).

A diferencia de “gringos” (como llama el narrador a los estadounidenses) y mexicanos, de quienes hay una recreación ficcional minuciosa, inmediata y casi siempre humorística, en el caso de los apaches evita realizar un acercamiento directo y prefiere llegar a ellos a través de los historiadores. Enrigue reconoció que “los apaches nunca hablan; dicen las cosas que dijeron en su momento, pero nunca vemos el mundo interior de un apache” (Enrigue, 2019b). ¿Cómo conciliar el hecho de que Enrigue trate con tanto respeto a los apaches, casi con nostalgia, pero al mismo tiempo tenga tan poca consideración con sus descendientes (que se consideran a sí mismos apaches)? La respuesta es que Enrigue convierte a los apaches en un ideal, una abstracción tan elevada y perfecta que incluso queda grande para quienes, por sangre, tradición y convicción, se denominan así.

Son tres los elementos que constituyen dicha abstracción. Primero, la resistencia: cuando el narrador se debate entre solicitar o no la nacionalidad española para ayudar a su hijo, Miquel, que quiere estudiar cine en Europa, discurre ampliamente sobre la resistencia de José María Morelos ante la tortura que le propinaron los españoles para que jurara lealtad al rey, y no cedió¹⁷. Resistir es tener la entereza para mantenerse firme ante las tentaciones que impliquen traicionar los propios principios: “Esa resistencia de apache, le escribí a Miquel, no puede pasar en vano entre nosotros” (87).

Segundo, la disposición a dejarse gobernar por un impulso básico. La novela nos presenta un encuentro (ficticio, en este caso) entre Gerónimo y Pancho Villa,

¹⁵ “El calor, le dijo [el general James Parker] al chofer, que estaba nervioso de estar transportando a un general. ¿Perdón?, preguntó. El puto calor, insistió, sintiendo otra vez en la boca el sabor acrimoso [sic] que le solían dejar los recorridos arrasando la tierra en Cuba y las Filipinas durante las guerras en las que comandó el duodécimo batallón de infantería de Nueva York” (238).

¹⁶ “Todavía sentada en el suelo, Camila le dijo [a Zuloaga]: Me voy a levantar y vamos a caminar despacito y de lejecitos mientras todavía haya luz, estas son las viejas de guerreros que traen bronca con Sonora y no tienen por qué saber que usted es de Chihuahua. ¿Cómo sabe que soy de Chihuahua? Porque dice apashe y no apachi” (385).

¹⁷ “le habían metido carbón ardiente por el culo [y] le hicieron una incisión en los huevos, le sacaron lo que haya adentro y le pusieron dos piedras de sal” (87).

cuando éste era niño. Muchos años después, Villa rememoraría dicho encuentro: Gerónimo, dice, lo estudió, le miró los dientes y la barriga, y lo invitó a irse con los apaches —temibles por su crueldad y robos frecuentes. Villa apunta: “yo sí tenía miedo, y un chingo, pero el fondo del agujero siempre me ha parecido más dulce y pues me desbarranco” (314). Entregarse “al fondo del agujero” y “desbarrancarse” son elecciones que, en la novela, sólo se permiten los apaches: la embriaguez consuetudinaria; el robo y luego la defensa de una mujer extranjera que traerá problemas a la tribu (en el caso de Mangas Coloradas); la guerra contra dos naciones mucho más poderosas; las huidas inverosímiles, etc. Abundan los ejemplos en la novela. Entregarse a lo ilógico, tomar el camino absurdo, pensar cuándo hacer que irrumpa lo impensado, es entregarse al instante donde ya no manda la razón.

Tercero, la inocencia de sólo ser. En más de una ocasión, Enrigue compara a los hombres y mujeres del siglo XXI con los apaches. Mientras que las personas de este tiempo están gobernadas por una “razón burocrática” (219), aquellos vivían “así nada más, en plan de cantar y bailar en lo que los cerdos ahorran” (31). Una vez que se impuso lo social sobre lo individual, se volvió más importante el respeto por la “productividad ordenada” (219) que la alegría primigenia de sólo ser: “Tal vez todos fuimos así alguna vez, nómadas y felices. Íbamos pasando y alguien nos encadenó a la historia, nos puso nombre, nos obligó a pagar renta y nos prohibió fumar adentro” (31). Desde esta perspectiva, los apaches parecen demostrar que la sensualidad y la espontaneidad son inherentes al ser humano, mientras que lo que vino después es un accidente, una especie de caída. Después de ellos, la humanidad se refugió en fórmulas trilladas y pequeñas seguridades para no ponerse nunca en riesgo: “Primero muerto que hacer esto, fanfarroneamos todo el tiempo, pero luego vamos y lo hacemos” (23).

Las características de *lo apache* se resumen en una sola virtud, inmensa e inalcanzable: la libertad. Así se explica el epígrafe del libro: “Esta gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría”. Es una cita de *El apando*, de José Revueltas, y corresponde a la descripción de los mecanismos que utilizan los carceleros para someter a los presos mediante el uso de tubos que segmentan el espacio al introducirse en diversas posiciones dentro de la celda: “triángulos, trapecios, paralelas, segmentos oblicuos o perpendiculares, líneas y más líneas, rejas y más rejas, hasta impedir cualquier movimiento de los gladiadores y dejarlos crucificados sobre el esquema monstruoso de esta gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría” (Revueltas 55).

Como puede advertirse, el epígrafe es otra forma del título: la rendición de Gerónimo, y por tanto la extinción de los últimos seres libres, fue el inicio del mundo cuadriculado y asfixiante en que se vive hoy. Cuando Enrigue determina que los apaches se han extinguido, lo que lamenta no es la historia de estos, y por eso tampoco le interesa su existencia actual, sino la pérdida de esa libertad primigenia. Naturalmente, esto sólo puede generar lecturas ambiguas: ¿de qué otra forma podría interpretarse una novela rebosante de referencias históricas, pero concentrada solamente en el valor ideal de una abstracción (*lo apache*)? Esto es precisamente lo que llevó a Carlos Pardo a considerar que Enrigue generó un “pasado mítico” para el “modélico” buen salvaje, lo cual terminaba por volver a los

apaches políticamente insignificantes. Si una cultura es elevada a rango de pureza absoluta perdida, forzosamente los descendientes deberán ser tomados por representantes de su decadencia; si lo que se perdió es la libertad ideal primigenia, los que subsisten deberán ser ejemplares de la servidumbre.

Llevada a esa posición, una cultura (o una persona) forzosamente se desprende del paso del tiempo: se vuelve ahistórica. Por eso puede elegir a Gerónimo y no a Cochís, porque lo que a Enrigue le interesa no son los valores de los propios apaches, sino la abstracción que extrajo de ellos (recuérdese que, según los historiadores, Gerónimo encarnaba menos que Cochís la honestidad apache). En consecuencia, la disyunción entre los planos histórico y mítico se ejemplifica en la forma en que se representa a los personajes en la novela: mientras los ejemplos de *lo apache* se yerguen monumentales, los enemigos son presentados en la cotidianidad menos agraciada. Jamás se muestra a Gerónimo o a Mangas Coloradas en una situación de vulgar intimidad; por el contrario, son gigantes o imponentes: cuando Zuloaga se encuentra por fin con Mangas, descubre que era tan enorme que “simplemente ocupaba todo el espacio que podía abarcar su mirada” (396). En cuanto a Gerónimo, su reciedumbre intimida y seduce a todos los que se cruzan por su mirada, como le sucedió a una estadounidense llamada Ellie McMillan: “Dio un último paso y alzó los ojos, vio que los de Gerónimo no estaban enfocados en los suyos, sino en sus tetas [...]. Las aureolas se le encogieron y arrugaron en tantos pliegues que los pezones se le endurecieron” (447).

En cambio, mexicanos y estadounidenses, aun cuando ocupen una posición social relevante, son presentados en condiciones de vulgaridad cotidiana. Es el caso del presidente Grover Cleveland, quien “se metió el dedo meñique en la oreja izquierda y olió la cerilla que recogió con la uña [...]. No era el ejecutivo más brillante que hubieran tenido los Estados Unidos” (230). Por su parte, Zuloaga “se rascó una oreja, se olió la cerilla y se limpió el dedo en el pantalón, que ya estaba tieso de mugre” (190-191). Así, en *Ahora me rindo* conviven lo monumental y lo humano, lo ideal y lo asfixiante, lo mítico y lo histórico. El hecho de que cueste trabajo notar la discrepancia se debe a que la historia de los apaches es en gran medida desconocida, y es aquí donde la posición del narrador se vuelve esencial. Veremos a continuación por qué.

Bajtín afirmaba que, mientras la poesía es un género “sin ningún miramiento hacia la palabra ajena” (102), porque impone un ritmo único y centralizado a la variedad lingüística, la novela es esencialmente polifónica y plurilingüe, pues mantiene los estratos semánticos y alusivos del lenguaje vivo. La poesía unifica lo múltiple; la novela mantiene la diversidad. A pesar de esta fundamental diferencia, dice Bajtín, ello no implica que “la diversidad de lenguajes [...] no puedan formar parte de la obra poética”, sino que dicha pluralidad “no está en el mismo plano que el lenguaje real de la obra” (104). Esto es lo que ocurre en *Ahora me rindo*: aun cuando hay al menos una veintena de voces perfectamente definidas (Zuloaga, Elvira, Parker ...), éstas nunca se encuentran en la misma posición diegética del narrador. O sea, las voces se nos presentan *dentro* del relato que hace el narrador, y éste es el único consciente de su posición ante la historia que cuenta.

Este narrador cuenta, en primera persona, el viaje que hace con su familia hacia el suroeste de Estados Unidos. En cambio, cuando presenta los sucesos

relativos a los apaches, a veces lo hace mediante explicaciones y a veces mediante narraciones. Es decir, *Ahora me rindo* está construida, como se suele decir, “a caballo” entre dos géneros, el ensayo y la novela. Esto es importante porque el nivel ideológico del discurso alcanza una gran eficiencia cuando a la narración se suma la explicación, pues de esa forma el tono didáctico del narrador se ejemplifica con los hechos que él mismo relata (veremos un ejemplo más adelante).

Desde esta perspectiva podemos afirmar que *Ahora me rindo* es una novela monológica, regida por una visión única (la del narrador), aunque habitada por muchas voces subsumidas, dependientes y derivadas de ella (las de los personajes). En cuanto a la idealización de los apaches, no hay en la novela una sola excepción a esto: la voz ensayista explica la grandiosidad apache, y la voz narradora lo ejemplifica.

Isaiah Berlin retoma un fragmento de Arquíloco (“La zorra sabe muchas cosas, pero el erizo sabe una importante”) y propone, a partir de dicho fragmento, una fórmula clasificatoria de pensadores: hay quienes tienden a relacionar todo con un principio unificador “universal y organizador que por sí solo da significado a cuanto son y dicen”; y hay quienes consideran que no hay tal principio y por lo tanto “persiguen muchos fines distintos, a menudo inconexos y hasta contradictorios” (39). Según Berlin, “Los erizos tienen la personalidad intelectual y artística de los primeros. La zorra, la de los segundos” (40). (La idea, dice el autor, no es dogmatizar dicha oposición, sino sólo aprovechar las oportunidades que ofrece.) En el caso de *Ahora me rindo*, la voz narradora, centrífuga y que explora por aquí y por allá la naturaleza de cada personaje, deleitándose con la recreación de las características étnicas y los datos históricos, correspondería con la zorra; en cambio, la voz del ensayista, centrípeta en tanto que reflexiona sobre sus personajes y totaliza la experiencia desde su arrepentimiento e inconformidad de ser quien es (de lo cual se hablará en un momento más), centraliza las diversas experiencias en el ideal de *lo apache* y lo que éste simboliza. La voz ensayista concentra y controla; la voz narradora explora y diverge. Sin embargo, la voz ensayista es la única metarreflexiva, que reflexiona sobre sí misma (y también sobre la que narra).

El ensayista habla en primera persona y dice escribir en el 2014, a lo largo de un viaje que realiza con su esposa, Valeria, y sus dos hijos. Su posición diegética le permite hacer algo exclusivo: reflexionar sobre sí misma y también sobre la voz narradora, mientras que esta última sólo relata hechos específicos. Esto se ve de manera clara cerca del final de la novela, cuando Amyntor Blair McMillan (cuya esposa, Ellie, se había excitado por tener a Gerónimo frente a frente) se empeña en ir a ver a los apaches, con el bebé de ambos. Quiere hacerlo, dice, porque este bebé

“[...] se lo va a contar [que conoció Gerónimo] a sus hijos y sus hijos a los suyos.

Tenía razón: a mí el bisnieto de ese bebé me contó esta historia que estoy contando.

Ellie cedió: Está bien, dijo, pero solo si el capitán te garantiza que no va a pasar nada”. (424)

La razón para dejar esas líneas en blanco (después de “suyos” y de “contando”) es que se encuentran colocadas así en la novela, y denotan el cambio de voz: del

narrador que relata lo que ocurrió en el pasado, al ensayista que discurre sobre los apaches, y de regreso al narrador. El lector de *Ahora me rindo* encontrará sencillo distinguir la voz del ensayista de la del novelista, la explicación del relato, mediante estos espacios (salvo en el final, cuando todas las voces se combinan). Habría que tener en cuenta que los aspectos relatados (por la voz narradora) se apegan a las autoridades históricas para reconstruir el mundo apache, de forma que nunca son abiertamente ideológicos. En cambio, las cosas explicadas (por la voz ensayista) son las más subjetivas y buscan generar en el lector esa especie de nostalgia, de culpa por no cumplir con el ideal de *lo apache*.

Conclusiones

Ahora me rindo se caracteriza por un movimiento, por una torción: extraer de los apaches históricos, como si se tratara de un proceso de laboratorio, un ideal ahistórico. Y si lo que importa es *lo apache*, en lugar de los apaches, el enemigo no es la muerte de estos, sino las cosas que ahogan a ese ideal. La forma de presentar a tal enemigo es mediante algunas instituciones modernas, dentro de las cuales hay dos que critica de manera muy evidente: la mentalidad productiva y el Estadonación.

Como hemos visto, la novela enfatiza en aspectos relativos al capitalismo (“los cerdos que ahorran” siguiendo una “productividad ordenada”), pero también manifiesta cierta desconfianza hacia la noción de nacionalidad. El Estado es una “entelequia rapaz”¹⁸ y las fronteras una justificación para explotar los individuos, alienarlos o destruirlos, como a los apaches. Incompatibles con el mundo moderno por su férrea defensa de la libertad, los apaches fueron derrotados por la geometría, la matematización, el control cuantitativo del mundo. De ese crimen provendría el habitante actual de América, tan perdido y desarraigado que no conoce el nombre original de la tierra que ocupa: “Primero los europeos jodiendo a los indios, luego los europeos jodiéndose entre ellos para ponerles nombre a las cosas de un continente con una palabra prestada. Y eso es todo, América, como quiera que te llames” (350-351), dice el afligido ensayista. Es probable que la condición de mexicano en Estados Unidos del propio Álvaro Enrigue se refleje en la ambigüedad (por no decir injusticia) con que fueron tratados los apaches: si bien la Constitución mexicana de 1821 les otorgaba plenos derechos por haber nacido en territorio mexicano, murieron como prisioneros estadounidenses; en México, su historia es ignorada, mientras que en Estados Unidos son exaltados y considerados un trofeo a la tenacidad del ejército. Los apaches, como el migrante, perdieron su lugar tanto en el país del cual parten, como al cual llegan.

Hay una institución moderna más contra la cual Enrigue parece oponer el ideal apache, aunque de manera más sutil: la familia. En especial, el matrimonio. Las relaciones que se presentan entre el narrador-ensayista y sus hijos no están definidas por la jerarquía paterna, sino por la fraternidad. Hay tres hijos —dos

¹⁸ Véase, por ejemplo, en qué términos plantea a Zuloaga: “Zuloaga tuvo el mejor expediente de su generación combatiendo contra los apaches tal vez solo porque su interés de cazador lo distanciaba del tópico tan vulgar de la justicia: no entendía su oficio como el de un vengador de la entelequia rapaz que es el Estado, sino como un juego” (16).

pequeños y uno a punto de entrar en la edad adulta, Miquel— y en ningún momento se sugiere un regaño o una corrección; las relaciones son más bien horizontales, e incluso la única aventura del narrador la vive con el hijo mayor, sin la esposa, cuando tienen un percance que pudo costarles la vida. La esposa se queda a poner orden¹⁹, mientras el narrador sale a vivir aventuras²⁰, como las que vivieron los apaches: por un momento, justo cuando desaparece la asfixia controladora, *lo apache* emerge de nuevo. En lo que respecta a la paternidad apache, el narrador siempre presenta a los niños como seres capaces de valerse por sí mismos y exalta su capacidad guerrera²¹. En cambio, no hay una palabra del amor o del compromiso marital, sino acaso algunas palabras sobre cómo Camila²² encontró paz en el mundo libre de los apaches cuando fue secuestrada por Mangas Coloradas. Después de todo, dice el narrador, “¿Quién va a querer regresarse a la cocina y las enaguas [...] y a perseguir chamacos todo el día y todas esas chingaderas que le hacen ustedes a sus mujeres si puede andar echando desmadre todo el día?” (149). Si esta representación de la familia refleja algo de la condición de Enrigue, es algo que, por espacio, no puede ser abordado aquí.²³

Obras citadas

- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989.
- Berlin, Isaiah. *El erizo y la zorra*. Barcelona: Muchnik Editores, 1998.
- Cremony, John C. *Life among the Apaches*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.

¹⁹ “Valeria [la esposa] decidió quedarse en la cabaña de las Peñascosas a poner en orden los apuntes para un libro en el que trabaja y en el que también sale la Apachería” (297).

²⁰ “De pronto el cielo se oscureció de verdad, como si la noche se hubiera salido de cuajo, y la entrada de la gruta quedó cubierta por una cortina de agua. [...]. Miquel y yo nos asimos, como pudimos, de los filos de piedra de las paredes, el agua corriendo a todo trapo hasta nuestras rodillas y Maia y Dylan apretados entre nuestros cuerpos y el muro. Si hubiera bajado por ahí una rama complicada o un animal ahogado, nos habría llevado consigo y habríamos terminado en cascada al abismo” (298-299).

²¹ “Kaw-tenné era un apache mexicano del siglo XIX cuya banda estaba formada solamente por niños y adolescentes [...]. En esa fecha estaba compuesta por treinta y ocho guerreros, todos varones, todos adolescentes y niños, cada uno en su caballo o su mula [...]. Treinta y ocho lanzas con una punta de bayoneta implican la muerte de treinta y ocho soldados profesionales a manos de una banda de niños” (66).

²² Camila, que se había casado con un hombre mucho mayor que ella, “nunca cogió con su marido aun si la batalla de ambos contra lo diario era tan conmovedora y desgastante como un matrimonio de verdad” (19).

²³ El presente artículo es parte de una investigación más amplia y compleja, desarrollada en la Maestría en Humanidades, en la Universidad Autónoma del Estado de México, en el área de Estudios Literarios, concluida el 2023.

- Del Rey, Miguel y Carlos Canales. *Bernardo de Gálvez: De la apachería a la independencia de los Estados Unidos*. Madrid: Edaf, 2015.
- Enrigue, Álvaro. *Ahora me rindo y eso es todo*. Barcelona: Anagrama, 2018a.
- Enrigue, Álvaro. “Escribir es adivinanza, juego y acertijo”, entrevista por Iván Ríos Gascón. *Milenio*, 27 Nov. 2018b. Web. 9 Mar 2023. <https://www.milenio.com/cultura/fil/alvaro-enrigue-escribir-advinanza-juego-acertijo>.
- Enrigue, Álvaro. “Álvaro Enrigue novela la guerra apache”, entrevista por Pedro Pablo Guerrero. *El Mercurio*, 6 Ene. 2019a. Web. 9 Mar 2023. <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=535706>.
- Enrigue, Álvaro. “Especular sobre las posibilidades de un mundo mejor es lo menos que puedes hacer como escritor”, entrevista por Óscar Garduño Nájera. *Letras Libres*, 20 Feb. 2019b. Web. 9 Mar 2023. <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/entrevista-alvaro-enrigue-especular-sobre-las-posibilidades-un-mundo-mejor-es-lo-menos-que-puedes-hacer-como-escritor>.
- Gatewood, Charles y Louis Kraft. *Lt. Charles Gatewood & His Apache Wars Memoir Charles B. Gatewood: Edited and with additional text by Louis Kraft*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005.
- Pardo, Carlos. “Apachería arcádica”. *El País*, 29 Oct. 2018. Web. 9 Mar 2023. https://elpais.com/cultura/2018/10/24/babelia/1540373505_404847.html.
- Pesqueira, Héctor. “Una muerte llamada Gerónimo”, *Temas sonorenses*, editado por el Gobierno del estado de Sonora, 1984, pp. 225-261.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.
- Revueltas, José. *El apando*. México: Era, 1982.
- Roberts, David. *Las guerras apaches (Cochise, Jerónimo y los últimos indios libres)*. Barcelona/Buenos Aires: Edhasa, 2005.
- Rojas, Manuel. *Apaches ... Fantasmas de la Sierra Madre*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de Cultura, 2008.
- Sweeney, Edwin R. *Mangas Coloradas: Chief of the Chiricahua Apaches*. Norman: University of Oklahoma Press, 1998.
- Worcester, Donald E. *Los apaches. Águilas del sudoeste*. Barcelona: Península, 2019.

Nostalgia de Times Square: el Grupo Taller ante la ciudad moderna

Nostalgia for Times Square: Grupo Taller and the Modern City

Salvador García Rodríguez – Tecnológico de Monterrey, Campus San Luis Potosí

Resumen: El siguiente artículo abunda sobre la relación de los jóvenes poetas miembros del Grupo Taller con la Ciudad Moderna, con Nueva York como ejemplo de este paradigma. Debido a sus inclinaciones culturales la promoción, entre quienes se encontraban Octavio Paz, Efraín Huerta, Rafael Solana, José Revueltas y Alberto Quintero Álvarez, apuesta por un perfil cosmopolita para relacionarse cultural, política y socialmente con su entorno. Con este posicionamiento como base, el texto rastrea los nexos que el grupo estableció con el mito y la realidad de la Ciudad Moderna, con la industria cinematográfica como telón de fondo.

Palabras clave: Grupo Taller, Octavio Paz, Efraín Huerta, Ciudad Moderna, Nueva York.

Abstract: This essay focuses on the relationship the young poets of the Taller Group had with the Modern City, using New York as an example of this paradigm. Due to its cultural inclinations, this cohort, among whom were Octavio Paz, Efrain Huerta, Rafael Solana, José Revueltas, and Alberto Quintero Álvarez, opts for a cosmopolitan profile to relate culturally, politically, and socially with its environment. With this positioning as a basis, the essay traces the links that the group developed with the myth and reality of Modern City, with the film industry as a backdrop.

Keywords: Taller Group, Octavio Paz, Efrain Huerta, Modern City, New York.

Fecha de recepción: 5 de marzo de 2024

Fecha de aceptación: 4 de abril de 2024

A pesar de la crisis económica de 1929, la ciudad de Nueva York arriba a los años treinta demostrando su poderío arquitectónico y económico. A inicios de la década se inauguran el geométrico 120 Wall Street Building, en el emblemático corazón de la zona financiera de la ciudad, y el Squibb Building, con estilo Art Decó en la Quinta Avenida y la Calle 58, a unas cuadras del Central Park. Al mismo tiempo se anuncia el desarrollo del complejo Rockefeller Center, por parte del magnate del mismo apellido. Pero, sin duda, 1930 es uno de los años más importantes de la metrópoli por la construcción del mítico Empire State Building. Sus 381 metros de altura y 102 pisos lo hacían el rascacielos más importante de Manhattan y, en ese sentido, un símbolo no sólo de la urbe, sino de la modernidad misma: vertiginosa, desbordada, asfixiante, que sería la marca primigenia del siglo XX.

La velocidad como signo de los nuevos tiempos encontraba en Nueva York su máximo paradigma. De su naturaleza estaba excluida la nostalgia de las ciudades europeas debido a la urgencia de construir un nuevo orden urbano. Derribar y edificar; edificar y derribar, sin tapujos ni misericordias. No se trataba de una ciudad sin pasado, sino más bien de una ciudad cuyo pasado encontraba su mejor justificación en satisfacer las necesidades del presente con miras hacia el futuro. Un futuro que, sin duda, volvería a destruir lo novedoso cuando este dejara de serlo. Nada podría frenar el cambio en la metrópoli. Nadie podría detener al mejor símbolo del imperio estadounidense.

Luego del triunfo en la Gran Guerra, los Estados Unidos de América arrebatan la supremacía global a Europa, con *glamour*, dinamismo comercial y, sobre todo, con edificaciones nunca antes vistas en el mundo. El hierro y el concreto, la energía eléctrica y el motor a combustión, los subterráneos y vivir la experiencia del mito de Babel hallan en Manhattan su mejor representante. Se inaugura de esta forma un nuevo modelo para la humanidad en el corazón de Norteamérica que posteriormente se repetiría en muchas de las grandes capitales del orbe.

Para los miembros del Grupo Taller —jóvenes escritores mexicanos que durante la década de los treinta navegaron entre los 16 y los 28 años de edad y cuyo cuadro titular estaba compuesto por Octavio Paz, Efraín Huerta, Rafael Solana, Alberto Quintero Álvarez y José Revueltas— Nueva York se aprecia como una zona ambivalente.¹ En Manhattan perciben algunas de las manifestaciones artísticas

¹ El Grupo Taller nació la tarde del 11 de noviembre de 1938. El talentoso estudiante y pianista Ignacio Carrillo Zalce había presentado un extraordinario examen profesional que le valió la mención honorífica en la Escuela de Derecho. Por su simpatía y edad —tenía 23 años—, alrededor del recién graduado se reunieron diversos compañeros que habían entablado amistad en las aulas de la Escuela Nacional Preparatoria. A pesar de compartir experiencias y una formación similar, los asistentes se reconocían como integrantes de dos grupos literarios diferentes. El primero se había

y sociales más importantes de la época, pero al mismo tiempo la aprecian como la mejor representación del capitalismo; rasgo que, por su filiación de izquierda, les parecía peligroso sin restarle un ápice al encanto y a la fascinación que irradiaba la ciudad. Desde una perspectiva humanista era aterrador el sentido pragmático de un sistema económico que llegaba hasta las últimas consecuencias con tal de cubrir sus necesidades monetarias. Podredumbre, soledad, asfixia social, eran algunos de las sensaciones entre quienes deambulaban por las avenidas de aquella gran urbe y, al mismo tiempo —a los ojos de los jóvenes escritores mexicanos— Nueva York se erigía como el arquetipo de la cultura global, en la que ellos se inscribían.

La mejor advertencia sobre Manhattan la leen en uno de los poetas españoles que habían adoptado como su maestro, Federico García Lorca. La filiación al ideario estético del andaluz empezó para la promoción de Taller desde sus primeros años como literatos. Durante la década de los veinte, la fama y el aprecio de la intelectualidad mexicana por Lorca nacen desde la publicación de su primer poema en territorio nacional, “Dos juegos de luna. Canción”, en *El Universal Ilustrado*, el 3 de diciembre de 1927 (57). Para la década de los treinta y con el *Romancero Gitano* como piedra de toque, la figura del español es ya uno de los puntos cardinales en la geografía del grupo como lo demuestran la inclusión de sus textos tanto en las revistas *Taller Poético* (1936-1938) como en *Taller* (1938-1941), publicaciones que, junto a *Barandal* (1931-1932) y *Cuadernos del Valle de México* (1933-1934), forman los proyectos editoriales más importantes de la promoción. En la primera revista, comandada por Rafael Solana, aparece “Gacela de la terrible presencia” (105), mientras que en *Taller*, se exhiben versos copiados de la libreta del propio poeta por parte de Genaro Estrada (33-50). Los textos van en la misma tónica de lo que en 1940, en México, José Bergamín publicaría en Editorial Séneca como *Poeta en Nueva York*:

La aurora de Nueva York

formado alrededor de las revistas *Barandal* (1931-1932) y *Cuadernos del Valle de México* (1933-1934), y estaba compuesto por Octavio Paz, Salvador Toscano, Rafael López Malo, José Alvarado, Arnulfo Martínez Lavalle, Manuel Moreno Sánchez, Manuel Rivera Silva, Julio Prieto, Humberto Mata y Ramírez, Adrián Osorio, Raúl Vega Córdoba y Enrique Ramírez y Ramírez. La cofradía había absorbido, por medio de la relación con Paz, a Rafael Vega Albela y a los llegados de provincia César Ortiz y Raúl Rangel, así como al propio Carrillo Zalce. Al segundo de los círculos, nacido a la luz de *Taller Poético*, pertenecían el director de la revista, el veracruzano Rafael Solana, junto a los jóvenes poetas guanajuatenses Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez. En torno a ellos, una gavilla de nuevos escritores había gozado de su bautizo literario en la misma publicación: Carmen Toscano, Emmanuel Palacios, Enrique Gabriel Guerrero Larrañaga, Neftalí Beltrán, Manuel Lerín, Mauricio Gómez Mayorga, Octavio Novaro y Ramón Gálvez. La cercanía con Huerta también sumaba a Carlos Villamil Castillo, Antonio Magaña Esquivel, Guillermo Olguín Hermida, Heriberto García Rivas, Ricardo Cortés Tamayo, Alberto T. Arai y José Revueltas. De estas dos vertientes se nutre lo que llamo el Grupo Taller.

tiene cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.

La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre aristas
nardos de angustia dibujada

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños

Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados;
saben que van al cielo de número y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin frío.

La luz es sepultada por caderas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio sin sangre. (García Lorca, *Poeta en Nueva York*
75-76)

Las imágenes del poema son muy reveladoras en cuanto al momento del día que funciona como anáfora: “la aurora” en las primeras líneas de los cuartetos. Reveladoras en cuanto a que la metáfora del amanecer será un *leitmotiv* de los jóvenes talleristas que recuperarán en sus primeros poemarios, en los que tomarán al “alba” como ese espacio que simboliza el amanecer de una nueva era del mundo, con el comunismo como centro, y ellos mismos como los hombres nuevos, del alba, que serían los agentes del cambio.² Como puede leerse, sin embargo, el amanecer en el texto de Lorca se decanta en situaciones grotescas, cuya luz primigenia termina devorada por el horror de la vida moderna: “es sepultada por caderas y ruidos/ en impúdico reto de ciencia sin raíces”.

Es por ello que, cuando el poemario aparece, los camaradas de Taller saben de manera precisa el discurso del andaluz respecto a Nueva York. Perciben las amenazas que propaga el ejemplo más adelantado del sistema capitalista enfocado,

² Sólo basta observar los títulos de sus primeros poemarios para demostrar el peso que los mexicanos le dieron al simbolismo del “alba”: *Línea del alba* (1936) y *Los hombres del alba* de Efraín Huerta, y *Saludo del alba* (1936) de Alberto Quintero Álvarez.

desde su perspectiva, a manipular las acciones de los hombres con promesas de satisfacción material antes que enmendar las necesidades comunitarias. Para ellos Manhattan representa la mayor prueba de un proyecto económico alejado del bienestar humanitario y, más bien, dirigido a la complacencia de unos cuantos. Es por eso que Huerta asegurará años después: “Federico García Lorca, quien con su libro *Poeta en Nueva York* denunciaría la existencia de un mundo brutalmente mercantilizado, al par que sublimaba las virtudes de la raza negra” (*El otro Efraín* 179). Para el mexicano es claro el posicionamiento del español respecto a los males que podrían engendrarse si la vida humana se volcaba a la aceptación de las delicias del progreso sin anteponer el bien común por encima de las ganancias monetarias.

Aún con las advertencias del andaluz, para aquellos jóvenes poetas es imposible dejar de seducirse por esa geografía de encanto y pesadumbre, de luminosidad y horror, de gracia y desdicha. Eso mismo le había sucedido también a su referente español. Se trata del otro andamiaje en el que se sostiene *Poeta en Nueva York*. La lectura del libro les muestra a los mexicanos los dos discursos que alimentó García Lorca cuando estuvo de visita en la gran ciudad. Es así que durante los años treinta, Efraín Huerta recrea las caminatas del andaluz por la gran Babel. Imagina el momento de creación entre edificios y parques con el Atlántico de fondo. Piensa en las congostas de la escritura del poeta que le avocinan un rumor a muerte, presagiando su trágico fusilamiento al inicio de la Guerra Civil española:

Estaba Federico en la tumultuosa capital del cheque, a orillas del Hudson, haciendo suyo un verso del noble anciano de la gran barba: “Yo, Walt Whitman, un cosmos, el hijo de Manhattan, turbulento, fuerte, sensual; como, bebo, respiro...” El río era una hoja muerta, los rascacielos tristes índices y los muelles parecían dulces bestias en reposo. La noche neoyorquina era como un helecho gigante. Nueva York soñaba, de nuevo, en su formidable dominio sobre todas las ciudades del Universo. Federico García Lorca, en tanto, escribía la *Oda a Walt Whitman*. Suspiraba el granadino por la muerte, por su propia, cercana muerte, y por la muerte del nobilísimo poeta de la Democracia. Lloraba Federico contemplando a los muchachos que no dormían y a los mineros, a los noventa mil mineros que espantaban el sueño. (Huerta, *El otro Efraín* 107).

Junto a la remembranza de Lorca el texto de Huerta brinda una declaración de intenciones: “Nueva York soñaba, de nuevo, en su formidable dominio sobre todas las ciudades del Universo” (Huerta, *El otro Efraín* 107). Lejos de las cuestiones políticas, el Grupo Taller no le discutía a Manhattan erigirse como el prototipo de la ciudad moderna en el siglo XX y, como tal, habría que rendirle tributo. Para Huerta y sus camaradas, nacidos en la Ciudad de México o mudados a muy temprana edad a la capital mexicana, la ciudad no sólo representa el espacio

de desarrollo físico e intelectual, sino también descubren en ella las experiencias que los hermanan con el mundo: bares, cafés, prostíbulos, cines, espectáculos nocturnos.

Si como bien señala Octavio Paz: “mi generación fue la primera que, en México, vivió como propia la historia del mundo, especialmente la del movimiento comunista internacional” (*Itinerario* 51), en las calles de la capital mexicana aquellos jóvenes reconocen, como nunca antes, su adhesión a la aldea global y forjan su posición al respecto, tanto ideológica como urbanamente. El mundo empieza a ser pequeño y, si el comunismo los hermana con la juventud de Europa y Latinoamérica, la experiencia de la ciudad, con su carga de arte y de cultura inmanente, los sitúa en la primera línea del concierto universal.³ Salvador Toscano, otro de los camaradas, describe este perfil cosmopolita del grupo acorde a lo que viven durante la llamada década roja: “El mundo nuevo, la cultura —vuelvo a repetirlo— es de carácter internacional, se realizará en Europa, América; en un panorama mundial” (Toscano 110). El cosmopolitismo les ofrecía la seguridad de ser parte del concierto internacional; es decir, de apropiarse de los espacios más alejados, pues los veían en las propias calles por las que andaban.

Asimismo, Huerta subraya esa visión citadina a la que se endosan de forma anímica, artística y existencial:

Por la tarde la ciudad es una bellísima gacela coronada por una primorosa y ensoñadora guirnalda de bugambilias; es, mejor y más nuestra, una mujer que quisiéramos nunca terminara, ya por su serenidad de aterciopelada doncella, o en todo caso por la inefable dulzura que de sus hombros se desprende como un agua limpia de cándido arroyuelo. (Huerta, *Canción del alba* 85)

Si los modernistas mexicanos asistían al Salón Bach, al Jockey Club, La Alhambra, y al Café La Joya, y otros bares y cantinas, a imitación de lo que sucedía en París (Campos), la promoción de Taller veía en sus andanzas por la Ciudad de México una muestra de la urbanidad reproducida a lo largo del mundo, cuyo modelo primigenio se encontraba en Nueva York. No es que añoraran caminar por la Quinta Avenida o por Central Park, sino que su apropiación de la cultura global los hacía ser partícipes de las expresiones emergidas en la metrópoli. Lo reflejan en la manera de apropiarse de su ciudad, a final de cuentas reflejo de Manhattan, prototipo de cualquier región con aspiraciones urbanas en el siglo XX.

Con este afán cosmopolita, los jóvenes poetas asiduos al baile visitan, en taxis que cobran el viaje a un peso, el Salón México con su ambiente amenizado por

³ Para profundizar en la visión de Paz de la ciudad de México, ver: “Hablo de ciudad”: https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/Vuelta-Vol10_118_01HbCdOPz.pdf

canciones de Guty Cárdenas y Gonzalo Curiel. Sin importar su edad, los asistentes tienen que respetar los anuncios del lugar que desnudan el origen popular de muchas de las bailarinas: “No tirar las colillas al suelo, se pueden quemar los pies las señoritas” (Cardoza y Aragón 581). Otras veces visitan el Bar Broadway o el Montparnasse, ubicado en la esquina de Paseo de la Reforma y Bucareli, en el que podían encontrarse a Luis Cardoza y Aragón, acompañado de José Gorostiza y Jorge Cuesta. En los espectáculos nocturnos, los miembros del Grupo Taller pueden vivir en el Teatro Iris, el Virginia Fábregas o el María Guerrero, las presentaciones de Toña la Negra, acompañada por la orquesta de Agustín Lara, así como los actos de Beatriz Ramos, quien cantaba su creación “Concha nácar”, al igual que los espectáculos de Gonzalo Curiel, Rita Montaner, Roberto Soto. De todas las actrices de la época, al joven Huerta le impacta la belleza de Lulú Labastida, a quien en el teatro Molino Verde los comensales le gritan “¡Puerta, Lulú!”, pidiendo que se desnudara. El poeta recordará: “bellísima mujer, tapatía y grandota, preciosa. [...] Novo habla de ella en alguno de sus libros. Mira, lo bonito era ver a aquellas diosas fingiendo que se desvestían” (Pacheco 648).

La ciudad les regala el descubrimiento del amor, de los excesos, de la vida adulta. Sin ser Manhattan, en sus experiencias había un rumor que los acercaba a la tierra del norte. Además de su carácter modélico en cuanto a urbanización del siglo XX, en ese momento Nueva York se ubicaba como un punto nodal en las conexiones con Europa, otro aspecto para reconocerla como la Roma Moderna. Todos los caminos pasaban por la gran metrópoli, las rutas marítimas rumbo a Europa o Sudamérica, desde México, tenían como punto medular el puerto estadounidense. Hasta ahí llega la delegación mexicana que participaría en el Congreso de Escritores Antifascistas de 1937 en Valencia. La representación estaba conformada por los invitados oficialmente por Pablo Neruda —Octavio Paz, Carlos Pellicer y José Mancisidor— y los agregados de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR): Juan de la Cabada, Silvestre Revueltas, Fernando Gamboa, José Chávez Morado y María Luisa Vera. Acompañando a sus parejas se sumaron Susana Steel y Elena Garro. El 16 de julio viajan juntos en autobús hasta Nueva York, para luego separarse. Los convidados por Neruda se trasladan a Quebec, con el fin de tomar un barco a Cherburgo y llegar a París. Respecto a ese viaje simbólico, Juan Marinello escribe en ese momento: “Hoy todos los caminos conducen a Madrid” (64). Tenía razón el cubano. Pero estableciendo el simbolismo geográfico justo de la época, habría que corregir la frase: en la década de los treinta todos los caminos conducían a Madrid, pero pasaban por Nueva York. De esta manera lo sustenta la ruta que muchos de los exiliados republicanos tomaron para desembarcar en México. Como había sucedido luego de la Primera Guerra Mundial, los españoles que salían huyendo de la persecución franquista lo hacían por el

Atlántico vía Manhattan. En ocasiones la escala se complicaba, debido a que quienes se reconocían como “rojos” eran retenidos en Ellis Island para ser interrogados por los agentes estadounidenses. José Bergamín, quien tuvo una importante participación en la segunda época de la revista *Taller*, pasó la inspección de Nueva York el 6 de mayo de 1939 cuando salió Francia en el vapor holandés *Veendam* rumbo a México (Pastor Pérez 565).

Para los miembros de la promoción la literatura es otro de los caminos rumbo a Nueva York. En 1940, la casa Farrar & Rinehart Company Incorporation lanza la convocatoria al “Gran Concurso de Novelas”, patrocinado en Estados Unidos por la Unión Panamericana y por la revista *Letras de México* en nuestro país. Con la obra *Las ligaduras*, José Revueltas empata en el tercer lugar con José Mancisidor y su novela *En la rosa de los vientos*. El también político se queda finalmente con los dos mil pesos del premio, pues los jueces consideraron que el texto de Mancisidor, así como el propio autor, tendría más impacto en la tradición de las letras nacionales, equivocación histórica. La obra ganadora se titulaba *Nayar*, de Miguel Ángel Menéndez, quien obtuvo cinco mil pesos del galardón. Alfonso Reyes, Genaro Fernández Mc Gregor, Alfonso Teja Zabre, Julio Jiménez Rueda y Octavio G. Barreda integraron el jurado (Redacción 284). Tres años después Revueltas tendría su venganza neoyorquina al concretar la publicación, en traducción al inglés, de una de sus máximas obras, *El luto humano*, en la Reynal & Hitchcock, de Nueva York, con versión de H. R. Hays (Revueltas, *Iconografía* 159).

Pero sin duda, es el cine el camino más privilegiado que a los jóvenes poetas de *Taller* los lleva a conocer Manhattan. Los miembros de la promoción son los primeros literatos mexicanos que, desde la sorpresa y la pasión de la juventud, degustan naturalmente el séptimo arte. Tras una década de paz tropicada, luego de la Revolución, en la capital mexicana empiezan a propagarse los establecimientos dedicados a la exhibición de películas, como el Alameda, el Rex, el Palacio Chino y el Olimpia. Y los jóvenes de la promoción se endosan sin miramientos a la multiplicidad de talentos que les ofrece la industria. Si Salvador Toscano tiene como herencia ser hijo de Salvador Toscano Barragán “pionero e introductor del cine en nuestro país” (Adame 68), los también talleristas José Alvarado, Raúl Vega, Manuel Moreno Sánchez y Vega Córdoba, junto a Octavio Paz, participan en la creación del Cine de la Universidad (68). Mientras tanto, Alberto Quintero Álvarez funda la mítica —y hasta ahora desconocida— revista *Mundo cinematográfico* (1938-1940) que lo llevó, primero, a laborar como jefe de publicidad en la Compañía Producciones Grover y luego a desarrollar siete argumentos entre los que se llevaron a la pantalla *El globo de Cantoya* en 1943, bajo la dirección de Gilberto Martínez Solares y *El vengador*, de 1948, con Rolando Aguilar como director.

Lo mismo sucedió con José Revueltas quien participó junto a Roberto Gavaldón en *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *En la palma de tu mano* (1950) y *La noche avanza* (1951), así como con Mauricio de la Serna, Luis Alcoriza, Juan de la Cabada y Luis Buñuel en *La ilusión viaja en tranvía* (1953). En los años treinta, desde las páginas del periódico *El Popular*, el joven Revueltas escribe: “El cinematógrafo se erige en mitad de nuestro tiempo como un signo extraordinario capaz de penetrar profundamente, clarísimamente en el corazón del hombre” (“Cinematógrafo y capitalismo” 3). De manera paralela, en *El Nacional*, donde tuvo a su cargo la sección “Close-up de nuestro cine”, Huerta no cesa en demostrar su amor por el séptimo arte, al que compara con la existencia: “¿no es la propia vida un prolongado melodrama, con reparto de papeles, ensayos, escenografía adecuada, diálogo, desarrollo, rodaje, corte propaganda, mucha propaganda, pretenciosa premier, semanas taquilleras e inminente condenación a los cines encadenados en circuito?” (*El otro Efraín* 49).

De esta manera los camaradas del Grupo Taller se convierten en cinéfilos ortodoxos durante la década de los treinta. Degustan cintas de todo el mundo, incluidas aquellas que se filmaban en países como Suiza, que aún hoy es complicado ver en las carteleras comerciales. Llamen clásico a Eisenstein, asegurando que en la Unión Soviética “se hace el mejor cine del mundo” (*El otro Efraín* 412-413) y, con el mismo capital intelectual, lanzan reclamos apremiantes a la industria hollywoodense. En ese sentido Huerta, el mayor crítico de cine de la promoción, escribe que en Estados Unidos “se sigue fabricando la mayor cantidad de películas. Por demás está comentar la ‘paja’ sofocante que nos obligan a no gustar: desde las trivialidades de Bing Crosby hasta las vaciladas de la ilustre matrona Mae West, pasando por todos los dráculas y fu-manchúes imaginables”. Aún con las andanadas, el mexicano reconoce el trabajo fílmico de algunos estadounidenses. “Hombre-mito” les llama a los casos de Chaplin o Walt Disney (420-422).

Para los jóvenes poetas, el cine es el medio trascendental que les permite relacionarse con un contexto totalmente cosmopolita, con Nueva York como foco. Las pantallas los acercan a Manhattan, como el mismo Huerta devela:

Vuestras paisanas del Anáhuac desconocen los docks, la estrecha, funeral Wall Street, la náufraga —por lo menos en un dibujo del pintor David Alfaro Siqueiros— Estatua de la Libertad, la gran Biblioteca Pública y el Central Park. Conocen, las muy sedentarias, tanto de Nueva York como nosotros, o sea, todo lo que el cinematógrafo, los servicios internacionales de información gráfica y las tarjetas postales —éstas aún no muertas del todo— nos han mostrado generosamente. (Huerta, *El otro Efraín* 381)

Desde que era cartelista en el cine Goya de Querétaro al joven, aún llamado Efrén, se le revela la ciudad de los rascacielos en los cinematógrafos (Mansour 4-5). La ciudad que simbolizaba el mundo. La ciudad que era el mundo. Bajo el manto del cosmopolitismo, comparte con sus compañeros de promoción la necesidad del viaje para conocer esa ciudad, para conocer ese mundo. Pretendían reconocerse en los camaradas que, como él, representaban a la juventud roja que cambiaría el panorama mundial. Sus congéneres estaban en Moscú, pero también en Madrid, Varsovia y, por supuesto, en Estados Unidos con las células comunistas y anarquistas de Nueva York. A la par de las inquietudes sociales, Manhattan era la capital del siglo XX para conocer el arte, el cine y la literatura que estaba naciendo en ese momento de esplendor social de la década de los treinta.

La complicidad de estas perspectivas sobre la necesidad del viaje se ejemplifica tanto en Octavio Paz, con su participación en el Congreso de Valencia, como en Rafael Solana que lleva a cabo una travesía por Norteamérica y Europa en 1939 con tan solo dos mil pesos de ese entonces. Algunos meses antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial, Solana visita Francia, Suiza, Austria, Grecia, llega hasta Marruecos e Italia. En Roma se encuentra con el encargado de Negocios de la Embajada de México, Manuel Maples Arce, “que tuvo para mí gentilezas inolvidables” (47). Con este apoyo recorre casi toda la península, desde Trieste hasta Nápoles. No pierde la oportunidad de conocer los museos, de asistir a la ópera y de disfrutar el teatro y el fútbol (479).

Como buen viajero al poeta Rafael Solana la travesía europea lo sorprende, alimenta su literatura y le deja una huella existencial. Muchas de sus obras posteriores tienen esa mirada urbana aglutinante que fue nutrida desde sus primeros días y que se solidificó con aquel viaje que llevó a cabo a los 24 años. A pesar de las maravillas que Solana degusta en Europa la mayor de las experiencias la encuentra en Manhattan. Caminar entre cientos de automóviles, voltear los ojos hacia el cielo donde arquitectura y sueños se tejían, mirar el rostro de la humanidad, múltiple y colorido, en un mismo vagón de tren le hace reafirmar la perspectiva global que había acuñado el Grupo Taller: eran parte de una geografía carente de fronteras. La Ciudad de México, lugar donde se desarrollaron, ya tenía durante los años treinta un rumor cosmopolita con la llegada de exiliados y artistas de todos los continentes.

Un ejemplo claro del momento es el incremento de los cafés en la capital mexicana, espacio para el ocio, el esparcimiento, pero también para la charla política, el intercambio de ideas culturales y espacios de efervescencia artística. En ese momento nacieron el Madrid, el Sevilla, el Fornos, el Betis, el Papagayo y el Tupinamba. Sin duda, el más emblemático de ese momento es el Café París, que abrió sus puertas en diciembre de 1934 en la calle de Gante para luego mudarse a

Cinco de Mayo. No hubo artista, escritor o político que no pasara por las mesas del Café París. Rubén Salazar Mallén, Fernando Leal, Carlos Bracho, Octavio G. Barreda, Andrés Henestrosa, Silvestre Revueltas, Jesús Reyes Heróles, José y Celestino Gorostiza, Enriqueta Parodi, Carmen Guillén, Alfonso del Río, Ermilo Abreu Gómez, José Luis Martínez, Alí Chumacero, Samuel Ramos, Adolfo López Mateos, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Amado Treviño, José Mancisidor, José Muñoz Cota, Ramón G. Bonfil y el líder sindical cubano Sandalio Junco, entre muchos más, fueron visitantes asiduos del Café París (García 166-167). Por esta esencia internacional de México, se daba por sentado que Nueva York fuera también parte del barrio que frecuentan los talleristas. Es así que Manhattan se le revela como el espacio donde, Solana y sus camaradas, además de reconocerse como partícipes de una sociedad universal, les subraya su pertenencia y su lugar en el mundo.

En Nueva York había crecido el espíritu que los identificaba como jóvenes poetas y que en el cine, la literatura y el arte podían disfrutar sin empacho de extranjerismos. Cómo entonces no sentir nostalgia por el origen, por la urbe donde se nutrían los mayores rasgos de su identidad, por la ciudad que podía ofrecerles los múltiples discursos, con inquietudes políticas, culturales y artísticas, que ya resonaban en sus versos. Una vez que Rafael Solana pudo andar por la Séptima Avenida y experimentar los parques, los espectáculos y la experiencia de la metrópolis completa, comparte con Efraín Huerta el sentido de arraigo que le provoca la ciudad:

Acabo de ver una película maravillosa, de una fuerza tremenda. Cuando la den en el Hidalgo, no dejes de verla. Nueva York está chiflada con el pabellón de la URSS, que se roba toda la exposición. Ya lo verás por lo menos en los noticieros. Es algo aplastante. No es verdad que Nueva York sea el último baluarte del feudalismo. Por el contrario, es joven y generosa. México y la Unión Soviética son admirados y queridos, al menos por lo que yo he podido notar en el público y en los obreros huelguistas de los muelles, que me hablaron muy elogiosamente de *El Machete*. Un día vendrás. Creerás, como yo, que aquí naciste, y que no te podrán sacar sin que te asfixies. Ya toda mi vida padeceré una enfermedad terrible: nostalgia de Times Square. (Huerta, *Canción del alba* 275)

La película a la que se refiere Solana es *Alexander Nevsky*, dirigida por Sergei Eisenstein y D. I. Vasilev, y producida en Mosfilm Studios. Nuevamente el cine ligaba a los jóvenes poetas mexicanos con Nueva York. Pero más allá de la pantalla había una experiencia que desbordaba la ficción del cinematógrafo. La enfermedad los perseguiría toda su vida. Como Solana se lo advierte a su amigo: la nostalgia por Times Square se convierte así en su *mal du siècle*. Se trata de una nostalgia que

encuentra en la paradoja su máximo aliciente. Manhattan los atrae tanto como los asusta. Luego de algunos años su relación se mantiene intacta. Se encuentra exenta de inocencias. Al ser ellos mismo hijos de la ciudad, ciudadanos en toda la extensión de la palabra, jóvenes cosmopolitas por decisión y convicción, reconocen a Nueva York como el lugar que les ofrece una inaudita comodidad para situarse frente al mundo, al mismo tiempo que en la muralla de rascacielos logran percibir las entrañas del monstruo, como llamó José Martí al imperialismo norteamericano.

Su percepción sobre la urbanidad les permite apropiarse del lugar, de “la ciudad” como concepto, sin ningún asomo de prejuicios. La ciudad era tan oscura como luminosa, tan desencantada como gratificante, tan abyecta como violenta. Huerta lo define sin cortapisas: “Creer, a primera vista, que se nació en Nueva York, es rendirle a la más grande ciudad del mundo el mejor de los homenajes, así sea uno el hombre menos importante del mundo” (Huerta, *Canción del alba* 277). Desde ese modelo ciudadano de Manhattan fueron alimentando una idea de la urbanidad que caló tanto en su vida como en su obra. Aquellos jóvenes eran neoyorquinos porque en Nueva York podría encontrarse el mundo y ellos eran habitantes del mundo. Debido a su conciencia global, sus intereses estuvieron más allá de la polémica “nacionalismo” contra “cosmopolitismo” que aparece, de vez en vez, en la cultura mexicana.⁴ En su obra cultivaron el sentido urbano que estaba sustentado inevitablemente por la nostalgia de Times Square.

Décadas después Rafael Solana publica, bajo el título de *El sol de octubre*, su trilogía narrativa donde la gran protagonista es la Ciudad de México. José Revueltas expone en su prosa la parte más grotesca de esa misma región citadina, el rostro de la perversidad y lo repugnante, las zonas más oscuras de la raza humana bajo el yugo de la velocidad, los edificios y el anonimato presente en cualquier horizonte urbano. Octavio Paz recorrerá el mundo nutriéndose de muchos de los paisajes que ya eran suyos desde la juventud. Paisajes que no le son ajenos porque las ciudades alrededor del mundo empiezan a homogeneizarse a partir de los paradigmas estadounidenses, luego de la Segunda Guerra Mundial. Mientras que Efraín Huerta escribe y reescribe poemas donde le canta, le recrimina y le rinde culto a su ciudad. Sus paseos y su literatura lo convierten en citámbulo, tal y como Vicente Quirarte lo escribe:

El citámbulo es el enemigo del turista. Desde su etimología, *tour*, la palabra entraña una domesticación. Si tiene suerte y vocación, el turista puede transformarse en un adoptado por el espacio que visita, no obstante los sentimientos encontrados del viajero y el espacio. Los ejemplos se llaman Thomas Lawrence y su apasionada

⁴ Para abundar sobre los pormenores de esta polémica véase Guillermo Sheridan, *México en 1932: La polémica nacionalista* (FCE, 2009).

relación con Arabia, Lawrence Durrell con Alejandría, Efraín Huerta con el barrio de Polanco, el cual se encargó de mitologizar y poetizar en poemas de su libro *Circuito interior*. (Quirarte 196)

La nostalgia de Times Square del Grupo Taller llena de contradicciones, de seducciones, con la industria cinematográfica como telón de fondo, lleva a Huerta a preguntarse sobre el significado de esta *enfermedad* en la obra de sus camaradas. Desde aquel 1938 cuestiona: “¿podría R[afael Solana], escribir en Nueva York, es decir en una auténtica urbe, con el estilo sorprendente que usaba desde la pequeña población de Nopala, pongamos por caso?” (*Canción del alba* 277).

La respuesta es afirmativa. Con sus claroscuros, intermitente en unos más que en otros, la nostalgia de Times Square nunca termina y su relación con la ciudad paradigma, Nueva York, se presenta una y otra vez en su literatura. Solana nutrió tanto a su dramaturgia como a su prosa de un sentido cosmopolita donde Manhattan aparecía recurrentemente. El mayor ejemplo es *La pequeña comedia* donde Nueva York comparte el espacio de la historia junto a Lisboa, Ciudad de México y Acapulco. Caso similar al de Octavio Paz quien entre 1943 y 1945 vive en San Francisco y Nueva York. Bajo el cobijo de la Beca Guggenheim lee a T. S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams, Wallace Stevens y E. E. Cummings. El escenario le sirve para evolucionar su poesía:

pasé un verano en Vermont y dos semanas después en Washington, desempeñé oficios diversos, traté toda clase de gente, pasé estrecheces, conocí días de exaltación y otros de aburrimiento, leí incansablemente a los poetas ingleses y norteamericanos y, en fin, comencé a escribir unos poemas libres de la retórica que asfixiaba a la poesía que, en esos años, escribían los jóvenes en Hispanoamérica y en España. En una palabra, volví a nacer. (Paz, *También soy escritura* 70)

El último trecho de su estancia en Estados Unidos lo pasa en Nueva York, donde trabaja para la Metro Goldwyn Mayer traduciendo películas. En medio de los rascacielos Paz empieza a evocar el jardín de su abuelo Irineo en Mixcoac. Cuenta sobre las dos casas en las que vivió de niño y los paseos por aquel lugar entre la historia y el mito que será un *leitmotiv* en su literatura. Nueva York alimentó de este modo su proceso creativo. Había curado la nostalgia de Times Square y la felicidad se le avecindaba: “Cuando terminó la beca me encontré sin dinero y cerca de la miseria. Pero era feliz. Fue uno de los periodos más felices de mi vida” (Paz, *También soy escritura* 70).

Luego de conocer la ciudad, Efraín Huerta le dedica varios textos a Nueva York en su poemario *Los poemas de viaje (1949-1953)*. Pero es en *Transa poética*

donde nos regala la estampa más hermosa de su primera visita a Nueva York. Se trata de un poema con aroma a verano titulado “Junio N. Y.”:

Fue la primera vez que era verdad tanta belleza:
el autobús sobre las once de la mañana
y la Quinta Avenida se acercaba al Rockefeller Center.
Ella subió, ascendió, voló a ras del piso
y al pagar el pasaje su mano se desbordó como un vaso de leche.
El rostro era la luz en persona, la clara perfección
en el cercano filo del mediodía neoyorquino
y mi piel sintió el frío de lo maravilloso
a escasos treinta grados a la sombra.

Pensé que mañana iría a *The Cloisters*
a proseguir la cacería del Unicornio blanco
y a conversar, un poco, con Rip Van Winkle;
que esa misma noche iría a Harlem
y que sin remedio, llorando a mares de dicha,
me moriría de amor por una cantante negra
llamada Phyllis Branch;
que olvidaría casi para siempre a la rubiaza
que vende postales de Picasso y Chagall
en el Museo de Arte Moderno.

¡Qué vida es esta vida tan enfermante
de dulces y áridos apasionamientos!

Y así soñaba, y así la Belleza que era verdad —y tanta,
se sentó a mi lado y rogué a Santa Simonetta Vespucci
por la quietud de mi enloquecida mano derecha.
Pues su perfil, sus ojos, sus labios y su pecho...

Nadie me quiere creer que la Belleza
alcanzó la rosa roja de la verdad absoluta
y que nunca jamás volví a ver
a Nadie semejante. Bueno, tal vez
a una joven húngara en la Isla Margarita,
en el ennegrecido corazón del Danubio;
acaso a una polaca modelando a las nueve
de la mañana en el comedor del hotel en Varsovia.
Pero Nada igual, imposible, a aquella
dulcísima, recatada monja
del autobús de la Quinta Avenida.

Sucedió un día de junio de 1949.
 Hoy lo recuerdo, no sé, nunca supe por qué.
 Tal vez porque me arde una nueva derrota
 en alas, boca y manos del Ángel
 de todos los amores victoriosos. (*Poesía completa* 438-439)

La voz poética se rinde ante la seducción de la monja que encuentra en Nueva York. Mujer que presenta toda la belleza y atracción de la metrópoli con la que soñaba o que ya vivía desde sus primeros años de juventud como habitante de la nueva realidad cosmopolita que su promoción había adoptado como marca de vida y punto de creación. Una ciudad tan única, y tan cercana, que solo en ella podría percibirse una existencia plena tan perversa: “¡Qué vida es esta vida tan enfermante/ de dulces y áridos apasionamientos!”.

Solo así, escribiendo, recordando, dejándose llevar por esa ciudad que representaba a todas las ciudades del mundo, los miembros del Grupo Taller pudieron aminorar un poco la enfermedad que Solana había presagiado. Por medio de la literatura lograron acallar la nostalgia de Times Square aquellos jóvenes: nuestros primeros poetas neoyorquinos nacidos en México.

Obras citadas

- Adame, Ángel Gilberto. *Octavio Paz. El misterio de la vocación*, Aguilar, 2015.
- Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novelas de caballería*, FCE, 1986.
- García, Xalbador. *Bajo el signo de Taller: el nacimiento literario de Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas*, El Colegio de San Luis / El Viajero Inmóvil, 2020.
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*, Editorial Séneca, 1940.
- García Lorca, Federico. “Poemas”, *Taller*, núm. 1, diciembre, 1938 (edición facsimilar), FCE, 1982, pp. 33-50.
- García Lorca, Federico. “Dos juegos de luna. Canción”, *El Universal Ilustrado*, 3 de diciembre, 1926, p. 57.
- Huerta, Efraín. *Poesía completa*, FCE, 2014.
- Huerta, Efraín. *El otro Efraín. Antología prosística*. Carlos Ulises Mata (edición y selección), FCE, 2014.
- Huerta, Efraín. *Canción del alba*, Raquel Nava-Huerta (compiladora), Ediciones La Rana, 2014.
- Marinello, Juan. *Hora de España*, núm. 8, agosto, 1937, pp. 64-70.

- Mansour, Mónica. *Efraín Huerta: Absoluto amor*. Gobierno del Estado de Guanajuato, 1984.
- Pastor Pérez, María de Lourdes. “La edición de las obras de Antonio Machado en Editorial Séneca (México, 1940)”, en Manuel Aznar Soler (editor), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Editorial Renacimiento, 2006, pp. 565-572.
- Paz, Octavio. *Itinerario*, FCE, 1998.
- Paz, Octavio. *También soy escritura. Octavio Paz cuenta de sí*. Julio Hubard (editor), FCE, 2014.
- Quirarte, Vicente. *Amor de ciudad grande*, FCE, 2013.
- Ramos Willchis, Víctor Manuel. “Los cabaretes de Guadalajara”, en Luis Antonio González Rubio (compilador), *Encuentros sociales y diversiones*, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 2005, pp. 125-160.
- Redacción. “Gran concurso de novelas”, *Letras de México*, núm. 24, diciembre, 1940 (edición facsimilar: volumen II, FCE, 1985, p. 284).
- Revueltas, José. *Iconografía*, edición de José Manuel Mateo, FCE, 2014.
- Revueltas, José. “Cinematógrafo y capitalismo”, *El Popular*, 13 de abril, 1940, p. 3.
- Solana, Rafael. *Mil nombres propios. En las planas de El Universal*, edición de Claudio R. Delgado, FCE, 2015.
- Toscano, Salvador. “El sentido de la cultura de nuestro mundo”, *Barandal*, núm. 4, noviembre, 1931 (facsimilar: volumen II, México: FCE, 1981, p. 110).