

**EL ESPEJO CINCO OBRAS LITERARIAS
ES UNA HISPANOAMERICANAS
HERRAMIENTA FRENTE AL PODER Y LA VIOLENCIA**

Anuar Jalife Jacobo Coordinador



**ESTUDIOS
LITERARIOS**



El espejo es una herramienta

Cinco obras literarias hispanoamericanas frente al poder y la violencia



La embestida

Ramón Bernal

2023, técnica: dibujo digital.

COLECCIÓN ESTUDIOS LITERARIOS



EL ESPEJO ES UNA HERRAMIENTA

*Cinco obras literarias hispanoamericanas
frente al poder y la violencia*

Anuar Jalife Jacobo

COORDINADOR

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias

El espejo es una herramienta. Cinco obras literarias hispanoamericanas frente al poder y la violencia

Primera edición electrónica, 2026

D.R. © De los textos: los autores

D.R. © De la ilustración: el autor

D.R. © De la edición: UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Campus Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Letras Hispánicas

Lascuráin de Retana núm. 5, zona centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Gto., México

Corrección y maquetación: Flor E. Aguilera Navarrete

Imagen de portada: Ramón Bernal

Diseño de portada: Fabián López Murillo

ISBN: 978-607-580-235-0

Advertencia: Se permite descargar la obra y compartirla siempre y cuando se dé crédito de manera adecuada. No se permite remezclar, transformar o crear a partir del material, ni usarlo para fines comerciales.



Hecho en México • *Made in Mexico*

CONTENIDO

Presentación	9
De “El 25 de junio” a la <i>Revista Azul</i> : apuntes sobre el rechazo de la violencia en la política cultural en Manuel Gutiérrez Nájera <i>Andreas Kurz</i>	15
Hilday Mundy: la otra historia de la Guerra del Chaco <i>Anuar Jalife Jacobo</i>	45
Dolerse y curarse. Palabras para conculcar la muerte. <i>La flor que se llevó</i> de Irma Pineda <i>Lilia Solórzano Esqueda</i>	67
<i>Final del Porvenir</i> : sobre marginalidad y jerarquización de los espacios <i>Ileri Martínez González</i>	87
Mímesis de la violencia: el narco y la estética trágica de Élmer Mendoza <i>Salvador García</i>	105
Autoras y autores	125

PRESENTACIÓN

El libro *El espejo es una herramienta. Cinco obras literarias hispanoamericanas frente al poder y la violencia* explora las tensiones entre literatura, sociedad y poder a través de distintas perspectivas críticas que abarcan desde la poesía indígena y la literatura modernista hasta los relatos sobre la guerra y el narcotráfico. Cada capítulo muestra cómo las obras literarias van más allá de sus contextos hegemónicos para criticar estructuras de opresión, marginación y violencia. Desde la sutil aunque convencida resistencia política de Manuel Gutiérrez Nájera hasta la mirada crítica de Hilda Mundy sobre la guerra del Chaco, pasando por la poesía testimonial de Irma Pineda, la espacialidad marginal en Augusto Higa Oshiro y la “coralización” novelística de Élmer Mendoza, este libro articula un diálogo entre autores y contextos que reconfiguran los vínculos entre estética, ética y política. El punto en común de estos acercamientos críticos es la capacidad de la literatura para ofrecer un espacio de resistencia y transformación frente a los desafíos de su tiempo.

Andreas Kurz, en su capítulo, analiza la dimensión política de la obra de Manuel Gutiérrez Nájera, especialmente en su participación en la mítica *Revista Azul*. Kurz desmonta la percepción tradicional del modernismo mexicano como un movimiento apolítico y muestra cómo el Duque Job utilizó la estética como herramienta crítica. Desde el temprano poema “El 25 de junio”, que protesta contra la opresión del pensamiento, hasta la construcción de una política cultural en las páginas de la *Revista Azul*, Gutiérrez Nájera entrelaza lo estético y lo político.

El ensayo de Kurz plantea que, aunque Gutiérrez Nájera no asumió una postura abiertamente subversiva, su obra expresa una oposición sutil al régimen porfirista. La búsqueda de una “fachada bella”, más allá de una inclinación hacia al arte puro, es una estrategia para envolver críticas sociales y políticas en un ambiente represivo, permitiendo al Duque Job y sus colaboradores filtrar un discurso contestatario desde el interior del sistema, pero sin comprometer su lugar dentro de la élite cultural de fin de siglo.

El autor también señala el papel que desempeñó la *Revista Azul* como una plataforma editorial para establecer un diálogo entre la modernidad literaria y la política cultural del momento. La selección de textos franceses y mexicanos, por ejemplo, es reflejo de una búsqueda de equilibrio entre la pasión por la forma y la representación de problemas sociales. En este sentido, Kurz redefine el modernismo como un movimiento que responde, así sea de manera velada, a su momento histórico.

Finalmente, el capítulo plantea que la obra del autor de “La novela del tranvía” no sólo da paso a una literatura modernista, sino también una visión de modernidad crítica frente a los excesos del Porfiriato. A la luz de lo cual habría que hacer nuevas consideraciones sobre la relación entre literatura, política y sociedad en el México de finales del XIX.

El capítulo dedicado a *Impresiones de la guerra del Chaco* de Hilda Mundy, de Anuar Jalife Jacobo, aborda la singularidad de sus planteamientos poéticos frente a los discursos oficiales sobre el conflicto entre Bolivia y Paraguay. A contracorriente de la épica patriótica —o patriotera— que dominó buena parte de los discursos sobre aquella guerra, Mundy ensaya una mirada íntima, fragmentaria y crítica que emplaza al heroísmo para concentrarse en el mundo de lo cotidiano.

El ensayo muestra cómo Mundy combina recursos provenientes de distintos géneros, como el diario, la crónica y la poesía, para hacerse de una voz singular que rompe con los cauces discursivos tradicionales. La boliviana logra contradecir los valores patrióticos, poéticos y políticos que legitimaban la guerra haciendo uso de la ironía, la ambigüedad, el relato de lo cotidiano y la ruptura de las jerarquías discursivas.

Al situar el testimonio de Mundy en diálogo con reflexiones contemporáneas sobre la representación femenina de la guerra, se reivindica su aporte literario y político como una especie de resistencia estética frente a la violencia. Su escritura, hecha de fragmentos, emociones y pequeños gestos, constituye una apuesta por preservar la memoria y criticar las estructuras de poder.

El tercer capítulo, titulado “Dolerse y curarse. Palabras para conculcar la muerte. *La flor que se llevó* de Irma Pineda”, de Lilia Solórzano Esqueda, emprende un examen profundo y emotivo sobre la obra de la poeta oaxaqueña Irma Pineda, en particular sobre su poemario *La flor que se llevó*, testimonio poético que entrelaza el dolor colectivo e individual de los pueblos indígenas, enmarcado en la experiencia personal de la autora como hija de un líder desaparecido durante la llamada “guerra sucia” en México.

El ensayo de Solórzano destaca la importancia de leer la obra de Pineda no sólo como un ejercicio estético, sino como una manifestación de resistencia política, memoria colectiva y búsqueda de justicia. La autora analiza cómo la poesía de Pineda se convierte en un espacio para enfrentar la pérdida, pero también para proponer una ética de compasión más allá del odio y busca cerrar las heridas dejadas por la violencia estatal.

En el centro del análisis se halla la figura del soldado, explorada en los poemas. Personaje, representando al victimario, aquí es también presentado como una víctima de un sistema represivo. Pineda, lejos de reducirse a condenarlo, lo humaniza, lo confronta con su propia condición de ser humano y busca un diálogo que permita vislumbrar una posibilidad de reconciliación.

El texto de Solórzano enriquece la lectura de *La flor que se llevó* al situarla en un contexto más amplio de la literatura indígena y feminista, y vincularla con las propuestas teóricas sobre la relación entre biografía y literatura, señalando cómo las experiencias de la poeta marcan su obra sin llegar a convertirla a un mero testimonio personal. Es desde ese mirador donde se coloca Solórzano para apreciar la poesía de Pineda como una voz que resiste la marginalización cultural, política y de género.

Por su parte, Ileri Martínez González, en el capítulo “*Final del Porvenir: sobre marginalidad y jerarquización de los espacios*”, analiza la dimensión espacial en la novela de Augusto Higa Oshiro, con un énfasis en cómo el espacio se vuelve en un eje central de la novela, más allá de un mero escenario. La obra del escritor peruano pone en relación las tensiones que se establecen siempre entre el centro y la periferia, entre la modernidad de la ciudad y la precariedad de los barrios marginales.

La construcción del espacio en *Final del Porvenir* revela tanto las dinámicas de exclusión como las posibilidades de resistencia y resignificación. En ese sentido, la noción del *edificio como personaje* es especialmente significativa, ya que le da un sentido humano al espacio y fortalece su centralidad en la práctica de los habitantes. La relación entre Pelelén y el Porvenir es una metáfora luminosa que nos descubre la forma en que los espacios contribuyen a perfilar las identidades y se convierten en refugios emocionales.

La idea de un porvenir en constante desplazamiento abre una reflexión sobre la construcción de identidades urbanas en contextos de desigualdad. Aunque el final alude un posible desamparo, también plantea la posibilidad de una nueva dinámica sociocultural, en la que los desarraigados podrían eventualmente transformarse a sí mismos y a sus espacios. Ileri Martínez González amplía nuestra comprensión de la novela de Higa Oshiro al situarla como una obra que abre la esperanza de un futuro en el que los marginados tengan lugar.

El capítulo de Salvador García sobre la saga del Zurdo Mendieta de Élmer Mendoza examina con agudeza cómo el autor sinaloense tensiona los límites del lenguaje narrativo para representar el caos contemporáneo. Más que centrarse únicamente en la violencia como tema, el análisis pone el acento en la forma en que Mendoza construye una prosa rítmica, sincopada y vertiginosa, capaz de reproducir la velocidad, el ruido y la fragmentación del entorno marcado por el narcotráfico.

García identifica en el ritmo una clave de lectura. El estilo abrupto, con cortes sintácticos y cambios de registro, hace que el lector deba adap-

tarse a un discurso narrativo que imita la confusión misma del contexto social. En este sentido, el lenguaje no es únicamente un medio, sino parte constitutiva de la experiencia que la novela transmite: un México alterado, impredecible y desbordado por la violencia.

El ensayo también observa un progreso dentro de la saga. Si en *Balas de plata* el crimen organizado aparece como trasfondo que condiciona la investigación policial, en *La prueba del ácido* se convierte en un poder que atraviesa todos los niveles de la vida social. A través del Zurdo Mendieta, Mendoza pone sobre la mesa un dilema ético y existencial: cómo sostener una búsqueda de justicia cuando los marcos legales y morales se han gangrenado.

García muestra que la propuesta narrativa de Mendoza va más allá del género policiaco. Se trata de una literatura que ensaya modos nuevos de decir lo indecible, de narrar el vértigo del presente por medio de un lenguaje literario que renuncia al orden clásico para asumir, con lucidez estética, la complejidad de ese mundo que retrata.

Aun cuando los ensayos aquí reunidos abordan contextos históricos, géneros y autores diversos, comparten una preocupación común: la manera en que la literatura enfrenta las estructuras de poder, la violencia y la marginación. Desde distintas épocas y perspectivas, los textos analizados revelan una constante: la capacidad de las prácticas estéticas para resistir, interrogar las condiciones hegemónicas de su tiempo.

Más allá de las diferencias temáticas, los ensayos sugieren que la literatura hispanoamericana no sólo da cuenta de la violencia, sino que también la reelabora críticamente. Ya sea mediante la ironía, la subversión de los géneros, la reconfiguración de los espacios marginales o la construcción de una estética del dolor, los textos aquí estudiados muestran que la literatura no se limita a reflejar la realidad.

Así, *El espejo es una herramienta* busca mostrar cómo diversos autores y autoras han enfrentado, desde sus propios ámbitos, problemáticas históricas y sociales: la memoria frente a la violencia, la construcción de identidades en espacios marginales, la resistencia cultural y la denuncia de sistemas co-

rrompidos. En este sentido, se entiende la literatura no como un refugio estético, sino como un espacio de tensión, intervención y resistencia frente a los relatos hegemónicos. Leerla y estudiarla de este modo supone reconocer su poder para confrontar las realidades históricas, desestabilizar los discursos de dominación y abrir fisuras para imaginar otras formas de vida.

Anuar Jalife Jacobo
Coordinador

DE “EL 25 DE JUNIO” A LA *REVISTA AZUL*: APUNTES
SOBRE EL RECHAZO DE LA VIOLENCIA EN LA POLÍTICA
CULTURAL EN MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

Andreas Kurz
Universidad de Guanajuato

“EL 25 DE JUNIO”

En 2014, Gustavo Jiménez Aguirre llamó la atención sobre el poema “El 25 de junio” con el que Manuel Gutiérrez Nájera reacciona ante los fusilamientos ordenados por Porfirio Díaz en 1879 después de un levantamiento en Veracruz a favor de Sebastián Lerdo de Tejada. Reproduzco el texto íntegro:

No es tiempo aún para cantar victoria,
Sangrando está la víctima propicia,
Y ennegrecen el cielo de la historia
Los eclipses del bien y la justicia.
¡Caín... Caín...! La chispa prometea
Dióle vigor al mármol esquiliano:
Hé ahí tu rota estatua, que gotea
La sangre, aún caliente, de tu hermano.

La hidra del rencor no está vencida,
 El débil muere, se corona el fuerte,
 Compramos el derecho de la vida
 Con la triste moneda de la muerte.
 En la tremenda lucha que lidiamos,
 Tiene el crimen su código: no importa
 Que la verdad con el error combata,
 Si un brazo se levanta... se le corta;
 Y si un cerebro piensa... ¡se le mata!

¡Madre de los dolores, noche errante!
 Tu clámide despliega:
 Sacude tus sandalias, y el camino
 Detén, eterna ciega.
 Cierra el paso á la luz: allá en la umbría
 Tu cabellera de ébano destrenza:
 ¡No, que no alumbre al universo el día
 Porque á veces la luz es la vergüenza!
 Mientras extiende sobre el mundo inerme
 Su ala de cuervo la tiniebla, el crimen
 Puede pasar furtivo y rebozado;
 El día es delator de lo ignorado.
 ¡Feliz aquel que duerme! (Gutiérrez Nájera, “El 25 de junio” 32).

Más que ante el hecho de la represión brutal de la manifestación a favor de un opositor político, Gutiérrez Nájera parece protestar contra sus objetivos subliminarios. Se atenta contra el pensamiento, el intelecto libre, es decir, se agrega una dimensión totalitaria a la supresión política. No obstante, sorprende que la gran voz de la literatura porfiriana se expresara críticamente ante el acto de un gobierno entre cuyos logros se encuentra la protección y el fomento de cultura y literatura mexicanas decimonónicas; se expresara, a primera vista, contra su protector.

No creo que la edad “rebelde” —Gutiérrez Nájera tenía 20 años— ayude a explicar el acto. Hay que tomar en cuenta, en este contexto, la precocidad del poeta quien, en 1879, ya pertenecía a la élite cultural del país.¹ Jiménez Aguirre insinúa que una explicación más esclarecedora podría encontrarse en la “oscura historia textual” del poema (Jiménez 471). El investigador la reproduce en nota a pie de página: la primera versión impresa conocida (que citamos) de “El 25 de junio” se halla en *La hecatombe de Veracruz. Corona fúnebre en memoria de las víctimas sacrificadas la noche del 24 al 25 de junio de 1879*, un folleto que la Tipografía de Ireneo Paz publicó a raíz de los acontecimientos en el puerto.² En “La noche del crimen”, una crónica de los acontecimientos en Veracruz, el joven periodista José Negrete subraya precisamente la arbitrariedad de la represión: no se castiga un acto de rebelión, sino el pensamiento privado:

El fuero interno, el sagrado tabernáculo de la opinion privada, sin manifestacion hostil, sin carácter alguno de oposicion ó fuerza: hé aquí la cabeza del proceso; hé aquí el auto motivado para arrancar de sus hogares á nueve ciudadanos honrados, fusilarlos sin formacion de causa, y dejar viudas á ocho esposas, y huérfanos á treinta y nueve niños [...] (Negrete 5).³

¹ Según Boyd Carter, “El arte y el materialismo” es uno de los textos fundadores del movimiento modernista en América Latina (5). Lo escribió un Gutiérrez Nájera de 17 años.

² Ireneo Paz sanciona la edición y se responsabiliza de ella con cuatro versos firmados por él impresos en la contraportada: “No porque vuestra historia no sucumba, / Que ya la fama con ardor pregona: / Como un triste homenaje, en vuestra tumba / Humilde deposito esta corona”. El papel político de Ireneo Paz durante el gobierno de Díaz es ambiguo: había apoyado la primera candidatura de Díaz contra Lerdo de Tejada. Sin embargo, aprovechó su propia imprenta y su posición destacada en la prensa de la época para expresar críticas abiertas ante la política del gobierno. Debido a su fatídico duelo con Santiago Sierra en el que falleció el hermano menor de Justo, se veía marginado por la élite porfiriana. Aun así, los tomos de sus *Leyendas históricas* los dedicados a Díaz, y en ellos lo glorifica.

³ Es conocida la frase con la que Porfirio Díaz supuestamente transmitió la orden a Luis Mier y Terán: “¡Mátalos en caliente!”. Sin embargo, no hay alusión ni a ella ni a su autor en *La hecatombe*.

Es posible que Gutiérrez Nájera conociera esta crónica antes de escribir su aportación a *La hecatombe*. Es posible, por ende, que insertara “El 25 de junio” conscientemente como protesta contra la opresión del pensar, un umbral que ningún gobierno debe transgredir. Jiménez Aguirre reporta que Gutiérrez Nájera nunca se distanció de la publicación, ni intentó impedir que se reimprimiera en otros medios. Comenta al respecto: “El hecho de que Gutiérrez Nájera no retirara su poema lo dignifica aún más como censor de la matanza ordenada por Díaz” (Jiménez n. 30). Sin embargo, si nos basamos en la crónica de Negrete, resulta improbable que Gutiérrez Nájera, efectivamente, pensara en un acto de un gobierno dictatorial concreto. Su protesta —es necesario insistir en ello— se dirige hacia la opresión del intelecto, de la libertad intocable del pensar privado; se condena el aniquilamiento de las mentes que no es obra de un individuo poderoso único.⁴

En otras palabras: en Veracruz se intentaba reprimir la imaginación (producto del intelecto, tanto según el idealismo alemán como según Baudelaire), la herramienta más valiosa de arte y poesía, el instrumento que crea belleza. El poeta acepta, en este contexto, una alianza bastante inverosímil con un grupo heterogéneo formado por jóvenes periodistas radicales y por representantes de la vieja élite liberal que había surgido de la guerra de intervención para intentar, bajo el liderazgo de Ignacio Manuel Altamirano, de monopolizar la cultura mexicana con sus preceptos pedagógicos y nacionalistas. José Negrete y Adolfo Carrillo, ambos nacidos en 1855, pueden representar el primer grupo. El segundo es en sí heterogéneo: por un lado, están Juan A. Mateos, el dramaturgo y novelista perteneciente al núcleo del grupo de Altamirano, Antonio Plaza, poeta y militar liberal intachable, y

El folleto aún puede limitar los eventos a una masacre local y cuasi particular y a un intento de un gobierno personalista de intervenir en la esfera privada. Negrete responsabiliza al gobernador Mier y Terán, subraya que ninguno de los ejecutados había tomado una parte activa en el levantamiento. La reacción de Mier y Terán se interpreta como psicótica, una vendetta personal que ni siquiera se detiene ante un amigo del gobernador: se castiga el pensar, no el actuar.

⁴ Parafraseo el último verso de la primera estrofa.

José Peón Contreras, poeta, dramaturgo y amigo de Porfirio Díaz; por otro lado, se ubican José V. Villada, un héroe militar republicano veterano del sitio de Puebla, así como Manuel Azpíroz, el fiscal en el juicio queretano contra Maximiliano de Habsburgo, Miramón y Mejía. No cabe duda de que el Duque Job, a primera vista, no tiene muchos nexos, ni políticos ni estéticos, con este pequeño colectivo de protestantes.

No pretendo, con un largo preámbulo, construir la imagen de un Gutiérrez Nájera rebelde, ni la de un poeta contestatario y opuesto al régimen de Díaz. Insisto: *La hecatombe de Veracruz* no ataca al presidente, sino expone una actitud totalitaria personal que atenta contra el derecho de pensar e imaginarse en la intimidad privada lo que sea, una actitud, por ende, hostil a la fantasía y un arte que crean belleza. Interpreto este poema “político”, raro y excepcional en el conjunto de la obra del Duque, como una pieza temprana en un edificio que Gutiérrez Nájera construye a lo largo de década y media y que termina con la *Revista Azul*, un edificio, sobra decirlo, de arquitectura porfiriana. Sin embargo, su carácter porfiriano no implica que la obra y el proyecto cultural de Gutiérrez Nájera sean apolíticos, encerrados en la cápsula del artepurismo. Cualquier proyecto cultural planeado conscientemente es necesariamente político.

Hace más de veinte años, en un estudio sobre la influencia de Nietzsche en el modernismo, Thomas Ward afirmó —con razón, a mi entender— que la búsqueda estética no es ni apolítica ni asocial (Ward 489). No cabe duda de que el fenómeno estético-literario forma parte de diversos campos correlacionados: el cultural, el social, el político. No cabe duda tampoco de que éstos suelen imponerse a aquél para obligarlo a moldearse y adaptarse.⁵ Dependiendo del menor o mayor grado de represión directa o indirecta (cen-

⁵ Para los campos vecinos de historia e historiografía, Alan Knight formula un dilema similar: “La historiografía no sigue automáticamente las tendencias en el mundo político ‘real’, ni debe seguirlos, pero tampoco se puede negar cierta influencia (que generalmente va de la política a la historia; aunque hay historiadores que creen que la influencia también va en la otra dirección...)” (Knight 52-53).

sura o autocensura) ejercida por un régimen específico, la literatura emplea sus herramientas con mayor o menor intensidad: la literatura modernista mexicana, encapsulada por la *belle époque* del porfirismo, disfraza y esconde sus posturas políticas, busca un compromiso con el sistema político reinante, pero no deja por eso de ser político y, en ocasiones, oposicional. Remito de nuevo a Ward, quien sabe que Martí, González Prada y Rodó son abiertamente políticos, que Darío lo es en ocasiones (490). Lo son porque supieron construirse un lenguaje y un modo de expresarse adaptados a circunstancias represivas: “En un ambiente modernista los escritores podían decir cosas que no se hubieran aceptado de otro modo” (491). Es decir: antes de poder ser político, el modernismo tenía que construirse a sí mismo.⁶ En México, Manuel Gutiérrez Nájera es, en este contexto, el arquitecto más precoz y más influyente de un nuevo discurso, un nuevo idioma literario que permite, a la postre y siempre respetando ciertos límites y tabúes, posiblemente más estrictos en México que en Sudamérica, expresar dentro de la institución política posturas que potencialmente cuestionan la institución misma.

HACIA LA *REVISTA AZUL*

Desde temprano, el poeta practica una labor de inclusión y de conciliación en aras de valores estéticos supremos: la belleza y las formas que requieren la libertad del pensamiento privado. Si estos valores se cuestionan (el caso de

⁶ En 1990, Cathy L. Jrade había argumentado de manera similar: la búsqueda de una identidad cultural y literaria es una cuestión política (Jrade 36). El modernismo con Darío en primera fila, según Jrade, busca un idioma nuevo para América Latina que pueda estar a la altura de la modernidad cosmopolita y, al mismo tiempo, hacer justicia a los pasados nacionales de los países americanos. Se trata, de nuevo, de una cuestión política. Adela Pineda Franco retoma este argumento en un trabajo sobre Micrós: los modernistas forjan su propia literatura frente a la modernidad, por ende son modernos y son políticos (Pineda 2011, 128). Se trata, si mal no interpreto, de un actuar histórico estético.

Veracruz), Gutiérrez Nájera se alía a una nueva generación (que en realidad es la suya) de pensadores politizados y a los viejos liberales que en ocasiones titubean ante la forma del gobierno porfiriano. En la inmensa labor periodística desarrollada a partir de 1876-1877, el Duque alude una y otra vez, incluso antes de los acontecimientos en Veracruz, a ese predominio de una superficie bella (la forma) que justifica un fondo que no siempre respeta los buenos modales, pero que, a la vez, se vuelve criticable precisamente desde la superficie pulcra. Con la *Revista Azul*, como pretendo demostrar, Gutiérrez Nájera establecerá una plataforma literaria protegida por la institución política que permite a él y a sus colaboradores “decir cosas que no se hubieran aceptado de otro modo”.

Antes de analizar la revista desde la perspectiva descrita, es necesario detenernos en tres textos que son otras piezas que el Duque aporta para construir un modernismo que permite expresar “ciertas cosas”.

El 6 de octubre de 1878, Gutiérrez Nájera reseñó en *El Nacional* los *Ocios poéticos* de Ipanandro Acaico, la poesía del obispo Ignacio Montes de Oca. Estos *Ocios* habían sido publicados en una edición de lujo por editorial e imprenta de Ignacio Escalante. No es necesario resaltar el carácter ideológicamente conservador de la obra reseñada, se sobreentiende. Lo ideológico no puede ser, para Gutiérrez Nájera, un criterio para valorar la obra. Sólo once años después del final del Segundo Imperio Mexicano, Gutiérrez Nájera encuentra un juicio sobre la poesía de Montes de Oca que en los oídos de la generación de Altamirano debía sonar a blasfemia política y estética: “Cuando habla del infortunado emperador Maximiliano, tiene toda la gallardía y la gentileza de un vate de la corte” (Gutiérrez Nájera, Obras 177).⁷

⁷ Los *Ocios poéticos* contienen, bajo el título “Recuerdos y meditaciones de un peregrino en el Castillo de Miramar”, 14 sonetos dedicados a la memoria de Maximiliano de Habsburgo. Montes de Oca glorifica el gobierno monárquico del “heroico” archiduque, un gobierno que lograba, medio siglo después de la independencia política, la unificación nacional del país. Sin embargo, el mismo Ipanandro subraya primordialmente la superioridad formal del imperio frente a los gobiernos republicanos: la etiqueta, la fachada estética, el saber vivir, crear y morir del monarca.

Ser “un vate de la corte” puede ser un juicio positivo porque implica respeto ante la forma, ante la belleza de una superficie, no importa si ésta es monárquica o republicana, católica o atea. La poesía de Montes de Oca es un logro formal, su contenido es secundario: “Quitemos veinte o más composiciones que justamente podríamos apellidar de circunstanciales, y yo os fío⁸ que las restantes de este libro pueden pasar por extremadas traducciones de algún poeta helénico desconocido” (173). El Duque Job cierra su reseña con un juicio claro e inapelable: “Ipandro Acaico podrá no ser un gran poeta, pero es seguramente un gran artista” (178). Se vislumbra la ironía del escritor maduro en este juicio final de un dieciochoaño. ¿Qué importa más? ¿Ser un gran poeta o ser un gran artista? Si, como el mismo Gutiérrez Nájera lo había propagado en “El arte y el materialismo”, la aspiración suprema de la literatura debe ser la belleza del arte, la respuesta es clara. El joven Gutiérrez Nájera incluye a un poeta conservador y clerical, a un poeta de la Arcadia, en su canon literario mexicano. No se trata de un proceso de recuperación o reconciliación, ya que Ipandro Acaico respeta la belleza de la superficie, respeta, por ende, una imaginación que no debe ser limitada por cuestiones políticas e ideológicas. Sólo un año después, el mismo escritor joven formará una alianza precisamente con la vieja élite cultural y política que hubiera excluido a Montes de Oca de su canon, con Juan A. Mateos y Antonio Plaza, entre otros.

Del 29 de julio al 15 de agosto de 1884, Gutiérrez Nájera publica en cuatro entregas “La Academia Mexicana” en *La Libertad*. La primera entrega generó una pequeña polémica con Victoriano Agüeros y Justo Si-

⁸ El casi ostentoso uso del *vosotros* castizo en Gutiérrez Nájera apunta igualmente hacia una función armonizadora de la forma. Sólo dos décadas antes, los narradores de la Academia de San Juan de Letrán (Rodríguez Galván en primera fila) habían renunciado, igualmente ostentosos, a su empleo para sustituirlo con formas más mexicanas capaces de reflejar las realidades lingüísticas de la antigua colonia española. El Duque Job opone a esta propuesta una idea centrada en la autorreferencialidad del lenguaje literario: *vosotros* y *os* no remiten a realidad alguna fuera de su belleza que se antoja protocolaria y vagamente noble.

erra.⁹ Gutiérrez Nájera dedica el segundo artículo a una breve y cortante respuesta a las críticas de Agüeros; contesta a su admirado maestro Justo Sierra a detalle y con mucho respeto en los artículos tres y cuatro.¹⁰ Agüeros y Sierra no habían estado de acuerdo con el rechazo radical najeriano de la Academia Mexicana de la Lengua. Efectivamente, en el artículo del 29 de julio, Gutiérrez Nájera se muestra más radical que la mayoría de los escritores liberales. La Academia, según el juicio tajante de Gutiérrez Nájera, niega la entrada a los liberales y a los verdaderos poetas, reserva sus lugares a los escritores reaccionarios y recalcitrantes:

La más ligera veleidad liberal, el más leve descuido en la sintaxis, un le, un lo, un soneto a Juárez, bastan para cerrar al candidato el santuario de las letras vocales y de las letras consonantes. Los hombres que marchan a la cabeza de nuestro movimiento literario, no pertenecen a la Academia. Altamirano y Guillermo Prieto, vivirán y morirán fuera de esa comunión a la que no entran los ateos del diccionario (248).

Montes de Oca, un miembro de la Academia, ya no figura en este contexto como gran artista, sino, conforme al juicio de 1878, como no-poeta; Roa Bárcena y Sebastián Segura, literatos respetados por Gutiérrez Nájera, se convierten en siervos improductivos de una institución que mata el arte y la poesía (249). Sin embargo, en las respuestas a Justo Sierra, estas

⁹ Para los datos detallados remito a la nota introductoria de Ernesto Mejía Sánchez en *Obras. Crítica literaria I*, p. 247.

¹⁰ Para Gutiérrez Nájera, Sierra es el autor quien en 1884 más merecería un lugar en la Academia. Queda patente que el escritor de 25 años se siente más cercano a Justo Sierra, que a Altamirano, maestro de ambos. De Altamirano apunta el Duque: “No he recibido de él más enseñanza literaria que el ejemplo; partí de un grupo distinto al que informé” (Gutiérrez Nájera 1959, 261). De Sierra, al contrario, se lee: “A sus consejos, a su ciencia, a su cariño, debemos mucho, cuantos nos hemos agrupado en torno suyo. ¿Quién ha sabido encaminar mejor la fuerza inteligente de los jóvenes cuyo talento suyo [sic] descubrir? Ése, en mi juicio, es su más alto título de gloria” (261).

posturas radicales y hostiles se corrigen y suavizan. Gutiérrez Nájera defiende la poesía contra sus propias acusaciones. Sí hay poetas, pero —aún— no están en la Academia: Altamirano, Juan de Dios Peza, Jesús Valenzuela, Díaz Mirón y, por supuesto, Sierra (257). Incluso se recupera a Roa Bárcena para la poesía, el autor de *La quinta modelo* sólo debería “desacademizarse” (259). Roa sí es un poeta, además de “un conservador amabilísimo, un conservador sin púas de erizo, un conservador de buen tono” (258). En otras palabras: un conservador que respeta y cultiva las formas, las superficies bellas y elegantes, los modales estéticos. Un tanto arrepentido, Gutiérrez Nájera reduce su crítica radical, que aún era perceptible en el primer texto, a un simple rechazo de la intolerancia propagada por textos literarios:

Y ya que de salvedades se trata, voy a hacer una importantísima: no he pretendido ridiculizar las ideas religiosas de los señores académicos, muy dignas de respeto para todos y más especialmente para mí. Lo que censuro es su intolerancia más bien política que filosófica. Tampoco tengo antipatía a ninguno. Muy al revés, con la mayor parte de ellos, me ligan los vínculos de la amistad y del respeto (259).

Gutiérrez Nájera toma, quizás *nolens volens*, una postura política con sus aclaraciones: el intelecto y el arte, por un lado, la política, por otro, son dos esferas que hay que separar. Las intromisiones mutuas no se permiten más allá de una actitud de protección. El escritor se queja y protesta cuando la intolerancia política limita su genuino quehacer estético. Finalmente, en la revisión de su juicio negativo sobre Montes de Oca, el Duque se revela como adúlador de la forma:

¿Cómo había de negar, osado y ciego, los méritos del obispo Montes de Oca? Yo, que entusiasta amante de la forma admiro la tersura y la elegancia de su estilo, la corrección de su palabra y el brillo de sus imágenes lozanas! Yo, que gracias a él he saboreado la miel hiblea de los bucólicos griegos y me he sentido arrebatado a las alturas del Olimpo en el ala de Píndaro! (259-260).

La forma y la superficie bella, en este contexto, no equivalen a corrección gramatical y pulcritud estilística clasicista, sino mucho más a la independencia estética y literaria, la ausencia de la intolerancia. Montes de Oca puede no ser poeta y puede ser conservador, pero ama las formas; Roa es conservador y “mocho”, pero lo es “de buen tono”. La inclusión de Roa Bárcena, Montes de Oca y Sebastián Segura; la exigencia de un arte libre y tolerante, estos dos ingredientes conducen a Gutiérrez Nájera hacia su propuesta final que dirige al influyente Justo Sierra: “[...] un Ateneo en donde quepa toda noble inspiración, ora venga del sur, ora del norte” (262). No es arriesgado ver en esta alternativa a la Academia intolerante un antecedente temprano de la *Revista Azul*, un esbozo de un programa para un órgano cuyo programa consiste en —como se verá— no tener ninguno.

LA POLÉMICA CON PUGA Y ACAL

La polémica entre Gutiérrez Nájera y Manuel Puga y Acal que gira alrededor de “Tristissima Nox”, el poema del Duque elogiado por Puga, y la poesía de Juan de Dios Peza, es una pieza clave hacia el antiprograma de la *Revista Azul*. Gutiérrez Nájera publica su respuesta a Puga en abril de 1888 en *El Partido Liberal*. Puga la incluye el mismo año en *Los poetas mexicanos contemporáneos: ensayos críticos de Brummel*.¹¹ La aportación del Duque es tanto una autocrítica y una descripción de su quehacer poético, ambos al estilo de Poe, como una defensa apasionada de la obra de Peza. Esta defensa repite y refuerza la idea de la tolerancia artística que se traduce en imparcialidad crítica. Un crítico, afirma Gutiérrez Nájera irónicamente, “ó debe habérselas con los muertos, ó con los autores extranjeros á quienes no conozca ni de vista, ó ser huraño, un hombre sin amistades. Algo á manera

¹¹ Para respetar el contexto de la polémica, cito el artículo de Gutiérrez Nájera en su versión incluida en *Los poetas mexicanos contemporáneos*.

de Robinson, en una isla desierta de cariños” (Gutiérrez Nájera, “Carta del Duque Job” 118).

Lo que distingue a Peza es precisamente el personalismo que Puga había reprobado. Se trata, por supuesto, de un argumento tautológico: los *Cantos del hogar* son poesía porque son del hogar. Es decir: poética es la transformación de un sentimiento íntimo, de lo más cercano al yo, del hogar, en una forma visible, compartible y pulida.¹² Las grandes problemáticas sociales y políticas, a las que Puga había remitido como temas preferidos, pueden ser poéticos, mas sólo si son tratados de una manera personalista, es decir, si el poeta los internaliza y transmite hacia una superficie bella: “Es claro que la libertad de los irlandeses pesa más en la balanza de los intereses humanos, que los dengues de una muchacha bonita á un poeta feo; pero es probable que el poeta desdenado sienta y cante mejor estas esquivaces que el deseo de libertar á los católicos manumitidos en Irlanda” (121).

Como en el análisis de su propio poema, Gutiérrez Nájera no puede dejar de remitir a una serie de modelos extranjeros. Si había criticado “Tristissima Nox” como una imitación no muy lograda del Victor Hugo de *Las contemplaciones*, defiende a Peza contra las críticas de Puga y Acal relacionando al poeta del hogar con un entorno sorprendente: el de la poesía francesa parnasiana y decadentista. La “intelección de la belleza griega” (124) es precisamente la personalidad de Leconte de Lisle, argumenta el Duque. Traducirla en versos pulcros es un acto poético, es creación de belleza. El escandaloso Maurice Rollinat, el autor de *Les névroses*, sigue un procedimiento análogo. La extravagancia y la perversión del escritor francés generan un personalismo que, apenas él, lo convierten en poeta. Vale la pena una cita extensa que documenta esta valoración de Gutiérrez Nájera:

Ahí tiene usted á Rollinat. Yo no veo como él gatos que me enroscan sus colas al cuello y que me ahogan, porque no padezco el delirium tremens; pero

no puedo menos de admirar esa poesía neurótica, sobreexcitada, morfomaniaca, que huele á éter y sabe á opio. Ese Rollinat es un enfermo, como Juan Richepin, como Catulle Mendés, que padece de priapismo, y la poesía de Rollinat no sólo presenta una personalidad, sino un caso patológico. ¿La desterrará usted del arte, porque no expresa, ya no digo los grandes ideales y las grandes necesidades de la humanidad, pero ni siquiera lo que sentimos comúnmente los hombres sanos? No, sin duda; porque es bella. Ese enfermo no soy yo, no es usted, pero á usted y á mí nos interesa (124).

Y la conclusión inesperada: “Rechazo, pues, enérgicamente el cargo de personalista que hace usted á Peza” (124). Su personalidad no es “insólita”, pero también ella, conservadora y hogareña, se traduce en belleza poética; la superficie hermosa se extiende sobre contenidos heterogéneos, un abanico que abarca tanto el vicio y la enfermedad de Rollinat como el idilio familiar de Peza.

Este intento, forzado quizás, romántico a la manera de los hermanos Schlegel, sin duda, de fusionar estilos poéticos opuestos bajo el criterio de una belleza formal que expresa la personalidad íntima, refleja las posturas titubeantes de Gutiérrez Nájera ante las tendencias literarias de corte baudelaireano, tendencias que, de manera paradójica, se oponen a la modernidad social y económica para constituir la modernidad literaria y cultural. Si en “El arte y el materialismo” (1876) aún se había opuesto tajantemente a las nuevas escuelas europeas,¹³ en varios textos de los años ochenta, su

¹³ La aversión de Gutiérrez Nájera se concentra en realismo y naturalismo: “...jamás podrá imperar la escuela realista, hija enfermiza de la prostituida Europa, nacida entre la embriaguez y locura de la orgía. La virgen América no dobla su cabeza al yugo de la carcomida Europa. Es bastante potente para levantarse muy alto por sí misma y crear una escuela propia” (1959, 63). No es difícil, por otro lado, encontrar en esta temprana toma de posición huellas de poesía y pensamiento de Baudelaire: tanto la teoría de las correspondencias, como una paráfrasis de “L’Albatros”, uno de los poemas programáticos de *Les fleurs du mal*, se manifiestan en el texto del joven escritor. Remito a mi aportación a *Ligera de equipaje. Itinerarios de la novela corta en México* (2019).

¹² Renuncio a la tentación de interpretar a Peza con la ayuda de *das Unheimliche* freudiano.

polémica con Puga en lugar prominente, busca la reconciliación con ellas. No cabe duda de que el acercamiento de Gutiérrez Nájera a simbolismo, parnasianismo y decadentismo se rige por criterios formales.¹⁴ En la *Revista Azul*, este acercamiento llega a su fin y a su forma definitiva: se encuentra un compromiso entre independencia artística y protección institucional. Trato de demostrar que este compromiso, de carácter artístico, pero, al mismo tiempo, eminentemente político, se puede rastrear y reconstruir tanto en las aportaciones de Gutiérrez Nájera, Díaz Dufoo y otros colaboradores, como en la selección de autores de la literatura francesa efectuada por los editores.

LA REVISTA AZUL

La crítica temprana especializada en la *Revista Azul*, por lo regular de procedencia norteamericana, subraya su papel representativo dentro de un movimiento literario continental. Harley D. Oberhelman, en 1959, la apostrofa como “portavoz del movimiento modernista de la América española septentrional” (335). El juicio de Boyd Carter de 1979 resulta himnico: “A la REVISTA AZUL le tocó atraerse, en toda su diversidad, el talento creador de casi todo el Nuevo Mundo hispánico, y por esto ser no sólo el punto focal de la expresión literaria de toda Hispanoamérica, sino también el símbolo tangible de la primera manifestación de su unidad cultural por encima de fronteras y de nacionalidades” (14).¹⁵

¹⁴ En el artículo mencionado en la nota anterior creo haber demostrado que el uso de elementos sinestésicos en poesía y prosa es uno de los ingredientes formales más importantes que permiten a Gutiérrez Nájera la inclusión de la literatura francesa pos-Hugo a su propio canon estético. “El Lago de Pátzcuaro” se puede interpretar, en este contexto, como credo. Gutiérrez Nájera publicó el artículo por primera vez en 1889 en *El Universal*. No en balde lo vuelve a insertar en el número del 8 de julio de 1894 de la *Revista Azul*.

¹⁵ Llama la atención que Boyd Carter insinúe la unidad hispanoamericana, un tipo de “nuestramericanismo”, como una de las metas no formuladas pero alcanzadas de la *Revista*

Otra constante crítica consiste en la construcción de una cesura clara dentro del movimiento modernista que separa dos estéticas y éticas, un procedimiento que revela la no siempre productiva influencia de las posturas de Max Henríquez Ureña en su canónica *Breve historia del modernismo*: si es posible separar dos fases distintas del modernismo en general, esta separación debe poder encontrarse igualmente en los representantes y revistas destacados del movimiento. Oberhelman, conforme con Henríquez Ureña, ubica la cesura en 1898: la guerra entre España y Estados Unidos concientiza políticamente a los modernistas (336).¹⁶ La *Revista Azul*, sin embargo, pertenece a la primera fase, es decir, aún excluye cuestiones políticas e ideológicas.¹⁷ Miguel Ángel Feria ubica las dos fases en el campo estético y las asigna a *Revista Azul* y *Revista Moderna*, respectivamente: la primera es esencialmente parnasiana, la segunda simbolista (2016, 457).¹⁸ Sus juicios sobre las posturas críticas expresadas por Gutiérrez Nájera en la revista son contradictorias. Como

Azul. Adela Pineda, en 2014, relativiza los juicios entusiastas de Oberhelman y Carter. No cabe duda de que la revista es cosmopolita. Sin embargo, lo es sólo dentro de límites locales estrechos. Propaga la literatura moderna francesa, pero no es capaz de propagar la literatura hispanoamericana moderna en Francia. Se trata, afirma Pineda, de un cosmopolitismo unilateral (52). Se revela la estrecha relación entre cosmopolitismo y nacionalismo decimonónico operante en el México porfiriano y más allá de él.

¹⁶ Pineda se opone a las polarizaciones y sigue, en este contexto, a Rama: el modernismo se enfrenta continuamente a una modernidad en movimiento e intenta postular un camino especial latinoamericano frente a las opciones culturales europeas (“El afrancesamiento” 412). Se verá que Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo establecen este tipo de dinamismo en la *Revista Azul*.

¹⁷ Un año más tarde, el mismo crítico constata que las diecisiete crónicas de Gutiérrez Nájera escritas explícitamente para la *Revista Azul* garantizan una transición suave entre romanticismo y modernismo, es decir, establece la revista misma como cesura (Oberhelman, “Manuel” 52): una postura cuestionable, dado que en 1894 el modernismo claramente domina la escena literaria hispanoamericana, no hay necesidad de transición.

¹⁸ Feria subraya el papel de precursor de Justo Sierra. Constata que, desde *El Renacimiento* (1869), Sierra propaga la literatura francesa y a sus poetas, a Gautier en lugar prominente (2016, 459-460). Sin embargo, por razones ideológicas, la revista de Altamirano había excluido la literatura francesa posromántica de su canon. El joven Sierra, en sus aportaciones, calla sobre Baudelaire y sus contemporáneos demasiado escandalosos.

Sierra, afirma, el Duque sigue siendo romántico convencido de que después de Victor Hugo hay “versos bonitos”, pero “menos poetas” (472). Al mismo tiempo, se establece el túbeteo de Gutiérrez Nájera entre lo viejo (que se identifica con el parnasianismo) y lo nuevo (representado por simbolismo y decadentismo) como constituyente crítico de la *Revista Azul*, un túbeteo entre Mendès y Verlaine (470). Se trata de posturas difíciles de conciliar. No cabe duda, por otro lado, de que las influencias francesas dominantes en la revista son parnasianas: Gautier, Banville, Mendès. A estas tendencias parnasianas, Gutiérrez Nájera —de nuevo según Feria— pretende agregar un elemento cristiano que es tan romántico como mexicano (468-469).

No cabe duda de que la selección de autores y grupos literarios franceses puede dar indicios que permiten reconstruir un tipo de política cultural propuesta por la revista y sus editores. Sin embargo, hay que desconfiar, en este contexto, de Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo cuando, en “El bautismo de la ‘Revista Azul’”, se confiesan estetas franceses desterrados en México: “[...] éramos, literalmente hablando, espíritus franceses deportados á tierra americana. / Uno y otro —esto es naturalísimo en los presidiarios— subalternábamos todo al logro de esta idea: la evasión!” (vol. 1, 17/6/1894, 97).¹⁹ Díaz Dufoo y Gutiérrez Nájera dialogan con “Al pie de la escalera”, el famoso artículo introductorio de la revista que había fijado la inexistencia de un programa como programa. Sin embargo, “El bautismo de la ‘Revista Azul’” puede leerse como una adenda que, a la postre y de manera algo clandestina, sí introduce una línea programática en la publicación. Si el primer texto establece un elemento dinámico —“Hoy, como hoy; mañana de otro modo; y siempre de manera diferente” (vol. 1, 6/5/1894, 2)—, “El bautismo” especifica: la meta suprema es la evasión artística. No obstante, los editores no niegan la inevitable intromisión de las realidades sociales: el acto de escribir como tal implica una tenue pero tangible toma de conciencia social:

No, no era fácil evadirnos; no lo es ahora; acaso nunca lo será. Vamos remando en las galeras de la prensa, sin columbrar de cerca tierra firme; y arrojarse al agua, fuera, sin duda, perecer. Además, no estoy cierto de que en realidad queramos evadirnos. La mancha de tinta que dejó la pluma en nuestros dedos, es indeleble como la mancha de lady Macbeth. Que pase sobre ella todo el caudal del océano: la mancha, inalterable, quedará. Amamos nuestra enfermedad, como Alfredo de Musset amaba la suya... (vol. 1, 17/6/1894, 97).

Si Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo perciben su espíritu francés y su amor incondicional por la belleza poética como enfermedad, queda patente que están conscientes —continúo la metáfora bióloga— de que tienen que acomodarse en el cuerpo social, aunque su arte sea asocial: los editores de la *Revista Azul* toman su posición política.

Tanto el muchas veces constatado afrancesamiento de la revista (y del modernismo mexicano en general), como su artempurismo y su aislamiento social e ideológico, su encerramiento en una torre de marfil estética se ponen, de esta manera, en tela de juicio. De la importancia otorgada a la literatura francesa en la revista no se puede dudar. Sin embargo, su cuantificación engaña. Boyd Carter (18, n. 33) cuenta 182 textos de autores franceses (21 poesías, diez de ellas reproducidas en lengua original), Adela Pineda (“El afrancesamiento” 398) habla de 71 autores franceses reproducidos en la revista (Cattulle Mendès sólo aporta 16 textos). Las cifras varían levemente entre crítico y crítico.²⁰ A pesar de estas variaciones, se puede constatar la preponderancia de lo francés en la *Revista Azul*. Sin embargo, no creo que estas preferencias persigan exclusivamente un objetivo artempurista y esteticista, se inserten en aras de la gran idea “evasión”. Estoy convencido de que Gutiérrez Nájera

¹⁹ Cito de la edición facsimilar (1988) preparada por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Indico entre paréntesis volumen, fecha y número de página.

²⁰ Mi propio conteo da 215 aportaciones de autores que escriben en francés. Incluyo en este listado a los belgas y cuento como aportación independiente cada entrega de artículos publicados a lo largo de varios números.

y Díaz Dufoo seleccionan la literatura francesa y las aportaciones hispanas, incluidas las suyas, con el propósito de un acomodo en la sociedad porfiriana que, al mismo tiempo, permita posturas críticas, permita a la literatura cierta función de observación y control social.²¹ Pineda interpreta este “programa” como unilateral: el poder atrae a los artistas y los quiere asimilar; los artistas, de su parte, anhelan la asimilación sin poner resistencia alguna (“Intersecciones” 54). La *Revista Azul*, en este contexto, sería “una publicación de impacto local” que contribuye “a la creación del imaginario nacional del porfiriato” (55). Asimismo, la selección de literatura francesa aportaría al arraigamiento de una política cultural porfiriana, su eclecticismo impediría la formación de un programa propio (Pineda “El afrancesamiento” 398-399).

No cabe duda, como afirma igualmente Pineda, de que Gutiérrez Nájera le quita el elemento provocador o anárquico a lo decadente francés para poder reconciliar la cultura gala con el porfiriato (“El afrancesamiento” 410 y otros lugares). Sin embargo, creo que tanto el canon francés propagado por la *Revista Azul*, como algunas aportaciones mexicanas, sí pretenden formar una parte activa en el desarrollo de esta política cultural, tratan de influir políticamente, decir “ciertas cosas” desde un espacio estético preparado por los modernistas.

El canon francés mencionado es, como afirma categóricamente Ferra, parnasiano con huellas románticas. Importa una superficie pulcra capaz de disfrazar vicios y suciedad, importan cierto *savoir vivre*, cierto cinismo existencial y, en lugar destacado, la belleza inherente a personajes y objetos independiente de su valor moral. Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo incluyen a autores potencialmente escandalosos como Richepin, Mendès, Baudelaire o un Émile Zola al que el Duque, en “El arte y el materialismo”, aún había repudiado. Sin embargo, los incluyen con textos inofensivos que no siguen

²¹ Juan Pascual Gay pretende resucitar el legado social de Manuel Gutiérrez Nájera. Separa, con este propósito, la obra del Duque de la de los decadentes finiseculares que olvidan este legado. El Duque no ataca al gobierno, afirma Pascual Gay, pero “hay propuestas de regeneración de la vida nacional”, como las que se formulan contra el vicio del juego (Pascual Gay 26).

ni la estética decadente ni la naturalista. Sirva como ejemplo la prosa corta “Recuerdos”, de Zola, publicado en el número del 30 de junio de 1895.²² Se trata de una narración de corte realista y testimonial que no carece de elementos románticos. Zola narra la historia de Santiago, quien había construido un nicho de amor para la moribunda Magdalena. Ésta muere en 1868, pero Santiago sigue habitando su retiro que defiende, en 1870, durante cinco horas contra las tropas prusianas que marchan hacia París (vol. 3, 30/6/1895, 136-137).²³ Este “naturalismo” no atenta contra las formas, contra la superficie bella e ideal. Una mirada superficial a las aportaciones de Jean Richepin, Catulle Mendès, Jules Laforgue y hasta a las de Baudelaire da la misma impresión: se incluyen textos que no atentan contra la *belle époque* porfiriana, que pueden formar parte de una fachada decorosa; textos que, además, se muestran críticos ante los excesos de la modernidad, de la vida bohemia, de la estética decadente tardía. Ni siquiera el famoso *Enivrez-vous* desentona en este cuadro.²⁴

Por otro lado, un texto que sí desafía ética y estética porfirianas es de procedencia mexicana. Se trata de “La canción del ajenjo”, del joven Bernardo Couto Castillo, publicado el 31 de mayo de 1896. Este poema en prosa resalta lo fascinante de una vida dedicada a un sueño estético producido por la droga; resalta también, quizás contra la voluntad del narrador, lo frustrante e insatisfactorio del entorno real al que el autor tiene que enfrentarse. La embriaguez de Baudelaire es elegante y estética, la de Couto es

²² Gutiérrez Nájera había fallecido el 3 de febrero de 1895. Sin embargo, Díaz Dufoo procura continuar la revista en el sentido del Duque; convierte, al mismo tiempo, a Gutiérrez Nájera en una figura que, como ningún otro artista de la época, representa la cultura porfiriana.

²³ Los paralelismos con *Nana*, la técnica de hacer coincidir las muertes de los protagonistas con la decadencia y la caída del imperio de Napoleón III, los lectores de la revista y posiblemente tampoco sus editores los habrán percibido.

²⁴ “Embriagaos” se inserta en el número del 26 de enero de 1896 (vol. 4, 203). Como muchos otros textos potencialmente escandalosos, ocupa un lugar marginado dentro del número, funciona como relleno para poder completar una página.

real. La bella fachada parnasiana de la revista disfraza el potencial contestatario de la narración mexicana y posibilita su publicación.²⁵ El modernismo reacciona de esta manera, con sus propias herramientas estilísticas refinadas, ante la represión del ambiente político. Como afirma Juan Pascual Gay, no se rebela, no ataca al gobierno (26), pero sí se opone sutilmente desde el interior de la institución.

El papel protagónico que Ángel de Campo (Micrós) ocupa en la *Revista Azul* se explica de la misma manera. Adela Pineda sabe que no es lícito clasificar a Micrós como realista puro o, mucho menos, como autor socialmente comprometido. Las crónicas de Ángel de Campo no denuncian abusos sociales o políticos, sino se insertan en un discurso científico positivista y determinista que es claramente porfiriano (Pineda, “La modernidad” 127). Sin embargo, textos como “El inocente”²⁶ muestran, aunque no denuncien abusos del gobierno, los estragos de una pobreza extrema, de condiciones higiénicas deficientes y de la falta de educación en las clases populares; ponen el dedo en una llaga que, por científicamente explicable y justificable, no deja de ser llaga. La fachada esteticista cubre también estos textos, sin quitarles su eficiencia.

Este intento de mantener el equilibrio entre la integración *sine qua non* al sistema porfiriano y la exteriorización de críticas y llamadas de atención con la ayuda de herramientas literarias es rastreado incluso en las circunstancias materiales de la publicación. Es sabido que la *Revista Azul* pudo aparecer como suplemento de *El Partido Liberal*, un periódico muy cercano al centro del poder porfiriano. Figuran como redactores y propie-

²⁵ Un análisis detallado de todas las aportaciones extranjeras directas e indirectas en la *Revista Azul* hace falta, pero rebasa claramente los límites de mi texto. Especial atención merecerían Ibsen, Gabriele D’Annunzio y Wagner. Gutiérrez Nájera, en primer lugar, aplica una crítica revisionista y contracorriente a estos íconos del decadentismo.

²⁶ Se publica el 8 de julio de 1894 (vol. 1, 156-158). Quizás no casualmente figura como contraparte a “El Lago de Patzcuaro”, el programa cinestésico y esteticista de Gutiérrez Nájera que encabeza este número de la revista.

tarios Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo, como secretario de redacción Luis G. Urbina y como administrador Lázaro Pavia. No figura en la portada Apolinar Castillo, exgobernador de Veracruz y director de *El Partido Liberal*, a quien, sin embargo, el Duque y Díaz Dufoo adjudican la paternidad de la *Revista Azul*.²⁷ En “El bautismo de la ‘Revista Azul’” se lee: “Ese varón justo y magnánimo, levantó la idea desnuda, la vistió (de azul como queríamos), la puso casa y cuando nos retirábamos vergonzosos, creyendo que la criatura era de él, de Apolinar Castillo, nos dijo reconocedla, es la de ustedes” (vol. 1, 17/6/1894, 98). La *Revista Azul* es idea y propiedad intelectual de un miembro de la élite política porfiriana, lo reconoce Gutiérrez Nájera y brinda un homenaje sentido a Apolinar Castillo. No obstante, hay menos honores para otro miembro de la élite aún más cercano a la familia Díaz: Manuel Romero Rubio, el suegro del presidente. Romero Rubio era el dueño de *El Partido Liberal*.²⁸ El padre de Carmen muere el 3 de octubre de 1895. Sin embargo, la revista apenas toma nota de este fallecimiento. El 6 de octubre publica una tan obligatoria como escueta “Esquela de luto” con la que los redactores expresan su pésame a la familia Díaz (vol. 3, 6/10/1895, 367). Romero Rubio había obtenido la fama (posiblemente merecida) de ser corrupto y criminal que Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo no podían ignorar.²⁹ La fachada no era bella, no se le puede atacar directamente, pero se puede limitar el luto a una esquela reducida que completa discretamente la penúltima página del número, entre un

²⁷ No hay seguridad sobre el año de la muerte de Castillo. Los datos oscilan entre 1892 y 1902. De “El bautismo” se puede deducir que en 1894 permanecía entre los vivos.

²⁸ Irónicamente, el periódico de Romero Rubio resultará ser una de las primeras víctimas de *El Imparcial*, el periódico establecido por Rafael Reyes Spíndola y patrocinado por el gobierno (Oberhelman, “Modernism” 9).

²⁹ Se puede citar el testimonio de John K. Turner quien, en su denunciatorio *México bárbaro*, acusa a Romero Rubio de ser uno de los organizadores y benefactores principales de la trata de esclavos (destinados a Yucatán y Valle Nacional) tolerado por el gobierno de Díaz (Turner 102 y 105).

texto del muy elegante Arsène Houssaye y una columna de Díaz Dufoo. Su hija, por otro lado, recibe un trato mucho más cordial. Su muchas veces citado elogio, firmado por Gutiérrez Nájera, aparece el 15 de julio de 1894. El Duque retoma una imagen propagada por el nacionalismo liberal, la de la mujer abnegada a la sombra de su esposo, dedicada a la familia.³⁰ Si la mujer goza de una posición social privilegiada, se ocupa de obras de beneficencia:

Reina la joven de ideal belleza por el amor en aquel pecho; por la bondad, en todas las almas. Como Ruth con su hoz de plata, así va cortando ella mieses para los desvalidos y los pobres. Se dice al verla: es la Caridad que pasa!

Desde que es poderosa por el cariño y la virtud, los menesterosos pueden exclamar con Tobías: ‘¡hay un ángel en medio de la sombra!’ (vol. 1, 162).

Una fachada hermosa, cariñosa y caritativa se pone encima de un negocio necesariamente sucio y de moral dudosa, sobre la política que practica el esposo del ángel.

Estos detalles y sutilidades aparentemente nimios fijan una política cultural en la *Revista Azul*, hacen frente a un régimen represivo y socialmente conservador el que, de manera igualmente sutil, se vuelve criticable desde las páginas de la publicación. Se sobreentiende (y se comprende) que Gutiérrez Nájera y sus compañeros de redacción no pueden aspirar a una rebelión abierta, ni siquiera una pequeña rebelión cultural es factible. La *Revista Azul* se acomoda dentro del sistema político y social porfiriano. Sin embargo, al mismo tiempo intenta moldear este sistema, incluir o excluir en él ciertos

³⁰ Ignacio Manuel Altamirano propaga esta imagen sobre todo a través de las aportaciones femeninas a *El Renacimiento*. Se encuentra igualmente desarrollada, más marcadamente misógina, en las novelas de Juan A. Mateos y, en menor medida, en las de Vicente Riva Palacio. Se trata, sin duda, de una imagen que literatos liberales y conservadores suscriben sin tener en mente sus posiciones ideológicas respectivas. A ella corresponden tanto Margarita Maza como Carlota de Bélgica.

aspectos de una modernidad cultural y social que, en el México de finales del siglo XIX, aún no se digiere; agregar, en otras palabras, una modernidad literaria en formación a la adopción agresiva e irreflexiva de la modernidad materialista que practica el porfiriato.

Se suelen destacar tres textos con los que Gutiérrez Nájera expresa sus posturas vacilantes ante la modernidad cultural y literaria mencionada: “El arte y el materialismo” (1876), “Literatura propia y literatura nacional” (1885) y “El cruzamiento en literatura” (1894).³¹ El último se preparó para su uso en la *Revista Azul* y representa posiblemente el estado final de la política cultural najeriana. Su contenido es sencillo, pero constituye una declaración de independencia de la literatura hispanoamericana. La *Revista Azul* no es afrancesada, afirma el Duque, sino responde al simple hecho de que, en ese momento, la literatura francesa equivale a modernidad. La revista quiere ser igualmente moderna, y modernidad implica —como sabemos gracias a “Al pie de la escalera”— dinamismo. Por ende, se enfrenta, por el momento, a Francia (vol. 1, 9/9/1894, 289). A diferencia de la literatura española, la mexicana lee, importa y se “cruza”, lo que garantiza su modernidad e, incluso, la posibilidad de imponerse a la literatura europea (290).³² Y aun así se queja Gutiérrez Nájera, se suele hablar mal de la literatura hispanoamericana... (292). Se trata de una estética dinámica que no excluye, en ningún momento, las cuestiones sociales o ideológicas de su programa, que es capaz de incluir la función contestataria de la literatura. No obstante, la premisa

³¹ Remito a Pascual Gay (19), quien se basa sobre todo en las investigaciones de Belem Clark de Lara.

³² Gutiérrez Nájera se adelanta a un texto de André Gide que la *Revista Moderna* inserta en julio y agosto de 1900 bajo el título “De la influencia en literatura”. Se trata de una conferencia presentada el 29 de marzo de 1900 en Bruselas. En ella, Gide se opone a la idea de originalidad en arte. El francés constata la productividad y la necesidad de las influencias. Una literatura que no se abre al mundo es pobre. Según Gide, precisamente la literatura francesa corre el peligro de estancarse gracias a su negación de las influencias (Gide 219-224 y 230). No puede haber diálogo entre Gide y Gutiérrez Nájera, pero no dudo de que los editores de la *Revista Moderna* hayan querido aludir a “El cruzamiento en literatura”.

principal permanece: la fachada bella, el recurso a herramientas estéticas elaboradas que son la verdadera razón de ser del discurso literario.³³

Para cerrar este breve recorrido por la *Revista Azul*, intento completar lo expresado en “El cruzamiento en literatura” con algunos textos aportados por Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo que tienen carácter más abiertamente político e insinúan la posibilidad de una influencia del campo cultural y estético en el social y político.

El 1 de julio de 1894, Gutiérrez Nájera inserta “La muerte de Sadi Carnot”. El presidente francés Marie François Sadi Carnot, quien gozaba de mucha popularidad y reconocimiento, había sido asesinado una semana antes en Lyon (curiosamente la noche del 24 al 25 de junio...) por un huelguista. Por un lado, Gutiérrez Nájera revela en su texto una visión historiográfica, una perspectiva microscópica elitista no centrada en los grandes hombres. El “héroe” Sadi Carnot fue asesinado por un miserable que sólo “la inagotable maldad humana” pudo convertir en un factor decisivo: “Monstruoso es ese átomo, y se llama legión... y nubla el cielo” (vol. 1, 1/7/1894, 131). Por otro lado, traza el retrato de un gobernador ideal. Se propone, como una utopía general, un tipo de político estético (¿o esteta político?). El Duque presenta a Sadi Carnot como presidente republicano, nieto de un héroe de la gran revolución, quien, al mismo tiempo, es aristócrata: “En lo externo era un príncipe; y en el alma un república [...] Demócrata de sangre azul, príncipe de la nobleza democrática era Carnot” (130). Era un revolucionario, pero no un jacobino (131). El modelo de Gutiérrez Nájera se basa, una vez más, en las

³³ En su sexto número, la *Revista Azul* publica una reseña, a cargo de Díaz Dufoo, de *Entartung* (1892/1893), el libro monumental antidecadente de Max Nordau. La reseña se basa en la traducción francesa de 1894, a cuyo título adapta el término español *degenerescencia* (en lugar de *degeneración*). Díaz Dufoo no critica las opiniones radicales de Nordau, quien rechaza a la gran mayoría de escritores y artistas decimonónicos como enfermos mentales y perversos, critica la forma, el hecho de que el médico húngaro sea un “gacetillero” (vol. 1, 10/6/1894, 85) que “(c)ombatiendo el pesimismo, se ha hecho pesimista; predicando contra el misticismo tolstoiano, ha ido á caer en el Nirvana; por horror á la obscuridad, se complace en habitar en las tinieblas” (84).

formas: la decencia, el decoro y la honestidad rigen una superficie bajo la cual todas las ideologías pueden albergarse. Que el Duque no trazara conexión alguna entre Carnot y Porfirio Díaz —un acto que, desde una perspectiva a posteriori, hubiera parecido natural y obligatorio— es significativo y podría constituir una crítica expresada con las herramientas literarias a disposición del modernismo frente a un gobierno que no es ni decente ni honesto, una crítica desde el campo estético hacia el político.

En “La vida artificial”, publicado sólo tres semanas después de “La muerte de Sadi Carnot”, Gutiérrez Nájera parece rechazar precisamente la fachada estética. De nuevo hay una parte histórica y una estética en el texto. El Duque lamenta el abuso de drogas, alcohol y excitantes artificiales en la vida moderna y marca una dicotomía triste: la “vida artificial” sólo atañe al hombre de las ciudades grandes, el del campo vegeta, es siempre pasivo y cuasi excluido del desarrollo de la historia (vol. 1, 22/7/1894, 177). París, en este sentido, no es la ciudad luz de la cultura, sino un símbolo potente para la engañosa artificialidad de la modernidad (178). “¡Todos enfermos!”, exclama Gutiérrez Nájera, dando la razón a Max Nordau. Sin embargo, no se trata del rechazo de la superficie bella, sino del de los excesos de literatura y arte pos-Hugo, de una decadencia que ya no cree en el futuro luminoso del arte, como lo había hecho Baudelaire, sino que se fija en la artificialidad, la perversión y los vicios como fines estéticos en sí mismos. La fachada estética se destruye de esta manera. Si se mantiene, como en el caso de Rollinat expuesto ante Puga y Acal, el vicio y la perversión pueden formar parte del programa de la *Revista Azul*. Gutiérrez Nájera confiesa, arrepentido, que él mismo habla este nuevo lenguaje. Sin embargo, deplora la ausencia de valores fijos de carácter religioso que ninguna decadencia podrá sustituir: “[...] lo peor es que habiendo suprimido a Dios, ya no sabemos quién mueve nuestras pitas, ni si habrá quién nos pague, al fin de la comedia” (179).³⁴

³⁴ Los conceptos de Gutiérrez Nájera corresponden a los que Paul Bourget había expresado en sus *Essais de psychologie contemporaine* de 1883. El novelista francés interpreta la

En este contexto, Carlos Díaz Dufoo secunda a su compañero con una cuestión estética pura. Durante los días de la última enfermedad de Gutiérrez Nájera, Díaz Dufoo exige un pacto entre la poesía y el progreso capaz de superar tanto el extremo materialismo de la modernidad como su sumisión a una decadencia autorreferencial. Categóricamente propaga: “No, no morirá la Poesía: inspirada en el pensamiento moderno, se alzará un día de la extraña somnolencia en que se halla sumergido” (vol. 2, 20/1/1895, 192).

No cabe duda de que, desde el campo estético, Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo, con sus propios artículos y con sus selecciones de aportaciones francesas e hispanoamericanas, intentan trazar o fijar no sólo un programa literario modernista, sino, sutil y cuidadosamente, uno político centrado en la decencia, la honestidad y, no en último lugar, en una escatología histórica que remite a un futuro ideal y socialmente justo. En este sentido, uno de los pocos textos de Gutiérrez Nájera que, sin tapujos estéticos, apunta hacia la situación política porfiriana, se inserta al inicio del número del 21 de julio de 1895 en la *Revista Azul*: “Juárez”.³⁵ El Duque pondera la posición de Juárez en la historia del país y evalúa el actuar político del antecesor de Díaz de manera sencilla y clara: Juárez es “un axioma”, no es un héroe épico de carácter militar, ni pretendía serlo; la ley, la paciencia y la tenacidad caracterizaron su gobierno, es un “padre modelo” no sólo en su casa, sino para la nación (vol. 3, 21/7/1895, 178).³⁶ Es posible que en los años ochenta del siglo XIX,

decadencia baudelaireana como la necesidad de creer en algo en una época cuya racionalidad prohíbe la fe: “Si l’homme n’a plus le même besoin intellectuel de croire, il a conservé le besoin de sentir comme aux temps où il croyait” (Bourget 8). Díaz Dufoo, en un artículo sobre Henrik Ibsen, igualmente hace suyas las posiciones de Bourget. Ibsen, escribe el editor de la *Revista Azul*, “es un ‘triste’, una alma muerta que anhela vivir y que exhala esa dolorosa queja de un espíritu que busca la dicha sin poder alcanzarla” (vol. 3, 5/5/1895, 11).

³⁵ El texto se publicó originalmente en julio de 1888.

³⁶ Justo Sierra y Ralph Roeder, los dos grandes biógrafos de Juárez, comparten este juicio básico con Gutiérrez Nájera.

cuando el giro dictatorial del exliberal Díaz era previsible, Gutiérrez Nájera pretendiera advertir ante un peligro. La figura de Juárez surge entonces para oponer a Díaz un modelo histórico consistente de un presidente quien había quedado fiel a sus ideales liberales.³⁷

CONCLUSIONES

El objetivo inicial de este texto consistía en un análisis sumario de algunas aportaciones de Manuel Gutiérrez Nájera a la *Revista Azul* que expresaran el pensamiento político del Duque Job. Este propósito se ha mantenido, pero tuvo que ser ampliado considerablemente. El temprano y poco conocido poema “El 25 de junio”, redescubierto y revaluado por Gustavo Jiménez Aguirre, cambió la perspectiva. La imagen de un Gutiérrez Nájera políticamente contestatario pareció, por un momento, factible. Sin embargo, una revisión de algunos textos clave publicados entre 1876 y 1888 revela la estrecha relación entre pensamiento estético-literario y social en Gutiérrez Nájera. Los campos político social y literario cultural se interrelacionan en el porfiriato: la *belle époque* de finales del siglo XIX es imprescindible para generar el arte y la poesía del modernismo; el movimiento modernista, preformulado, desarrollado y establecido por Gutiérrez Nájera, proporciona herramientas genuinamente literarias que permiten la crítica sublime del sistema porfiriano desde dentro. No cabe duda de que la culminación de

³⁷ Alrededor de 1900, la novelística mexicana de corte realista, en lugar prominente los ciclos de Victoriano Salado Álvarez e Ireneo Paz, tienen como propósito glorificar a Díaz e interpretar su gobierno como culminación definitiva de la historia mexicana, como su fin escatológico. Treinta años antes, sobre todo a través de *El libro rojo*, se había perseguido el mismo objetivo con otro protagonista, precisamente con Benito Juárez. Es posible que Gutiérrez Nájera aún se ubique en esa tradición generado por Riva Palacio, Manuel Payno, Juan A. Mateos, entre otros. Trato este tema con detalle en *Die französische Intervention und das zweite mexikanische Kaiserreich* (Berlín, 2023).

esta construcción estético-política se encuentra en la *Revista Azul* en la que, a través de las aportaciones del Duque y de Díaz Dufo y la selección de los textos franceses integrados a la publicación, se puede rastrear una tendencia que es calificable como la política cultural de Gutiérrez Nájera y de la *Revista Azul*. Los ingredientes de esta política son una fachada bella (parnasianismo y romanticismo), la decencia y la honestidad. Estos ingredientes pueden, si resulta necesario, ser contrastados —siempre con cuidado y siempre bajo un disfraz estético— con el actuar del gobierno porfiriano. Al mismo tiempo, se expresa el titubeo najeriano ante los últimos desarrollos de la literatura decadente francesa. Gutiérrez Nájera rechaza una decadencia que remite a lo artificial y pervertido, a drogas y estimulantes como objetivos artísticos en sí. Deplora la ausencia de anclajes espirituales y religiosos seguros y, de esta manera, regresa a la decadencia en el sentido de Baudelaire: el arte decadente supera la decadencia política y social. Se trata, poca duda cabe, de una toma de postura política que, imperceptible quizás para la élite porfiriana, pero aun así operante, expresa la insatisfacción y la frustración ante el *statu quo* porfiriano.

Futuras investigaciones deberían aportar análisis detallados de todas las aportaciones extranjeras a la *Revista Azul*, así como revisar las posturas correspondientes de los autores modernistas y decadentes ante el gobierno porfiriano. El prejuicio crítico bien establecido de la indiferencia social y de la ceguera política de todo el movimiento modernista mexicano se podría corregir de este modo.

REFERENCIAS

- Revista Azul* (1894-1896). Edición facsimilar. 5 vols. México: Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural-UNAM, 1988.
- BOURGET, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*. Vol. 1, Librairie Plon, 1920.
- CARTER, Boyd. “El Modernismo en las Revistas Literarias: 1894”. *Chasqui*, vol. 8, núm. 2, febrero, 1979, pp. 5-18.

- FERIA, Miguel Ángel. “El canon parnasiano de la poesía modernista mexicana”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 64, núm. 2, julio-diciembre 2016, pp. 457-493.
- GIDE, André. “De la influencia en literatura”. *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Vol. 3. Edición facsimilar, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural-UNAM, 1987, pp. 219-224 y 230.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. “El 25 de junio”. *La hecatombe de Veracruz. En memoria de las víctimas sacrificadas la noche del 24 al 25 de junio de 1879*. Tipografía de Ireneo Paz, 1879, p. 32.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Obras. Crítica literaria I*. Investigación y recopilación E. K. Mapes. Edición y notas Ernesto Mejía Sánchez, UNAM, 1959.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. “Carta del Duque Job a Brummel”. En Manuel Puga y Acal, *Los poetas mexicanos contemporáneos: ensayos críticos de Brummel*. Imprenta, Litografía y Encuadernación de I. Paz, 1888, pp. 113-131.
- JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo. “Manuel Gutiérrez Nájera: el poeta y el estratega literario”. En Manuel Gutiérrez Nájera, *Marfil, seda y oro. Una antología general*. Estudio preliminar Claudia Carnales. Ensayo crítico y selección de obra narrativa José María Martínez. Ensayo crítico y selección de poesía Gustavo Jiménez Aguirre, FCE / UNAM, 2014, pp. 459-481.
- JRADE, Cathy L. “Socio-Political Concerns in the Poetry of Rubén Darío”. *Latin American Literary Review*, vol. 18, núm. 36, julio-diciembre, 1990, pp. 36-49.
- KNIGHT, Alan. *La revolución cósmica. Utopías, regiones y resultados. México 1910-1940*. FCE, 2015.
- KURZ, Andreas. “Sinestesia y écfrasis en Manuel Gutiérrez Nájera como indicios para la génesis de *Por donde se sube al cielo* y la importancia de la novela corta en su obra”. En Gustavo Jiménez Aguirre y Verónica Hernández Landa Valencia (eds.), *Ligera de equipaje. Itinerarios de la novela corta en México*. UNAM, 2019, pp. 167-177.
- KURZ, Andreas. *Die französische Intervention und das zweite mexikanische Kaiserreich. Geschichte und literarische Rezeption in Mexiko und im deutschsprachigen Raum*. Weidler Buchverlag, 2023.

- NEGRETE, José. “La noche del crimen”. En *La hecatombe de Veracruz. En memoria de las víctimas sacrificadas la noche del 24 al 25 de junio de 1879*. Tipografía de Ireneo Paz, pp. 5-11.
- OBERHELMAN, Harley D. “La *Revista Azul* y el modernismo mexicano”. *Journal of Inter-American Studies*, vol. 1, núm. 3, julio de 1959, pp. 335-339.
- OBERHELMAN, Harley D. “Manuel Gutiérrez Nájera, His ‘Crónicas’ in the *Revista Azul*”. *Hispania*, vol. 43, núm. 1, marzo de 1960, pp. 49-55.
- OBERHELMAN, Harley D. “Modernism and the *Revista Azul*”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 7, núm. 2, febrero de 1978, pp. 5-17.
- PASCUAL GAY, Juan. “Cosmopolitismo versus nacionalismo. El intelectual en México 1869-1894”. *Mexican Studies/ Estudios Mexicanos*, vol. 30, núm. 1, invierno de 2014, pp. 1-30.
- PINEDA FRANCO, Adela. “La modernidad de Ángel de Campo, *Micrós*”. En Miguel Ángel Castro (coord.), *Pueblo y canto. La ciudad de Ángel de Campo, Micrós y Tick-Tack. Homenaje en el centenario de su muerte*. UNAM, 2011, pp. 127-139.
- PINEDA FRANCO, Adela. “Intersecciones de lo local y lo global en la *Revista Azul*”. En Ángel de Campo, *Micrós, Obras II*, Miguel Ángel Castro (coord. y ed.). UNAM, 2014, pp. 49-57.
- PINEDA FRANCO, Adela. “El afrancesamiento modernista de la *Revista Azul* (1894-1896): ¿Un arte decadente o una apología del progreso positivista?”. En *México Francia. Memoria de una sensibilidad común siglos XIX-XX*. Tomo 1. Ed. Javier Pérez Siller, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / BUAP / El Colegio de San Luis, 1998, pp. 394-417.
- TURNER, John K. *México bárbaro*. Casa Editorial Boek, 2015.
- WARD, Thomas. “Los posibles caminos de Nietzsche en el modernismo”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 50, núm. 2, 2002, pp. 489-515.

HILDAY MUNDY: LA OTRA HISTORIA DE LA GUERRA DEL CHACO

Anuar Jalife Jacobo
Universidad de Guanajuato

Metidos en la guerra, paraguayos y bolivianos están obligados a odiarse en nombre de una tierra que no aman, que nadie ama: el Chaco es un desierto gris, habitado por espinas y serpientes, sin un pájaro cantor ni una huella de gente.

EDUARDO GALEANO

Bolivia tiene una historia de desastres internacionales que debemos contrarrestar con una guerra victoriosa [...]

DANIEL SALAMANCA

INTRODUCCIÓN

L 7 de junio de 1935. Oruro, capital del estaño ubicada en el altiplano boliviano, centro cosmopolita de la región, punto de cruce ferroviario, sede de un importante carnaval, foco de intercambio de mercancías e ideas. Es una noche fría de invierno. Han pasado cinco días desde que se firmó el Protocolo de Paz entre Bolivia y Paraguay luego de tres años de guerra, la

Guerra del Chaco. Probablemente aún en la casa paterna, la casa del arquitecto Emilio Villanueva Peñaranda, exrector de la Universidad Mayor de San Andrés y ministro de Instrucción Pública, una joven de 23 años de edad, que por las mañanas trabaja como dactilógrafa en una oficina pública y por las noches escribe crónicas y poemas, repasa las páginas de su diario para redactar a vuelapluma su testimonio de los años de guerra. La joven es Hilda Mundy; el escrito, las *Impresiones de la Guerra del Chaco*.

Nacida Laura Villanueva Rocabado (Oruro, 1912-1980), Hilda Mundy había sido hasta hace poco —como tantas otras escritoras— una ilustre desconocida de las letras hispanoamericanas. Su regreso al presente se debió a la publicación en 1989 de *Cosas de fondo: impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos*, editado por su hija Silvia Mercedes Ávila Villanueva en 1989; un volumen que agrupa *Impresiones de la Guerra del Chaco*, primer escrito de Mundy, hasta entonces inédito, una selección de poemas de *Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultraísta* y otros escritos que se hallaban dispersos en las páginas de la prensa boliviana.¹ A este libro le siguieron dos reediciones de *Pirotecnia*, la primera, en 2004, a cargo de la editorial paceña Plural y la segunda, en 2015, bajo el sello santiaguino Los Libros de la Mujer Rota, con prólogo de Edmundo Paz Soldán, reconocido escritor boliviano “cuyas afirmaciones sobre la obra operaron un giro valorativo” (Sastre y Lardone, 2018 116), así como la publicación de dos compilaciones aparecidas en 2016: *Bambolla Bambolla. [Cartas fotografías escritos]*, emprendida por la editorial boliviana independiente La Mariposa Mundial, e *Hilda Mundy. Obra reunida*, editada por la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, proyecto de la vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia que buscaba sacar a la luz obras representativas del pensamiento boliviano en el marco de la celebración del bicentenario de la independencia de este país.

¹ Para Rocío Zavala Virreira: “Cette parution, concernant une écrivaine des années 30, absolument inconnue, ou presque, en Bolivie à l’époque, a signifié un retour marqué d’interrogations sur cette littérature sans filiation apparente” (20).

En vida, Mundy publicó un solo libro, *Pirotecnia* (1936), con el cual figura como la única representante del ultraísmo en Bolivia;² sin embargo, a lo largo de casi medio siglo, de 1934 a 1979, y con especial intensidad durante la década de los años treinta, colaboró para una decena de periódicos y revistas bolivianos como *La Retaguardia*, *La Mañana*, *Dum Dum* —fundado por ella—, *La Patria*, *La Calle*, *Revista de Bolivia*, *Última Hora*, *La Nación*, *Khoya* y *Dador*; empleando, a la manera del Duque Job mexicano, multiplicidad de seudónimos, como Laury, Raspadilla, Retina Dumila, Pimpette, Dora Kolonday, María Daguileff, Madame Adrienne, Jeanette, Dina Merluza, Michelin, Mademoiselle Touchet, Ana Massina y, por supuesto, el que adquiriría más notoriedad, Hilda Mundy.

En *Impresiones sobre la Guerra del Chaco*, el primer texto conocido de la boliviana, se vislumbran ya varios de los rasgos que definirán el estilo de la autora: una aparente frivolidad que disimula reflexiones profundas, el uso frecuente de la ironía para cuestionar lo establecido, un tono desenfadado que le permite abordar temas serios con ligereza y una narrativa caracterizada por la brevedad, la fragmentariedad y la ambigüedad como signos de una prosa moderna. Todo ello atravesado por un espíritu feminista y una actitud crítica que la llevan a enfrentar, de manera distinta a los escritores, un tema raramente explorado por las escritoras.

² Eduardo Mitre, sin afiliarse formalmente a estas autoras al ultraísmo, incluye además de Hilda Mundy, a otras dos destacadas escritoras bolivianas dentro del marco de la vanguardia hispanoamericana: María Virginia Estenssoro (La Paz, 1902-São Paulo, 1970) y Yolanda Bedregal (La Paz, 1913-1999). Ambas escritoras, junto con Mundy, no sólo se vinculan a las corrientes vanguardistas, sino que también aportan una notable presencia femenina a la literatura boliviana de los años treinta, marcando un hito en la escena literaria del país con sus innovaciones formales y temáticas.

LA GUERRA DEL CHACO

Formando un triángulo de varios miles de kilómetros cuadrados, con el vértice sur en Asunción, el río Pilcomayo al oeste y el Paraguay al este, se extiende el Chaco Boreal. A inicios del siglo XX, esta vasta región permanecía prácticamente despoblada debido a su geografía extrema: terrenos anegados al sur, zonas áridas al noreste y un clima que alterna calores sofocantes y helados surazos. Éste es el territorio donde, como señala Galeano, “los dos pueblos más pobres de América del Sur [...] se aniquilan mutuamente”.

Bolivia entró a la década de 1930 sumida en una crisis económica derivada de la Gran Depresión y del desplome del precio del estaño, su principal recurso. El desempleo, el hambre y las epidemias alimentaron las tensiones sociales, especialmente entre mineros y propietarios (Whitehead 77), mientras la represión estatal favorecía el surgimiento de movimientos universitarios y obreros. En 1930, un levantamiento popular derrocó a Hernando Siles Reyes. Le sucedió Carlos Blanco Galindo como presidente provisional, quien en 1931 cedió el poder a Daniel Salamanca. Incapaz de resolver la crisis, Salamanca gobernó con métodos autoritarios (Klein 186-199) y condujo al país a una guerra contra Paraguay que derivó en una catástrofe política y social, culminando en su caída en 1934.

Leslie Bethell describe el conflicto como la culminación de décadas de ocupaciones militares en el Chaco. Tras la disolución de los virreinos de Perú y del Río de la Plata, Bolivia y Paraguay heredaron fronteras indefinidas en esta región inhóspita. Las legislaciones incompatibles de ambos gobiernos, la búsqueda de una salida al mar por el río Paraguay y la creencia en riquezas petroleras alentaron la disputa, junto con los intereses de la Standard Oil en Bolivia y la Royal Dutch-Shell en Paraguay (Zuccarino, 2).

Toda guerra encuentra su pretexto, muchas veces absurdo, y la del Chaco no fue la excepción. En 1932, la captura de un fortín paraguayo por tropas bolivianas y su posterior recuperación fue interpretada como un acto

de agresión, desencadenando el conflicto. Klein sostiene que el gobierno boliviano “aprovechó deliberadamente un típico incidente fronterizo para provocar una escalada hacia una guerra total” (197). Así, tensiones históricas, intereses económicos y rivalidades diplomáticas confluyeron en una lucha devastadora.

La Guerra del Chaco (1932-1935) fue la más sangrienta de la historia republicana boliviana. De los aproximadamente 200 mil bolivianos que participaron, más de 50 mil murieron, en su mayoría por enfermedades o hambre (Bethell 114); mientras Paraguay perdió cerca de 35 mil hombres. Klein estima que las bajas bolivianas totales superaron los 65 mil (205-206). La derrota, facilitada por la incompetencia del alto mando, el desconocimiento del terreno, la falta de infraestructura y la intervención diplomática de Argentina marcaron un punto de quiebre para el país andino.

La Guerra del Chaco será recordada en la historia boliviana —como señala Mundy en sus escritos— como una lucha absurda, cruel y vacía. Esta imagen de la defensa a muerte de un pozo seco, que se convierte en una fosa común, encapsula el absurdo de una guerra que llevó a Bolivia a la ruina. Como señala David H. Zook Jr., al inicio del conflicto, se desató un furor patriótico y bélico entre buena parte de la sociedad boliviana, a pesar de que “pocos sabían dónde realmente estaba el Chaco, y entendían menos aún lo que significaba una guerra desde el punto de vista humano e individual” (63). Hilda Mundy se encargará de plasmar sus impresiones sobre este sentido, evidenciando las contradicciones y la tragedia del conflicto.

LA GUERRA VISTA POR HILDA MUNDY

Impresiones de la Guerra del Chaco está conformado por 23 notas que recogen estampas y reflexiones sobre la experiencia cotidiana de la guerra. Éstas abarcan un arco temporal que va del 18 de junio de 1932, en los albores del estallido del conflicto, al 17 de junio de 1935, cinco días después del protocolo de cese al fuego y fecha en que, de acuerdo con la propia autora,

redactó su opúsculo.³ El conjunto de las notas surgió de la reescritura de algunos apuntes privados coleccionados en lo que la poeta llama en las propias *Impresiones* “diario” (*Bambolla* 143) o “libreta de apuntes” (*Bambolla* 141) o, en una entrada de su columna *Brandy Cocktail*, “libro de memorias”; una suerte de diario íntimo, escrito para “el mundo-hombre que quiere immortalizarse grabando imperfectamente sus sensaciones en la blancura inmaculada de unas páginas” (*Bambolla* 173). Ya sea que se trate de varias fuentes o de una sola a la que refiere con distintos nombres, podemos considerar que Mundy da un tratamiento diarístico a estos materiales en tanto que, como dice Béatrice Didier, “el diario puede abrirse a cualquier cosa. Todo puede convertirse en diario” (39). De este modo, como señala Rocío Zavala Virreira, tomando como materia prima las entradas de su diario y sus propias evocaciones de lo acontecido, Mundy recrea los aspectos más significativos de los tres años de guerra:

[...] el entusiasmo del pueblo al inicio de las hostilidades; las terribles condiciones geográficas del frente; el retroceso de las fuerzas bolivianas; la falta de previsión civil y militar en la dirección de toda la campaña y el destino cruel que esto trajo para el soldado boliviano; la manifiesta parcialidad de Argentina a favor de las fuerzas paraguayas, a pesar de que este país actuaba como principal negociador internacional (70; traducción mía).

Escritas como fragmentos breves, sin una conexión clara entre ellas, dotadas de una mezcla de espontaneidad y lirismo, poseedoras de pasajes irónicos y francos reclamos, las notas de las *Impresiones* siguen la cronología

³ *Opúsculo* resulta un término lo suficientemente amplio para contener a las heterogéneas notas de las *Impresiones*. Como afirma Ninon Michel Rivera: “Desistiendo, por ahora, de darle un calificativo que defina un texto tan ambiguo, la mejor manera de calificar *Impresiones*..., además de ser la que mejor se acomoda a su naturaleza compleja, es justamente como lo nombró Blanca Wiethüchter en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (2002): un opúsculo” (7).

de la guerra, aunque sin consignar fechas específicas ni precisar los acontecimientos que las motivan, con la clara intención de expresar una vivencia personal de la contienda.

La propia Mundy aclara esta postura en las primeras notas del opúsculo. En la entrada inicial escribe: “Las retinas que asomen a estas líneas no esperen encontrar bellezas de estilo, rigideces de historia o frases de filosofía onda o meditativa. Difícil. Tan sólo es la cosecha de un espíritu sensible que se bebió los pasajes de una guerra como un helado cualquiera” (*Bambolla* 135). Más allá de un simple recurso de una *captatio benevolentiae*, la autora introduce una voz narrativa que asume una posición clara, desde la cual observa y recuerda los hechos bélicos. En “Advertencia”, la segunda de sus impresiones, añade: “Al esbozar esta y cual escena, pongo un poco de mi emoción momentánea, de mi recordación súbita, un poco de latidos [...]” (135), dejando en claro que su escritura surge de una vivencia emotiva y personal. A partir de este posicionamiento, la boliviana pone en tensión la experiencia íntima y la realidad social. La prosa de Mundy, una fusión de diario, crónica y poesía, revela una forma innovadora de narrar la historia al integrar lo personal con lo colectivo. La autora refiere a su sentir individual y a los afectos populares, estableciendo un diálogo entre el saber colectivo y su propia perspectiva. Así, logra iluminar una narrativa donde lo íntimo y lo público se entrelazan. Mundy abraza los mundos de lo privado y lo íntimo, tradicionalmente asociados a lo femenino, no para confinarse en ellos, sino para valorar su importancia y contrastarlos con el ámbito de lo público, vinculado habitualmente a lo masculino, revelando sus fundamentos, que se suponen más elevados y racionales, como insensatos y orientados a la destrucción de la vida.

En las *Impresiones*, el diario permanece como un referente oculto, como un registro íntimo que sale a la luz sólo después de un trabajo de reescritura que transforma aquellas páginas privadas en algo distinto. Aunque no deja de ser significativo que lo refiera como fuente de su escritura, es decir, que no lo oculte del todo, quizás como una manera de reforzar la posición personal desde la que busca tejer su historia de la guerra. En ese sentido, siguiendo las reflexiones de Hans Rudolf Picard sobre el género, podemos pensar que

Mundy deja a su diario íntimo fuera de los límites de lo literario al tratarlo, como ocurría antes del siglo XIX, como un cauce discursivo “documental y descriptivo” que se agota en la dimensión de la emisión, pues la de “recepción se deja de lado porque el hipotético lector, como idéntico que es el autor, dispone ya de la información que hay que suministrar” (116). La forma en que Mundy emplea sus apuntes íntimos se deja ver, por ejemplo, en “Sacrificio”, donde apunta: “Mi diario del 14 de diciembre de 1932 está ensamblado con frases de angustia” (*Bambolla* 143), para continuar inmediatamente con una evocación del momento en que sus hermanos debieron partir a la guerra. En “Remembranza...”, por otra parte, refiere a una “libreta de apuntes” de la que recupera las notas de despedida que, con “un pulso tembloroso”, dejaron algunos de sus amigos que partían a la guerra: “¡¡Por favor, no me olvide, no me olvide, nunca me olvide!!”, “La extraña emoción de la partida golpea fuertemente mi corazón enfermo. Y te sientes enclavada, dentro, muy dentro de mi ser...” (*Bambolla* 141), “Señorita: quedo agradecido que conserve este recuerdo de este su condiscípulo” (*Bambolla* 142). Se trata nuevamente de un discurso privado que se hace público. Para llevar a cabo ese traslado, Mundy recurre a una forma similar a la crónica. La relación entre estos dos géneros no es gratuita, pues como recuerda Laura Freixas, el diario íntimo surge precisamente cuando “el diario entendido como crónica (el de Colón, el del año de la peste de Daniel Defoe, el del médico de Luis XIII... se combina con la introspección” (12). Béatrice Didier, por su parte, señala la frecuencia con que ambos géneros se entrecruzan: “Pero muy a menudo el diario, cuando no es estrictamente introspectivo, se convierte en sede del reportaje. Si quisiéramos hacer un mal juego de palabras, diríamos que el diario (*journal*) se vuelve periodístico (*journalistique*)” (40).

Impresiones de la Guerra del Chaco tiene un carácter cronístico en tanto que busca interpretar y ordenar las transformaciones del presente. Es cierto que Mundy hace una recapitulación de tres años de conflicto; no obstante, su mirada concentrada en el recuerdo personal, la experiencia cotidiana y el saber colectivo en torno a la guerra; la brevedad de los textos y la escasa conexión entre ellos, y la apelación a un conocimiento de actualidad com-

partido con sus lectores, acercan la escritura del opúsculo más al periodismo que a la historia. Sobre las relaciones entre crónica e historia, escribe Aníbal González:

La escritura de la crónica no solo supone una concepción lineal y progresiva del tiempo [...], sino que se ocupa de realizar un *análisis* del devenir: la crónica subdivide la progresión temporal en una multitud de instantes discretos, en una pulsación de eventos que es necesario historiar, fijar dentro de una trama que es a la vez temporal y narrativa (71).

Ésa es precisamente la empresa que acomete la boliviana. No es poco significativo que Mundy escriba sus *Impresiones* en el momento en que se declara el término de la guerra. Es como si ese punto y aparte simbólico le permitiera a la cronista mirar al pasado para hacer una reconstrucción de lo acaecido hasta el momento mismo de su escritura. Conviene reproducir la nota “Intermedio” de manera completa, pues en ella podríamos encontrar el esbozo de la poética que anima las *Impresiones*:

En el capítulo anterior hubiese tenido mucho que decir.

Toda una guerra no se encuadra en la estrechez de veinte frases.

Pero.. no tuve la previsión de escribir suceso por suceso, ni analizar cada contingencia.

Me privo de ello.

La vorágine de los hechos nos sorprendió a todos, y ahora comienzo a tejer la reseña de *tres años* en una sola noche. Noche quinta de la cimentación de la paz, o sea 17 de junio de 1935.

Muchos detalles se me han fugado de la memoria.

Mi espíritu enfermo de neurastenia y recuerdos, revive la guerra pasada como un sueño de pesadilla.

Con estas líneas no hago más que dar vida a lo que pasó. Quien sabe a lo que no vale la pena, porque es y será causa de la ruina de nuestra institucionalidad. Pongo un poco de fibra de mi corazón al muñeco de aserrín que pasó.

Dirímase que la mayoría de lo acaecido se pierde y ya muy poco queda para transubstanciar al papel.

Perdónese el orden, el detalle y la presentación de estos apuntes (*Bambolla* 143).

Mundy está consciente de la parcialidad y la incompletud de su relato, de la imposibilidad de dar cuenta de la historia a través de las palabras. Aún así vuelve al pasado para rescatar aquello que considera valioso y que encuentra no tanto en el relato patrio sino en la pesadilla, no el inerte discurso oficial, ese “muñeco de aserrín”, sino la vida alrededor de la guerra. A ésta la busca lejos del Chaco, en sus propias impresiones, restableciendo ese afán diarístico de articular “lo concreto, lo singular y lo histórico de una individualidad, con la condición ontológica de carácter más abstracto y universal del ser humano” (Grau, 33). Se trata de un empeño similar al del cronista que procura tamizar los hechos a través de la propia interioridad para otorgarles una dimensión humana. Para Walter Benjamin, el “cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia” (308), pues “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente fue’. Significa apoderarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de peligro” (308). Estas líneas describen bien la sensibilidad con que Hilda Mundy urde sus notas sobre la guerra, como una manera de recuperar aquello que fácilmente puede ser olvidado o silenciado por el relato de la historia a cargo de los vencedores. La orureña expresa con claridad esta conciencia crítica del discurso histórico en uno de los poemas de *Pirotecnia* —libro compuesto de forma paralela a su diario durante los años de la guerra—:

La historia es una fuente de vida: acumulada, muerta, pasada y cubierta por siglos. —No se puede captar la realidad de los hechos sucedidos en los libros históricos.

Cada hombre en la luminaria de su existencia es un mundo impenetrable de pasiones, de sentimientos múltiples y abigarrados que llegan a lo inno-

brable. ¿Sería posible que un historiador enfoque esa realidad, penetrando en el orden lógico de esos grandes mundos?

[...]

La historia no es más que el historiador. La unidad de un alma que ha querido ‘permeabilizar’ el pasado, tamizándolo débilmente en una cronología de hechos si exacta: muerta, pálida, insulsa...

Y acaso

Los reyes destronados, descabezados en la guillotina, —los nobles bajados de su oro y poderío, —la gleba sacrificada en la trituration de guerras y revoluciones— hace cien o doscientos años, pueden agregar algo a nuestro acerbo íntimo de vida y plenitud que gozamos en el momento? (*Pirotecnia*)

Impresiones es ese intento de interrogar el “mundo impenetrable de pasiones, de sentimientos múltiples”, de preguntar a la “gleba sacrificada en la trituration de guerras y revoluciones” por la vida y por el presente. A propósito de esto, Virginia Ayllón y Cecilia Olivares afirman que Mundy “sabe y concede que la Guerra del Chaco es historia, pero la otra historia. Ni siquiera la ‘popular’ o ‘la no oficial’ sino la íntima historia de quienes viven, sufren y también de quienes disfrutaban la guerra. La retina por la que mira la guerra está puesta en el borde exactamente opuesto al texto patriótico, cívico o al texto oficial, al texto sacro” (176).

Cabe aclarar que para la cronista los vencedores a los que nos referíamos líneas arriba no son precisamente quienes podrían considerarse ganadores de la guerra, los paraguayos en este caso, sino, de manera más amplia, aquellos hombres artífices de este mundo en que la guerra ha sido y es siempre una alternativa, un camino legítimo, una necesidad incluso. Está claro que Mundy no fue la única que denunció la desgracia de la Guerra del Chaco. Durante los años treinta, numerosos narradores bolivianos y paraguayos escribieron sobre la barbarie bélica desde uno y otro lado del frente. La diferencia es que mientras la mayoría de los escritores cultivaron una narrativa realista de corte sociológico, la autora orureña arriesgó una prosa vanguardista que excedía los límites del realismo y ensayó una mirada aleja-

da de los campos de batalla, renuente a la narración de los hechos de armas, los actos heroicos, los juicios chauvinistas. Luciana Irene Sastre y Mariana Inés Lardone explican:

Por eso, si Mundy quedó fuera del circuito de las voces de la guerra, no debemos perder de vista que su escritura se convierte en un campo de batalla que busca exhibir con una palabra paródica la audibilidad de las voces en su presente. En este sentido, la apuesta por la ruptura de los órdenes convencionales de la literatura se transforma en un gesto político, en la medida que intenta confrontar a la palabra dominante del realismo con una palabra vinculada a los órdenes desmoralizadores de la parodia vanguardista. Pero descreyendo, a la vez de la vanguardia como una técnica modernizadora: la operación mundyana consiste más bien en apropiarse de los nuevos recursos para corroer los proyectos no solo estéticos sino también políticos y económicos de la modernidad [...] (129).

En “Guerra”, Mundy expresa de forma diáfana su postura con relación al conflicto del Chaco. Su mirada, desprovista de un espíritu nacionalista, le permite mostrar la guerra como un fenómeno absurdo, ridículo y grotesco, aunque no por ello menos mortífero.

Desfloraba julio con sus noches estrelladas y frías y también en la medida de sus días pillamente cortos.

Preparábase con entusiasmo loco la gran inauguración de la Feria Nacional de La Paz.

Preparativos netamente alto-peruanos. Banquetes exquisitos y gastronómicos. Sandungueo de damas encopetadas. Espaldas desnudas.

Pero, cuando miles de parejas tejían sus danzas semi-regias en la fastuosidad de un enorme salón, llegó la noticia-chispa.

En el mes de junio, había sido atacada nuestra posición de Laguna-Chuqisaca.

Pasaron días.

Como un débil hilo quebrose la armonía de las dos naciones.

En el universo dos pigmeos alimentados por los residuos de la Europa occidental comenzaban a desafiarse a Muerte (*Bambolla* 136).

Resulta llamativo que la cronista comience describiendo las condiciones astronómicas, el clima invernal en las regiones altas y las celebraciones populares como una forma de mostrar el mundo que será subvertido por una guerra que no se plantea en términos de una epopeya sino de un enfrentamiento insensato entre “dos pigmeos”. Este emplazamiento de la narrativa mundyana, que se aleja de las convenciones con que suele retratarse lo épico, está relacionado con una concepción también poco frecuente de la patria como un espacio imaginario de carácter afectivo antes que estatal. A la manera de Ramón López Velarde en “La suave patria”, la poeta despoja a la patria de sus vestiduras oficiales y la presenta como una patria íntima más cercana al pasado personal que a la historia política.

Patria no es tan sólo la extensión de límite e infinita de terreno.

Mi alma de mujer ve en ella la primera lágrima que irisó nuestros ojos, el balbuceo de los labios, el amor que exaltamos virgen de impurezas a los quince años (*Bambolla* 137).

No es casual que enmarque su perspectiva sobre la guerra desde un “alma de mujer”, resaltando la importancia de su mirada femenina, la cual le permite ver lo que otros pueden dar por descontado. Esta perspectiva desencantada le otorga el poder de destacar aspectos que, en el contexto de una guerra, podrían considerarse irrelevantes, como los momentos íntimos y profundamente humanos que preceden la partida de los soldados: “Abrazos últimos. Lágrimas. Mujeres des-hechas. Hombres. Ex-hombres extrayendo de la debilidad misma un poco de fuerza para el ADIÓS” (139). Mundy muestra una sensibilidad particular al captar estos detalles, revelando la vulnerabilidad y el sufrimiento que suelen quedar fuera del discurso bélico oficial. Al mismo tiempo, pone en cuestión las estructuras de poder que

sostienen el Estado, la patria y la guerra. En textos como “Alas caídas...”, la autora ofrece una representación vívida de su rechazo a los valores dominantes, evidenciando su resistencia a aceptar el orden patriarcal que legitima la violencia. A través de su estilo irónico y mordaz, Mundy construye un relato que desafía las narrativas oficiales, señalando la desconexión entre las imposiciones del poder y la experiencia humana cotidiana:

Si hay algo que pueda impresionar a un corazón femenino es la apostura militar.

Después del artista de cine, el príncipe azul se encarna en una arrogante figura de capa y espada.

A la desesperanza de alcanzar lo primero, una se aferra a la pasión tangible y real... que nos ofrece el segundo.

[...]

La Plaza Central se encontraba repleta.

Alarma.

La Declaratoria de Guerra se nos venía encima, sin tener la cortesía de pedirnos permiso y opinión.

Mis ojos inquietos abarcaban todos los puntos de la Plaza.

¿Qué desilusión? Todos los apuestos militarotes, Don Juanes Uniformados se encontraban pálidos, sosteniendo a penas el peso del paño cuartelero, o lo que es lo mismo con las alas caídas (*Bambolla* 138).

La escena que presenta Mundy es un claro ejemplo de cómo logra subvertir los estereotipos, en este caso el del “príncipe azul” y su conexión irónica con los militares. La transformación de la figura del héroe romántico hacia los militares desmitifica su supuesta gallardía y expone la artificialidad de los roles impuestos tanto en el imaginario femenino como en el masculino. Es también un ejemplo del trabajo poético que Mundy realiza en sus impresiones a través de recursos de la poesía vanguardista como la ambigüedad y la ironía. Ello constituye una incitación a una reflexión más honda, donde lo que parece evidente se va diluyendo a medida que la narradora intro-

duce cuestionamientos sutiles en la trama. La ambigüedad que señala con los puntos suspensivos colocados después de la frase “tangible y real” hace una crítica velada al discurso oficial que atribuye a los militares una pasión supuestamente auténtica. El uso de signos de interrogación en “¿Qué desilusión?” refuerza esta idea de lo poco genuino que tuvo siempre esa ilusión; no solamente la desmitificación del héroe es clara, sino también la burla hacia un ideal que, en última instancia, es tan ficticio como el de las doncellas que esperan a su príncipe. Los signos de puntuación y el uso de mayúsculas juegan un papel clave en este proceso de desmitificación. En frases como “Don Juanes Uniformados”, la elección de letras capitales parece señalar la arbitrariedad de la jerarquía y el prestigio que los militares se adjudican. La burla a través del lenguaje refleja cómo lo que es elevado en el discurso oficial —y que podría interpretarse como un ideal incuestionable— se revela, en el espacio privado de las notas de Mundy, como una construcción vacía. Esta inversión crítica sugiere que el concepto *príncipe azul*, que en principio pareciera propio del imaginario femenino, en realidad también funciona, y quizá con mayor potencia, para los varones que, enfundados en un uniforme, marchan hacia la guerra en pos de una ficción igualmente cándida, aunque en su caso orientada hacia la muerte. Como afirman Virginia Ayllón y Cecilia Olivares:

[...] la escritura de Mundy es agria crítica a cuanto le toco [*sic*] vivir como falso, sea la Guerra del Chaco, sea el ‘ser mujer’. Pero con la risa como instrumento, la Mundy se deleitó con la urbe y sus determinantes. Dejó de lado lo que la sociedad consideraba ‘importante’ tanto para el orgullo de la nación como para el de la ciudad. Si el canon se paseaba dotando de fundaciones históricas a la Guerra del Chaco y estableciendo la ciudad como lugar privilegiado del texto, ella atacaba ambos proyectos instaurando en sus glosas el contratexto y la sinrazón, subrayando la importancia de lo pequeño-cotidiano de ambas realidades (182).

La distancia que Mundy guarda con respecto a los escenarios de la lucha armada no es únicamente física sino moral; la boliviana no *participa*

de la guerra en ningún sentido porque en el fondo de lo que no es partícipe es de la estructura que la sustenta. Su “alma de mujer” le procura esa indisciplina descrita arriba por Ayllón y Olivares. Uno de los mejores ejemplos de ello lo encontramos en “Hambre en las trincheras...”. En esta nota, la narradora afirma haber encontrado un trozo de papel llevado por el viento: “Mi Eva sobresaltose de curiosidad. ‘Yo’ obedecí y repasé el papel” (146). El documento en cuestión es un telegrama del alto mando militar boliviano solicitando provisiones: “ADQ. 2295.- Ordenose Posta El Puente adquisición 5.000 barriles de vino cinteño, 200 odres vino misma clase, 250 cántaros chicha cliseña, 1.000 botellas guindado, 1.000 botellas uva pastilla, 100 botes Savora Deliciosa para consumo ésta...’ etc., etc.” (*Bambolla* 146). Por un lado, la inclusión de este fragmento actúa como una crítica a la conducta criminal de la cúpula militar, “mientras en las trincheras diezmaban los ejércitos por inanición” (*Bambolla* 146). Por otro lado, también despoja al discurso oficial de los principios morales que supuestamente lo sustentan. Ésta es la auténtica voz oficial de la guerra, parece sugerir la autora boliviana, transformando lo que podría parecer anecdótico en una crítica social rotunda. No está de más reflexionar sobre la forma en que introduce el fragmento. Su “Yo” entrecomillado, como poseído por la curiosidad de Eva —imagen típica de la ruina de los hombres—, encuentra una manzana-telegrama en un acto de desobediencia que rompe con el régimen divino-oficial en que se sostiene la lucha a muerte. La transgresión de Eva-Mundy cambia su signo tradicional y en lugar de representar una traición da forma a un desenmascaramiento femenino del orden establecido.

Virginia Woolf elaboró una reflexión similar en 1938, tres años después del fin de la Guerra del Chaco, en el contexto de una nueva posible contienda europea. Para la novelista, ni la guerra ni los símbolos que la rodean ni las estructuras sociales que la promueven son asunto de mujeres, pues históricamente las mujeres no hacen la guerra. Hablando del sentimiento patriótico, la inglesa, como Mundy, se pregunta qué significado posee el patriotismo para una mujer: “¿Tiene las mismas razones [que un hombre] para estar orgullosa de Inglaterra, para amar a Inglaterra, para defender a

Inglaterra?” (163). En esa misma línea de pensamiento, Svetlana Alexiévich, en *La guerra no tiene rostro de mujer*, piensa en las formas en que las mujeres relatan lo bélico. A propósito de las historias que decenas de soviéticas, civiles y antiguas combatientes le compartieron sobre la Segunda Guerra Mundial, señala la ganadora del Nobel:

En lo que narran las mujeres no hay, o casi no hay, lo que estamos acostumbrados a leer y a escuchar: cómo unas personas matan a otras de forma heroica y finalmente vencen. O cómo son derrotadas. O qué técnica se usó y qué generales había. Los relatos de las mujeres son diferentes y hablan de otras cosas. La guerra femenina tiene sus colores, sus olores, su iluminación y su espacio. Tiene sus propias palabras. En esta guerra no hay héroes ni hazañas increíbles, tan solo hay seres humanos involucrados en una tarea inhumana. En esta guerra no solo sufren las personas, sino la tierra, los pájaros, los árboles. Todos los que habitan este planeta junto a nosotros. Y sufren en silencio, lo cual es aún más terrible (Alexiévich 14).

El balance que Mundy hace en sus *Impresiones sobre la guerra del Chaco* es similar al descrito por la autora ruso-soviética. La orureña afirma: “LA TRAGEDIA HECHA HISTORIA DEL CHACO NO SERÁ UN CANTO DE LID VICTORIOSA Y CON HONRA” (*Bambolla* 145). En sus notas finales, dedicadas a retratar la conclusión del conflicto, no se vislumbra ninguna luz de esperanza, no se asoma ningún rostro valeroso y el lamento no se alza por el honor herido de una patria abstracta sino por los hombres de carne y hueso que entregaron sus vidas por un despropósito. En la guerra de Mundy no existen los héroes ni sus proezas; en su lugar figuran los “canallas políticos” (*Bambolla* 148), los “NEGOCIOS DE LOS FLAMANTES RICOS” (*Bambolla* 145) y, sobre todo, los miles de sacrificados, quienes pueblan una buena parte de las estampas finales de las *Impresiones*: jóvenes que retornaron “locos, sordomudos, cojos y mancos” (149), “OLA DE TULLIDOS, DEMENTES, LOCOS, PARALÍTICOS, QUE PAGARON CARO LA HORA DE HEROÍSMO PARA QUE BOLIVIA TRIUNFARA” (*Bambolla* 151). Este tono desencantado denuncia tanto la guerra como los intereses políticos y eco-

nómicos que la impulsaron. Para Mundy, el verdadero resultado de la contienda no es una victoria nacional, sino una ola de sufrimiento humano y la denuncia de una guerra absurda y cruel.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

En *Impresiones sobre la Guerra del Chaco*, Hilda Mundy nos entrega una perspectiva única sobre el conflicto entre Bolivia y Paraguay, alejada de los enfoques tradicionales y patrióticos. Su testimonio contraviene la épica de la guerra, rechazando los valores oficiales y la narrativa estatal que busca glorificar la lucha. Mundy expone el conflicto como una farsa, una maquinaria de muerte al servicio de los poderosos, sin nobleza ni propósito más allá de la destrucción.

Uno de los aspectos más innovadores del relato radica en su manera de entrelazar distintos géneros —diario, crónica y poesía—, lo que le permite ofrecer una visión más personal y cotidiana de la guerra. Esa mirada aleja del realismo sociológico habitual en descripciones bélicas, concentrándose en lo íntimo: emociones, afectos y la vida cotidiana, elementos que en la narrativa tradicional quedan relegados o desestimados.

Con ironía y humor, Mundy nos presenta una guerra desprovista de heroísmo, donde lo absurdo prevalece. De esta manera, no sólo critica la Guerra del Chaco, sino que también cuestiona la lógica subyacente de todas las guerras, haciendo visible la desconexión entre los discursos públicos que las glorifican y los horrores reales que provoca.

Su relato no es sólo una crítica a la guerra, sino también una reivindicación de la mirada femenina, de aquello que ha sido históricamente asociado a lo privado y a las mujeres, otorgándole un valor profundo frente a la sinrazón pública de la guerra.

REFERENCIAS

- ALEXIÉVICH, Svetlana. *La guerra no tiene rostro de mujer*. Trad. Yulia Dobrovolskaia y Zahara García González. Penguin Random House, 2018.
- Ayllón, Virginia. “Estado y mujeres en la obra de cuatro narradoras bolivianas”. *Recial*, vol. 7, núm. 9, 2016.
- AYLLÓN, Virginia, y Cecilia Olivares. “Las suicidas: Lndaura Anzoátegui de Campero, Adela Zamudio, María Virginia Estenssoro, Hilda Mundy”. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, Alba María Paz Roldán, Fundación PIEB, 2002, pp. 149-184.
- BENJAMIN, Walter. “Tesis sobre el concepto de historia”. *Iluminaciones*. Ed. y pról. Jordi Ibáñez Fanés. Trad. Jesús Aguirre y Roberto Blatt. Taurus, 2018, pp. 307-318.
- CÉSPEDES, Augusto. “El pozo”. En *Antología del cuento boliviano*. Antología y estudio Manuel Vargas Severiche. Vicepresidencia del Estado Plurinacional, 2016, pp. 175-188.
- DIDIER, Beatrice. “El diario ¿forma abierta?”. *Revista de Occidente*, núm. 182-183, julio-agosto de 1996, pp. 39-40.
- Historia de América Latina 16. Los países andinos desde 1930*. Ed. Leslie Bethell. Trad. Jordi Beltrán. Crítica, 2002.
- FREIXAS, Laura. “El nuevo mundo de la mediocridad y la angustia”. En Amiel, *En torno al diario íntimo*. Pretextos, 1996, pp. 11-23.
- GALEANO, Eduardo. “La guerra del Chaco”. *Memoria del fuego: el siglo del viento*. Spotify, 1 de septiembre de 2006. <https://open.spotify.com/intl-es/track/1732E6P5RRBSlz5Q3vCABW?si=d48bc1e8bcc14203>
- GONZÁLEZ, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983.
- GRAU DUHART, Olga. “Escrituras del yo: diario íntimo, autobiografía y epistolario”. En *Tiempo y escritura. El diario y los escritos autobiográficos de Luis Oyarzún*. Editorial Universitaria de Chile, 2008, pp. 33-68.
- KLEIN, Herbert S. *Historia de Bolivia. De los orígenes al 2010*. Trad. Josep M. Barnadas, Librería Editorial “G.U.M”, 2011.

- LUXEMBURGO, Rosa. *La crisis de la socialdemocracia*. Akal, 2017.
- MICHEL RIVERA, Ninon. *Los engranajes de Impresiones de la guerra del Chaco: un opúsculo entre rotativas, anarquía y vanguardias*. 2021. Universidad Mayor de San Andrés, tesis de licenciatura.
- MITRE, Eduardo. “El enigma de Hilda Mundy”. En *Pasos y voces: nueve poetas contemporáneos de Bolivia*. Plural, 2010, pp. 17-36.
- MUNDY, Hilda. *Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultraísta*. s. l., s. e., 1936.
- MUNDY, Hilda. *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]*. Ed. Rodolfo Ortiz. La Mariposa Mundial, 2017.
- ORTIZ, Rodolfo. “Liminar [En el reino oscuro de las maquinarias]”. En Hilda Mundy, *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]*. Ed. Rodolfo Ortiz. La Mariposa Mundial, 2017, pp. 7-14.
- PICARD, Hans Rudolf. “El diario como género entre lo mínimo y lo público”. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. IV, 1981, pp. 115-122. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-diario-como-gnero-entre-lo-nimo-y-lo-pblico-0/>
- PRADA M., Ana Rebeca. “Apuntes sobre vanguardia y mujeres en la Bolivia de los años 30”. *Telar*, núm. 15, pp. 86-104.
- SASTRE, Luciana Irene. “Hilda Mundy: cronista de vanguardias”. *Heterotopías*, vol. 1, núm. 2, diciembre de 2018, pp. 1-23. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/22645>
- SASTRE, Luciana Irene, y Mariana Inés Lardone. “La necesidad de una vanguardia: nombre, traición y archivo en las obras reunidas de Hilda Mundy”. *Contexto*, vol. 1, núm. 33, 2018, pp. 112-137.
- WHITEHEAD, Lawrence. “El impacto de la Gran Depresión en Bolivia”. *Desarrollo Económico*, vol. 12, núm. 45, abril-junio de 1972, pp. 49-80. <https://www.jstor.org/stable/3465992>
- WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio / Tres guineas*. Trad. Jorge Luis Borges y Andrés Bosch. Debolsillo, 2016.
- ZAVALA VIRREIRA, Rocío. *Hilda Mundy: guerre, après-guerre et modernité: écriture d'avant-garde dans la Bolivie des années 30*. 2016. Université Charles de

Gaule-Lille III, tesis de doctorado. <https://lilloa.univ-lille.fr/handle/20.500.12210/63821>

- ZOOK Jr., David H. *La conducción de la guerra del Chaco*. Circulo Militar, 1962.
- ZUCCARINO, Maximiliano. “Las multinacionales del petróleo y la guerra del Chaco: ¿mito o realidad?”. En *IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales*, 2011, pp. 1-12, <https://cdsa.aacademica.org/000-034/52>

DOLERSE Y CURARSE. PALABRAS PARA CONCULCAR
LA MUERTE. *LA FLOR QUE SE LLEVÓ* DE IRMA PINEDA

Lilia Solórzano Esqueda
Universidad de Guanajuato

DOLERSE

I. POESÍA EN TIEMPOS ACIAGOS

Irma Pineda es una poeta bilingüe, hablante de zapoteco (diidxazá) y español, con un arduo trabajo como activista política y social en pro de los derechos de los pueblos indígenas y contra la violencia armada que padecen desde hace varias décadas.

Es profesora en la Universidad Pedagógica Nacional y en el proyecto docente México Nación Multicultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es autora de varios libros de poesía bilingüe (zapoteco-español), como *Nostalgias del mar* (*Xilase Nisadó*), 2006; *La nostalgia no se marcha como el agua de los ríos* (*Xilase qui rié di' sicasí rié nisa guiigu'*), 2007; *De la casa del ombligo a las nueve cuartas* (*Doo yoo ne ga' bia'*), 2008; *Dos es mi corazón* (*Chupa ladxidua'*), 2008; *La flor que se llevó* (*Guie' ni zinebe*), 2013; *Cosmovisión y*

literatura de los binigula'sa,¹ 2011; *Rojo deseo* (*Naxiña' rului' ladxe'*), 2018; *Azul anhelo* (*Nasiá Racaladaxe'*), 2020, sobre la violencia ejercida contra mujeres indígenas, entre otros más. Fue representante de los pueblos indígenas de América Latina y el Caribe ante la Organización de las Naciones Unidas (ONU) (2020-2022), parte de su proyecto de trabajo consistió en impulsar derechos y atenciones básicas, como “derecho de las poblaciones indígenas a la consulta; la educación plurilingüe e intercultural; la defensa del medio ambiente contra una perspectiva extractivista; atención inmediata de los temas de salud [...]; y la protección de la propiedad intelectual en el uso de plantas medicinales y creaciones artísticas” (Vega, s/p).

La genealogía y los datos biográficos usualmente los dejamos de lado en los estudios literarios porque pensamos que son datos de información básica que, tal vez por conocidos, aportan poco, aunque considero que en este caso son de relevancia. La poesía en lengua indígena es poco conocida por escasamente difundida y porque no abundan los autores en lenguas originarias, y mucho menos mujeres; así que se hace necesaria la mayor divulgación posible de las autoras, de su biografía y de su producción literaria. Y más aún si ellas se han erigido en activistas sociales, voceras de sus pueblos y de todos los pueblos indígenas. Su poesía nos habla de sus cosmovisiones, pero también de la violencia que se ha ejercido contra sus comunidades en todos los sentidos: marginación, discriminación racial, genocidio, asesinato a líderes de movimientos políticos, agresiones militares, violaciones a las mujeres, tortura, despojo, confinamiento, movilización forzada, inequidad educativa y de salud; estos pue-

¹ “Y los binigulaza trotando, con la danza enredada en los pies, cantaron; y cuando la música cansada de seguirlos se enredó en el aire, los que la producían, que eran los sacerdotes, los de la casta directora, se echaron de cabeza a las aguas religiosas del río Atoyac y de Tehuantepec; y los ríos ondularon con ellos hasta convertir en peces o en trastos a algunos; y otros se mantuvieron hombres y en el fondo de las aguas habitan hasta hoy y construyen esos juguetes, trastos de cocina e imágenes que los ríos, camino del mar, abandonan cuando enfurecidos saltan fuera de su cauce [...] Se cree que estuvieron por última vez —los binnigula'sa', anoto—, los que caminaron por tierra, en *Late-Bala*, en *Late Xunaxi* y en Cuscumate, muy cerca de Juchitán los dos primeros sitios, y en la punta del distrito, el último”. (Henestrosa *Los hombres*).

blos son condenados, en su mayoría, a una vida de penurias y pobreza. Son lo que no se quiere ver en los sistemas político-económicos de corte neoliberal; se les confina en reducidas geografías, o se les enaltece por el folclor y la artesanía como elementos no de identidad cultural sino de comercio turístico.

Haciendo un paréntesis más o menos amplio respecto a la inclusión autoral o la biografía de las autoras y los autores en sus textos, quiero hacerme eco de una reflexión que pone sobre la mesa Fátima Dávila Ramírez en su trabajo de investigación a propósito del sesgo en la teoría literaria estructuralista desde Roland Barthes quien, en *El susurro del lenguaje*, hace hincapié en privilegiar un mundo textual neutro eliminando todo rastro de la biografía del autor, bajo el supuesto de que “había que ‘perder la identidad autoral’ para que ganara la obra, que es un ‘tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura’” (27). Fátima Dávila apunta acertadamente y en contrapunto acerca de la teoría barthiana:

[...] la crítica feminista [...] debatió sobre la relevancia de considerar que existe una literatura femenina como tal [...] la idea de una escritura [que] tiene su origen fuera del texto, apelando a la identidad genérica de la autora. La experiencia de la escritora puede ser un obstáculo para la lectura, puesto que la lectora feminista está en la búsqueda de imágenes y símbolos de la construcción de feminidad y la experiencia femenina, factores que se podrían considerar como sobreinterpretación, puesto que la visión y figura autoral no pertenece al universo del texto. [sin embargo] La propuesta de lectura por parte de la crítica feminista postestructuralista consiste en entender que las obras no cuentan con fronteras definidas, por lo que se pueden observar muchas cosas; entre ellas las interacciones e imágenes en las que se reproducen las dinámicas de género, ‘lo que ofrecen los textos son posibles formas de feminidad y masculinidad culturalmente disponibles —legibles, imaginables— y sujetas a las normas de la literaridad y a las restricciones de los géneros literarios vigentes en el momento de producción y recepción’. Desde esta perspectiva los textos pueden ser resignificados con el discurso político, social e histórico tanto de su momento de producción como de su lectura (28).

Si en lugar de leer “literatura femenina” leemos “literatura indígena” o literatura de los pueblos originarios, creo que la crítica y las categorías se vuelven perfectamente aplicables a la figura autoral con relación a su entorno y biografía, y admiten una perspectiva racializada o intersectorial del problema en la obra de Pineda. Creo que si restamos la historia de vida de Irma Pineda, podemos entrar a su obra sin problema, pero si a la par consideramos estas circunstancias “externas” al texto y propias de la escritora, la lectura no se empaña ni se sobreinterpreta, sino que se enriquece. Los textos se actualizan en su momento de lectura, no tan sólo en una dimensión conceptual y teórica, sino en una dimensión política y social. Y por lo mismo funcionan para una crítica del estado de cosas del momento histórico que los acompaña, en el momento de su producción, claro, y de igual manera en el de su posterior lectura. Así podemos afirmar que todo lo que ocurre en el plano privado y personal conlleva una carga política que afecta en lo público. Hay una conexión innegable entre la literatura y la vida. La experiencia de vida impacta en la producción literaria. Hannah Arendt, en su libro *Hombreres en tiempos de oscuridad*, confirma un poco esta idea cuando nos dice:

[...] atrapados por nuestros prejuicios modernos, creemos que sólo pertenece a lo público ‘la obra objetiva’ separada de la persona, y que la persona y la vida que hay detrás de ella son cuestiones privadas, y que los sentimientos referentes a estas cosas ‘subjetivas’ dejan de ser genuinos y caen en sentimentalismo tan pronto como se exponen a la mirada pública. [Porque] si la obra no es sólo académica, si es también resultado de ‘haberse puesto a prueba en la vida’, entonces un gesto vivo y una voz acompañan a la obra: la propia persona aparece junto con su obra (80).

Irma Pineda se ha “puesto a prueba en la vida”, y en su obra aparece su propia persona; y no tan sólo ella, sino que también convoca las experiencias, los “gestos vivos” y el tiempo vivido de toda una comunidad, de la historia de su comunidad. Podemos confirmar que “los textos literarios son ideológicos en el sentido de que, aunque no pueden darnos conocimiento sobre la formación social, sí pueden darnoslo sobre algo de igual importancia al analizar la cultu-

ra: una representación imaginaria de las relaciones reales” (Millet en Dávila 194). Para Paul Ricoeur, también el *yo textual* del poema es una representación figurada de un sí mismo del poeta; habría, en esta postulación del fenomenólogo, la idea de un desplazamiento de información o de experiencia entre el sujeto empírico y el construido textualmente, en el que el productor/a de discurso poético está vertiendo un sentido de mundo, la vivencia o pertenencia a un lugar e historia determinados, con una intencionalidad o dirección para los lectores/as. El creador/a da cuenta de sí a través de su construcción metafórica, de su texto. Como explica Carelia Campos:

La base de su teoría de la identidad narrativa [de Paul Ricoeur] se centra en la noción del hombre como ser lingüístico y se sustenta en dos cualidades del lenguaje: la primera, que el lenguaje tiene la propiedad de ser la preservación de la identidad de una sociedad (y de sus individuos) y la segunda, que sólo por medio del discurso se hace posible comprender la identidad desde una relación dialéctica entre un *sí* y un *otro* (68).

Nacer bajo las circunstancias de vida de Irma Pineda cambia la forma de estar y de percibir el mundo. En este tenor, se hace plausible una lectura desde lo que puede suponer una literatura, además, marcada por el racismo y el odio. Los pueblos indígenas quedan en los últimos peldaños de la estructura social en la que la cúspide se reserva a los varones blancos, profesionistas, heterosexuales, dueños de los medios de producción y proveedores. Y en el suelo de esa estructura, todavía más abajo, se encuentran las niñas de origen racial distinto al blanco. En los pueblos indígenas se padece por racismo, sexismo, pobreza, desigualdad sanitaria y de educación, criminalización.² Una insistencia de separación marcada en la realidad y en el

² Según Carpio, Castro y Arroyo, con datos retomados de CEMDA 2020; 2021, “las agresiones contra indígenas en México provienen del narcotráfico, el gobierno, los grandes proyectos de desarrollo, empresas privadas, grupos paramilitares y sus asociaciones” (s/p).

sentido de mundo creado en el discurso favorece y mantiene la pervivencia de esa marginación. Señala Masson:

[...] al igual que la noción de ‘diferencia sexual’ en las relaciones de género, la noción de ‘diferencia cultural’ en las relaciones racistas e imperialistas sirve con mucha frecuencia para legitimar la dominación. La noción de ‘diferencia cultural’ alimenta una visión homogeneizante, objetivante, esencialista de ‘el Otro’, recategorizada desde la posición invisible del ‘Mismo’, posiblemente ‘de forma positiva’ como ‘auténticos indígenas verdaderamente diferentes’ (Minh-ha, 1989: 88), pero como siempre, con el fin de apropiarse de sus valores y recursos. La democracia neoliberal ha reajustado sus discursos sobre la otredad en torno a un racismo ‘sin razas’, un neo racismo de tipo cultural y diferencialista (Guillaumin, 2002; Taguieff, 1991; Wieviorka, 1998), que permite seguir justificando la represión, la segregación y la criminalización de las poblaciones migrantes a través de la naturalización de las diferencias (Stolcke, 1995) (152).

Esa segregación permea el lenguaje, y éste vivifica a aquélla. Una lengua es un mundo; usarla, administrarla, moverla, significa que el pueblo hablante existe y también se desarrolla con ella, con todas sus repercusiones de mejora y degradación, de reconocimiento y violencia, de aculturación, de disolución o empoderamiento. Lenguaje y personas, comunidad, no existen uno sin el otro.

Irma Pineda es hija del líder campesino, profesor normalista, Víctor “Yodo” Pineda Henestrosa y de la maestra Cándida Santiago. La escritora recuerda que los primeros acercamientos a la poesía los tuvo de la voz de su padre, que se la colocaba en el regazo y meciéndose en la hamaca le leía a los poetas españoles, a los poetas de la generación del 27. Ella era una niña apenas, que disfrutaba del amor de sus padres y de sus abuelos, de quienes aprendió las leyendas y mitos de su cultura binnizá (que significa “palabra-nube”).

Esa vida familiar, de la que también formaba parte un bebé de apenas un año —su hermano Héctor ‘Yodo’ Pineda—, se vio interrumpida de manera

abrupta y violenta el 11 de julio de 1978, cuando un comando del Ejército mexicano, en pleno centro de Juchitán, a plena luz del día y frente a múltiples testigos, bajó al Biga Yodo de su auto y se lo llevó por la fuerza a causa de su destacado papel en la Coalición Obrero, Campesino, Estudiantil del Istmo de Tehuantepec (COCEI), uno de los movimientos pacíficos de izquierda más activos de América Latina. Nunca más se volvió a saber nada de él. El nombre de Víctor Pineda Henestrosa forma parte de una larga lista de líderes políticos de oposición víctimas de la desaparición forzada en México (Vega, s/p).

A los cuatro años de edad, la escritora se quedó sin padre, y a los cinco viajó con su madre a la Ciudad de México para integrarse al movimiento Eureka, fundado por Rosario Ibarra de Piedra para iniciar la búsqueda de su padre desaparecido por las fuerzas militares. A Biga Yodo no le alcanzó el tiempo para ver un Juchitán que ha tenido desde 1981 una historia de repunte cultural debido, en gran parte, a esa lucha de la izquierda impulsada por Víctor Pineda en pos de procesos más equitativos y justos. Figuras como Macario Matus y Víctor de la Cruz han empujado cambios favorables, emergidos casi todos de un magisterio tenaz y comprometido. Ese mismo año, 1981, la COCEI (Coalición Obrero Campesina Estudiantil del Istmo) ganó las elecciones integrando el primer Ayuntamiento Popular de Juchitán, con una orientación comunitaria y con el apoyo de figuras como Eraclio Zepeda, Francisco Toledo, Elena Poniatowska, Heberto Castillo y Carlos Monsiváis. A raíz de esta propuesta política se crearon talleres para niños, se abrieron bibliotecas populares, la Casa de Cultura fue un corazón de pluralidad e inclusión y la casa de los Pineda Santiago se convirtió en un lugar de alfabetización con conciencia de clase, de educación política y de libertad de pensamiento.

II. LA COCEI Y VÍCTOR, *YODO*

A Víctor, *Yodo* “el de erguida espina / su palabra” (Pineda 6) como lo nombra el poeta Víctor Terán, se lo llevaron el 11 de julio de 1978 los soldados del Ejército mexicano del onceavo batallón de infantería, en Juchitán, cuando bajaba de su volkswagen. Se dirigía a una salinera a defender los derechos de un trabajador enfermo al que no le querían pagar su salario. “La familia todavía no tenemos acceso a la verdad ni a la justicia”, dice Irma Pineda a 45 años del suceso (Manzo s/p). Ella quisiera saber dónde está su padre, erradicar ese signo maldito de “desaparecido” que como palabra infamante se ha instalado en nuestra cotidianidad. “Seguimos caminando como muchas familias de este país, buscando a nuestro padre” (Manzo s/p), declara Pineda, en una frase que parecería aludir a una orfandad metafórica, pero que es descripción de una realidad. La poeta busca afanosamente para tener una certeza, aunque fuera la dolorosa pena compartida con miles de mujeres obligadas a ser Antígonas contemporáneas en este país desventrado; para dar sepultura, para encontrar una paz que se torna cada vez más esquiva. En *La flor que se llevó*, el primer poema está dedicado a ese secuestro paterno:

¿Cuál es la medida exacta
 en la que puede dividirse el corazón de un hombre
 antes de craquearse como el cascarón de un huevo frente al fuego?
 Repites cada noche
 con tu joven voz de rama verde
 que hiere la corteza del viejo sauce
 Quién puede regresarte las palabras
 si miles de huellas
 asoman su rostro sobre el camino
 sin devolvernos un solo gemido como respuesta (Pineda 9).

Víctor, *Yodo*, fue de los fundadores de la COCEI, en ocasión de su regreso a Juchitán, luego de haber participado en las movilizaciones estudiantiles

de 1968. En el ataque del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas, lo dieron por muerto a raíz del desmayo producido por un culatazo que le originó una fuerte herida en la cabeza. Ese desvanecimiento le salvó la vida. Salió de Ciudad de México, y una vez en el istmo logró animar una movilización organizada entre trabajadores, amas de casa, estudiantes y campesinos. Ahí nació la COCEI. Pero las cosas nunca fueron fáciles. Héctor *Yodo* Pineda, hermano de Irma, ha relatado el asedio por parte de las autoridades estatales y federales, luego de establecido el ayuntamiento popular: “[los gobiernos se negaron] a reconocer la victoria del pueblo de Juchitán, pese a que ganaron las elecciones y el nuevo gobierno contaba con el respaldo de la gente” (Guerra s/p); aun así, o debido a ello, comenzó la movilización del ejército en la zona, “el Estado empezó una oleada de militarización en la ciudad. Juchitán vivía en un cerco militar que abarcaba el centro al igual que toda la periferia, teniendo dos cuarteles en el centro de la ciudad además de varios módulos de soldados y policías que asechaban el ayuntamiento” (Guerra s/p). Y no obstante las adversidades, la gente organizada fue construyendo una mejor forma de vida. En un texto periodístico de conmemoración, en 2007, Elena Poniatowska enumeró las victorias de la COCEI, que no fueron pocas:

Apoyada por campesinos sin tierra y pequeños propietarios, la COCEI abrazó la causa de los pobres por la propiedad comunal de la tierra. Exigió la democracia municipal, la formación de sindicatos y el trabajo comunal. Se centró en el crédito agrícola y, desde luego, en la disputa por la tierra. La COCEI hizo plantones, huelgas de hambre y movilizaciones masivas para recuperar el territorio comunal y organizó invasiones. Su fuerza principal radicó en su agrarismo. Enarboló y defendió la causa de los artesanos, la de los pescadores. Protegió a las antiguas tradiciones y culturas. Además de su riqueza prehispánica, probablemente sea Oaxaca el estado que más instancias culturales tiene entre museos, como el IAGO y el MACO, jardines botánicos, institutos, bibliotecas, hemerotecas, cines culturales como El Pochote (asistí al estreno de *Los muxes*) (s/p).

Poniatowska sigue enumerando los logros de la COCEI en el ámbito cultural con multitud de exposiciones fotográficas de artistas reconocidos, o la obra del pintor y activista social Francisco Toledo en homenaje a Víctor Yodo, a la par que la publicación de la revista *Guchachi'Reza* con textos literarios traducidos al zapoteco; la creación de bibliotecas especializadas en arte, y varias actividades más que conformaron un horizonte de formación cultural determinante para el desarrollo de la zona.

CURARSE

III. EL DOLOR Y LA COMPASIÓN

Estos antecedentes de la historia familiar de Irma Pineda corren subterráneamente en su libro *Guie' ni zinebe (La flor que se llevó)*, poemario publicado en 2013. En sus versos nos habla del asedio soportado por los pueblos oaxaqueños, provocado por las campañas de las fuerzas militares. Aunque, bien mirada, esa realidad podría ser la de cualquier pueblo en situación de precarización y desventaja política. En los poemas de Pineda, el dolor se simboliza por una “espinas” permanente clavada por ese otro materializado en el soldado, personaje que ha sembrado “Este [...] tiempo de la muerte / [donde] toda luz se me escurre entre los dedos” (Pineda 14). En el hambre, en la “oscura noche de la pobreza” (14), en la enfermedad, en el abandono por parte del Estado se ha cifrado la experiencia del pueblo indígena oaxaqueño y guerrerense en aquella época conocida como de la Guerra Sucia. Este periodo que comprende los años setenta y ochenta “es llamado así en referencia directa a la forma en que el Estado mexicano condujo las acciones de contrainsurgencia para contener la insurrección popular” (Morales),³

³ En México, el periodo conocido como Guerra Sucia comprende, más fielmente, desde fines de los años sesenta hasta mediados de la década de los años ochenta del siglo xx. Se

las acciones implicaron movilizaciones con intervenciones armadas del ejército en contra de la población cometándose, en varios momentos, crímenes de lesa humanidad.⁴ El dolor y el miedo que como par siniestro fue instalándose en las comunidades se va representando y tomando densidad y corporalidad a lo largo de las páginas del poemario de Pineda. Pareciera que, parafraseando a Nietzsche, la memoria se ve afectada mayormente por lo más doloroso, y por eso mismo, lo recuerda (79). Recuerda el dolor infligido por la crueldad. El filósofo alemán va más allá y sienta a la crueldad en el trono principal desde el que se dirige la tragedia humana (86-87). Desde la antigüedad clásica, lo más curativo para esa afección se presenta como el olvido. Pero no se trata aquí de lo que comúnmente pensamos como olvido (en Grecia, radicalmente, el olvido era la muerte. Los fallecidos debían atravesar la laguna Estigia en cuya travesía iban perdiendo todos sus recuerdos, lo que constituía básicamente su vida), sino el alivio de la pena que lleva consigo el sentimiento y convicción de una justicia restaurativa: el reconocimiento del daño por parte del agresor, la reparación del agravio y la garantía de no repetición. A este respecto, la voz en el poema de Pineda no puede olvidar, sus “cicatrices” (95) son recuerdo vivo, el dolor es presente, por más que las cicatrices apunten a algo cerrado:

No me pidas el olvido padre
que mis heridas aun no cierran
Sobre mi cuerpo puedes mirar los hilos

llamó así a la represión mediante fuerzas policíacas y armadas dirigidas por el Estado hacia grupos y personas por motivos políticos, cometiendo con ello desde graves violaciones a los derechos humanos hasta crímenes de lesa humanidad. Se calculan 1,200 personas desaparecidas en este lapso (Centro Prodh).

⁴ Según definición de Amnistía Internacional, los *crímenes de lesa humanidad* “son crímenes cometidos como parte de un ataque general o sistemático contra civiles en tiempo de paz o de guerra, que incluyen tortura, desaparición forzada, homicidio, esclavización, deportación y actos de violencia sexual y de género, incluida la violación” (s/p).

con que intento juntar la piel abierta
 No puedo fingir que no he mirado
 las flores arrancadas y pisoteadas
 En mis ojos aun late el desconcierto
 que encuentro en la mirada de los niños
 No dejan de sonar en mis oídos
 los ayes salidos de la boca de mis hermanas
 No me pidas que perdone padre
 pues las cicatrices son memoria (95).

En este libro, la memoria retiene con fidelidad los sucesos desventurados, aunque también es guardiana de la historia ancestral de los pueblos originarios, y eso se significa en fortaleza, una fortaleza alzada con sufrimiento. Dice la poeta en otros versos: “Palabra y memoria son más fuertes que tus armas / Somos árbol firme que en cada brazo sostiene / la historia de los días” (87). La historia de los pueblos normalmente se vertebra en la tradición oral, pasa de voz en voz, por generaciones, de los mayores hacia los menores. Los abuelos son los encargados de esta labor de sostén. Acá hay un registro de un linaje materno, son ellas las que educan, las que buscan, las que enfrentan, las que portan en su palabra el cúmulo de la vida y la muerte: quién fue Lucio, qué le pasó a Margarita, dónde fue Crescencio, quién se llevó a Víctor, *Yodo*, quién asesinó a Julio César Mondragón, por qué se murió la ceiba, quién desecó el manantial. Tal vez porque se recupera aquella forma de organización antigua, el matriarcado. O tal vez porque los asesinatos, las desapariciones y la movilización forzadas han incidido en la merma de la población varonil joven, dejando comunidades integradas mayoritariamente por infancias, mujeres y ancianos.

Y sin embargo, la poeta, en cierto momento, logra conculcar esa pesadumbre, por lo menos propone que arranquemos los odios de raíz. La palabra de Pineda no sólo nos comparte la configuración del dolor y del miedo entre su gente, sino también cómo es posible practicar eso que Chantal Maillard propone como “la compasión difícil”, apostando a construir un

mundo donde se erradiquen esas formas de violencia. Conciliar y conculcar el dolor profundo y toda la rabia acumulada por los crímenes. ¿Cómo lograr esto? ¿Cómo resignificar el dolor con sufrimiento? La voz increíblemente conciliadora de Pineda se dirige al soldado como a un igual, le reconoce como un semejante en su desemejanza:

Conocer tu voz permíteme
 no son palabras dulces las que espero
 ni te pido una oración
 Sólo quiero platicar contigo
 y contarte las historias que tejimos
 entre las piernas de los árboles
 Quítate la máscara
 deja reposar tus armas
 Bien sé que un día fuiste alegría
 para los ojos de tu gente
 Bien sé que hubo un tiempo
 en que tú perseguías mariposas
 y tratabas de descubrir
 de qué están hechas las alas del colibrí
 ¿Dónde enterraste tus deseos?
 Dame tus manos y deja que descanse tu corazón (93).

En la figura del soldado, contradictoria, por un lado se ve a una persona del pueblo “Yo le hablé padre / al hombre del traje verde / quise decirle que somos iguales / hijos paridos por la roja tierra” (101), pero éste no responde como tal, sino como otro que representa la violencia ejercida por el Estado, el brazo armado contra la que en otro tiempo fue su propia gente “[...] él esconde su vergüenza / detrás de los colores arrebatados / de las manos del monte” (101). Hay algo en lo profundo del soldado que aún un poco reconoce su “antiguo nombre” (101), un resabio de sus orígenes, por eso mismo aún siente ese rescoldo de vergüenza. Pero es que tampoco él

puede hacer ya otra cosa, ha sido formado para actuar represivamente. Ése es su trabajo en México, no actuar en contra de una invasión extranjera o en un contexto de guerra internacional que no tenemos, el soldado sólo escucha la voz del que ahora paga su pan, “el pan remojado en lágrimas” (21).

Parafraseando a Chantal Maillard, diremos que la sabiduría es la cabal comprensión del mecanismo del hambre (36). La filósofa considera que el origen del mundo, su centro motor, es el hambre, alrededor de ella se hace la historia. La violencia sólo es resultado de las diferentes formas en que aquella se sacia, desde los organismos vivos más diminutos hasta los más grandes en la “rueda del devenir”, o en la biologicista teoría darwiniana. Comprender los mecanismos de esa hambre originaria sería alcanzar la libertad; y ésta es deseable únicamente cuando se sufre. Cuando estamos instalados en el bienestar o en alguna forma que reconocemos como de felicidad, ahí queremos quedarnos, solemos decir “pero qué rápido se ha pasado el tiempo. Ha transcurrido ya un día y apenas me he percatado”. La conciencia del peso en el tiempo vivido es directamente proporcional a la desdicha, e inversamente proporcional a la felicidad.

La vida, en ese connato que reconocía Spinoza, no universalmente empuja por su prevalencia en general, sino específicamente por la propia vida, por la vida mía en ese sentido de propiedad, primero; y después por mis cercanos inmediatos, resaltando ese adjetivo posesivo que aclara y destaca la pertenencia. Para Maillard, la historia tiene que ver con el relato de “cómo las naciones jóvenes se erigen sobre las ruinas de aquellas que las precedieron. De cómo el bienestar o la satisfacción de algunos se construye sobre la ruina o el sacrificio de otros. De cómo el tiempo de los muertos abre el espacio de los vivos” (68).

La compasión, entonces, tiene que ver con ese sentimiento placentero de padecer-con, *cum-patior*. ¿Con quién empatizamos: con las víctimas o con el verdugo? ¿Los soldados son las víctimas o son los verdugos? Son la extensión del aparato represivo de Estado, su brazo armado que ejecuta las agresiones, unas mandatadas, otras a impulso propio en el furor del caos desatado. Mata, acosa, devasta, tortura para mantener un orden establecido

por las reglas de convivencia del Estado. El Estado que se maneja y administra bajo una “voluntad de sangre y permisión para verterla” (Maillard 74).

Maillard habla de una “ética de la compasión”, movernos en ese sentimiento compartido con la comunidad —lo que excede y anula al individuo— semejante y, ante todo, desemejante. “El sistema [...] seguirá siendo el que es. Pero tal vez sea más soportable. Comprender y saberse comprendido puede ser bálsamo, aunque no cure” (124). Así, y en cierta sintonía con las ideas de dolor y crueldad humanas de Nietzsche, la filósofa belga-española nos despliega un escenario que nos impele a repensar otra forma de la violencia que iría más de la mano con aquella ruptura del origen del mundo, el *χάος* o *kháos* primigenio, el que anuncia la vida: un brote de hierba, un botón de flor, el despunte del alba, la ola que rompe, algo inherente al mundo natural, en esa rueda del hambre que el humano se ha empeñado en olvidar; y en un sistema en el que posiblemente seríamos más empáticos con lo que nos rodea sea o no sea semejante. Abriríamos nuestro marco de referencia para que entre lo otro que ya no sería el enemigo. Y entonces sí, ya nada nos sería extraño o ajeno. Parece que en la medida que las sociedades diseñan e incorporan instituciones y procesos de control, la represión de los más fuertes contra los más débiles se acentúa, así como se instaura el crimen, la iniquidad y el terror. La crueldad de las sociedades modernas capitalistas está permitida bajo la simulación del orden y la organización, mismos que consienten el derramamiento de sangre. Ir a contrapelo de esa crueldad sería, tal vez, nuestra actitud más civilizada.

Empatizamos con el héroe y la heroína cuando emerge su fragilidad, porque no se merecen esa suerte; no se merecen la serie de infortunios, por eso nos duele su dolor. Nos condelemos con ellos, aunque estén muy distantes de ser nuestros iguales. A los agresores, por lo contrario, les deseamos el mal. Son el objeto de nuestro odio y nuestra ira. Los necesitamos para que representen o encarnen esa modalidad del mal. “Ningún acto de violencia es ajeno a la naturaleza humana” (Maillard 124), porque desde que salimos del Neolítico, la organización patriarcal en jerarquías se ha conducido por una tiranía del que detenta el poder; y para obtenerlo conquista, mata, reprime.

¿De qué manera y para qué necesitamos al verdugo? En esta sociedad mundial que gira con valores impuestos, que no son absolutos y que tienen existencia gracias a sus opuestos, el bien precisa del mal; y para que emerja una víctima se requiere el victimario. Pero, ¿en verdad necesitamos víctimas y victimarios?

La historia del ser humano está plagada de iniquidades contra su propia especie y contra los otros dominios del mundo: el animal, el vegetal, e incluso el que llamamos inerte. El paso del ser humano es una pisada que aniquila. Desde la instauración del dios judeo-cristiano que sacrifica su vida inocente para que podamos compadecernos de él, para que establezcamos una conexión humana con ese otro dios-humano, se instala la “tortura de la inocencia”. Dice Albert Camus, “solo el sacrificio de un dios inocente podía justificar la larga y universal tortura de la inocencia” (37). Y, sin embargo, en Irma Pineda podemos ver atisbos de una comprensión más profunda hacia el verdugo:

Yo le hablé padre
 al hombre del traje verde
 quise decirle que somos iguales
 hijos paridos por la roja tierra
 miré sus ojos para buscar
 algún rastro de su antiguo nombre
 pero él esconde su vergüenza
 detrás de los colores arrebatados
 de las manos del monte
 quise contarle las leyendas de este pueblo
 para revolver su memoria
 y mover la enorme piedra que ocupa su cuerpo
 pero el hombre
 no me quiso responder (101).

El gesto en la voz poemática de Irma Pineda camina en dirección contraria a la voluntad de la sangre. Es un gesto que busca en el verdugo

la conexión antigua, antes de volverse victimario, un antes de entregarse al crimen. La empatía comunitaria del origen. Ése sería el momento de la inocencia perdida, cuando se instaló el dominio de la guerra. Hemos perdido esa inocencia que nos emparejaba a todo ser sintiente y no sintiente, que nos hacía parte del engranaje del devenir universal. Todos necesitábamos de todos sin culpa, sin Caín ni Abel, ninguno por encima del otro. La vida y los restos de uno alimentaban los del otro en ese círculo de equilibrio sin moral hegemónica alguna. ¿Estoy defendiendo al soldado? Ese elemento no sería necesario en una estructura ya perdida, pero en el mundo de voluntad de sangre lo es: es necesario para el que dirige la estructura capitalista patriarcal, porque se requiere para que él sea recipiendario de nuestros odios. Una víctima también, e igualmente prescindible y sacrificable.

En este libro, Irma Pineda nos muestra nuevamente que todo tiene un reverso: los tiempos de odio llevan el lado de la ternura. Todo haz conlleva un envés. Vamos en la semilla de lo que después crecerá como un fruto. El dolor y la tristeza pueden cesar y engendrar belleza, paz.

Si el hombre hubiese abierto su capullo
 si la flor de sus labios se hubiese extendido
 para pedir la palabra
 para llamar a la palabra escondida en mi garganta
 Yo le diría:
 que el corazón de una persona
 puede dividirse infinidad de veces
 para repartir su amor
 Y le diría:
 que a pesar de ser la mano del odio
 él también
 es mi hermano (103).

REFERENCIAS

- AMNISTÍA INTERNACIONAL. “Crímenes de lesa humanidad”. <https://www.amnesty.org/es/what-we-do/international-justice/#:~:text=racial%20o%20religioso-,Crímenes%20de%20lesa%20humanidad,de%20género%20incluida%20la%20violación>.
- ARENDR, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Gedisa, 2017.
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Paidós, 1987.
- CAMPOS, Carelia. “La identidad personal como poética en la obra de Paul Ricoeur”. *Episteme*, vol. 35, núm. 2, diciembre de 2015, pp. 61-72. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-43242015000200004&lng=es&tlng=es
- CAMUS, Albert. *El hombre rebelde*. Losada, 1978.
- CARPIO DOMÍNGUEZ, José Luis, Jesús Ignacio Castro Salazar e Inés Arroyo Quiroz. “Violencia contra grupos indígenas defensores del ambiente en México”. *Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza*, 3 de diciembre de 2022. [https://www.iucn.org/es/articulo/202212/violencia-contra-grupos-indigenas-defensores-del-ambiente-en-mexico#:~:text=Las%20agresiones%20contra%20ind%C3%ADgenas%20en,\(CEMDA%202020%3B%202021\)](https://www.iucn.org/es/articulo/202212/violencia-contra-grupos-indigenas-defensores-del-ambiente-en-mexico#:~:text=Las%20agresiones%20contra%20ind%C3%ADgenas%20en,(CEMDA%202020%3B%202021))
- CENTRO DE DERECHOS HUMANOS Miguel Agustín Pro Juárez (Centro Prodh) et al. Informe Desapariciones forzadas durante la Guerra Sucia en México e impunidad, 31 de mayo de 2014. https://centroprodh.org.mx/wp-content/uploads/2021/11/INT_CED_ICO_MEX_17810_S.pdf
- DÁVILA RAMÍREZ, Fátima del Rocío. *Voces de la diáspora africana: Aleida Violeta Vázquez Cisneros y Audre Lorde, poetas feministas afrodescendientes. Conexiones entre la poesía afromexicana y afroestadounidense*. 2023. Universidad de Guanajuato, tesis de licenciatura.
- GUERRA, Hazael. “Víctor ‘Yodo’ y la COCEI: historia de una lucha”. *La izquierda socialista*, 26 de junio de 2021. <https://marxismo.mx/victor-yodo-y-la-cocci-historia-de-una-lucha/>
- HENESTROSA ZÁRATE, Juan. “Binnigula’sa [IV]”. *Panóptico ixhuateco*, 10 de agosto de 2016. <https://panopticoixhuateco.wixsite.com/panopticoixhuateco/binnigulasa-iv>
- LEIJA, Lydia. “El silencio como refugio: la poeta juchiteca Irma Pineda nos cuenta sobre su creación en dos lenguas”. *National Geographic en español*, 21 de febrero de 2023. <https://www.ngenespanol.com/el-mundo/irma-pineda-poeta/>
- MAILLARD, Chantall. *La compasión difícil*. Galaxia Gutenberg, 2022.
- MANZO, Diana. “Ni verdad ni justicia para Víctor Pineda, líder zapoteco desaparecido hace 44 años”. *Desinformémonos. Periodismo de abajo*, 11 de julio de 2022. <https://desinformemonos.org/ni-verdad-ni-justicia-para-victor-pineda-lider-zapoteco-desaparecido-hace-44-anos/>
- MASSON, Sabine. “Sexo/género, clase, raza: feminismo descolonial frente a la globalización. Reflexiones inspiradas a partir de la lucha de las mujeres indígenas en Chiapas”. Trad. Pilar Castro Gómez, *Andamios*, vol. 8, núm. 17, septiembre-diciembre de 2011, pp. 145-177. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632011000300008
- MORALES HERNÁNDEZ, J. J. “La guerra sucia”. *Noche y neblina: los vuelos de la muerte. La historia de los campos de concentración en México y los desaparecidos de la guerra en el siglo XX*. Plaza Editores, 2010. <https://www.marxists.org/espanol/tematica/guerrilla/mexico/noche/02.htm>
- NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Alianza, 2005.
- PINEDA SANTIAGO, Irma. *Guie’ ni zinebe (La flor que se llevó)*. Conaculta / Pluralia, 2013.
- PONATOWSKA, Elena. “La COCEI”. *La Jornada*, 3 de junio de 2007. <https://www.jornada.com.mx/2007/06/03/index.php?section=opinion&article=a05a1cul>
- VEGA, Patricia. “Irma Pineda: la voz de Juchitán”. *Gatopardo*, 29 de noviembre de 2021. <https://gatopardo.com/perfil/la-voz-de-juchitan-un-perfil-de-irma-pineda-poeta-zapoteca/>

*FINAL DEL PORVENIR: SOBRE MARGINALIDAD
Y JERARQUIZACIÓN DE LOS ESPACIOS*

Ireri Martínez González
Universidad de Guanajuato

Con el desarrollo industrial, la idea de *comunidad* fue desplazada por un nuevo paradigma. Las ciudades modernas crearon una forma de organización social basada en el individualismo, la productividad y el consumo. Marcada por el modelo económico capitalista, la estructura del espacio se tradujo en la dicotomía centro-periferia, siendo el primero el lugar donde se concentra el poder y el segundo donde se desplaza a los marginados. Y si bien esa dualidad antes se establecía entre la ciudad y el campo, ahora la desigualdad también es evidente dentro de la misma urbe (Cañón y Ramírez 344).

Cuando hablamos de espacio en la literatura no sólo nos referimos al lugar donde ocurre la diégesis de la narración. En oposición al tiempo, al cual se le atribuye una mayor movilidad y dinamismo, el espacio es percibido tan sólo como una escenografía. Sin embargo, “esta consideración del espacio como superficie, escenario o mero decorado promueve una visión estática y naturalizada del mismo que disimula tanto las operaciones mediante las cuales ha sido construido como las determinaciones que toda organización espacial prescribe” (Ostrov s/p). El espacio es dinámico y movable tanto como lo

es el tiempo. Uno de los enfoques que se puede dar al análisis del espacio es a partir de la organización y distribución del poder.

La literatura pone de manifiesto las estructuras establecidas por la autoridad y las relaciones de poder que implican. Pero, sobre todo, propone un contra-espacio en el cual se desestructuran los límites marcados por la autoridad según los cuales ciertos individuos pertenecen a determinados espacios y otros les son inaccesibles:

[...] los relatos construyen un espacio —textual, ficcional— organizado y regido por leyes propias. En función de esto, las narraciones ratifican, anulan, reconfiguran, subvierten, re-marcan o inventan un determinado orden espacial. Así, todo texto constituye un espacio de representación donde lo que se pone en escena es precisamente el espacio mismo, su configuración, las relaciones de poder que lo atraviesan, sus imposiciones, sus límites (Ostrov s/p).

Final del Porvenir, de Augusto Higa Oshiro, es un ejemplo de este tipo de literatura, en la que el espacio toma un rol protagónico. Más allá de crear un escenario de representación para los personajes, Oshiro configura un orden espacial a través de la descripción de calles, edificios, plazas, jardines, mercados, locales, etcétera. Para hablar de la urbe y de sus sujetos, el autor peruano despliega un entramado de lugares a través de los cuales expone las relaciones de poder que existen entre el centro y la periferia.

La crítica suele dividir la obra de Augusto Higa Oshiro en dos momentos: su etapa temprana, que precede a la publicación de *Japón no da dos oportunidades* (1994), y la que sigue a este testimonio, con el que consigue la madurez de su escritura e inaugura el tema de “lo japonés” en su obra. Dicha producción, ligada a la tradición japonesa,¹ es la que ha recibido mayor

¹ *Japón no da dos oportunidades* (1994), *La iluminación de Katzuo Nakamatsu* (2008), *Okinawa existe* (2013) y *Gaijin* (2014).

atención por parte de los críticos en los últimos años.² No obstante, nosotros nos enfocaremos en su primera etapa, más específicamente en *Final del Porvenir*³ (1992).

Con motivo de la muerte de Augusto Higa, quien falleció en abril de 2023, la revista *Vallejo & Co.* publicó una entrevista en la que el autor peruano señala el barrio como lo más memorable de su infancia: “eso es lo que más ha influenciado en mí; o sea, la cultura criolla. El acervo cultural criollo. Yo soy un descendiente de japoneses con marcadas huellas de criollismo” (Bardález). Las primeras obras de Augusto Higa se enfocan en la representación de los barrios marginales de la urbe limeña. La cultura popular, el realismo grotesco, la violencia, el machismo y la pobreza son algunos de los elementos que el autor peruano desarrolla en sus libros de cuentos, *Que te coma el tigre* (1978) y *La casa de Albaceleste* (1987), y en sus novelas, *Final del Porvenir* y *Saber matar, saber morir* (2014), libro por el que recibió el Premio de Novela Breve Cámara Peruana del Libro 2014.

Según lo ha manifestado el propio Higa en varias entrevistas, en sus cuentos podemos rastrear la influencia de Julio Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Mario Benedetti, Mario Vargas Llosa, Oswaldo Reynoso

² Augusto Higa pertenece a un grupo de escritores que de a poco se ha ido consolidando dentro de la literatura latinoamericana, éste es el de los escritores *nikkei*, descendientes de japoneses. Para el lector que desee profundizar sobre el tema de la identidad y la migración japonesa en la obra de Augusto Higa, puede consultar mi tesis de licenciatura titulada *Japón imaginado. La construcción de 'lo nacional' a partir de la experiencia de 'lo otro'*. <http://repositorio.ugto.mx/handle/20.500.12059/5320>

³ Los trabajos que abordan el análisis, o comentario, de la novela de Higa son: “Novela de Augusto Higa: *El final del Porvenir*, un barrio sin destino” de Maynor Freyre (1992), “Visión de la violencia y del paisaje urbano de Lima en dos nuevas novelas” de Cronwell Jara (1998), “*Final del Porvenir*, de Augusto Higa” de Carlos Arámbulo (2006), “Microcosmos en El Porvenir” de Jorge Coaguila (2006), “Violencia y resistencia en *Final del Porvenir* y *Al final de la calle*” de Roberto Rodríguez-Saona (2013), “El espacio del barrio” de Roberto Reyes Tarazona (2019) y “El barrio como vestigio del pasado en la narrativa peruana moderna: *Barrio de broncas*, de José Antonio Bravo, y *Final del Porvenir*, de Augusto Higa” de Alejandro Susti (2021).

y, principalmente, de Julio Ramón Ribeyro, quien, junto con Vargas Llosa y Reynoso, formó parte de la generación del cincuenta en el Perú. Como veremos más adelante, Higa es comúnmente relacionado con dicha generación a pesar de no haber pertenecido a ella, esto gracias a la gran influencia que tuvieron aquellos escritores en su narrativa.

En esta novela, Augusto Higa mantiene la misma línea temática que en sus libros de cuentos anteriores. Representa la decadencia que se vive en los barrios pobres a través de personajes y espacios marginales. Ambientada en la Lima de los años cincuenta, *Final del Porvenir* cuenta la historia de un grupo de personas que habitan el conjunto habitacional el Porvenir, ubicado en el distrito de la Victoria, lugar donde, cabe mencionar, vivió el autor en su juventud. A excepción de unos cuantos diálogos, la historia está narrada como el recuerdo de uno de los personajes, pero de éste llegamos a saber muy poco ya que no se materializa en la historia, sólo interviene ocasionalmente.

El narrador rememora el tiempo cuando solía vivir en el Porvenir con su familia. Sabemos que tiene un hermano, central en la narración, pero su presencia dentro de la historia no nos dice mucho de él en tanto personaje. Actúa como observador, acompañando al lector en su papel contemplativo. En varios momentos, incluso, parece que se trata de un narrador omnisciente, pues a pesar de ser un testigo es capaz de contarnos aquello que otros pensaban o hacían en soledad. La elección de esta voz narrativa opera en función de la memoria; aunque, por momentos, el narrador parece quedar elidido de su propia historia, a pesar de ser su recuerdo.

La historia se divide en dos partes: la primera nos presenta a los inquilinos del edificio multifamiliar y la segunda nos habla del desalajo que enfrentan. En la Victoria, vemos a niños, trabajadores, migrantes, pandillas y prostitutas. Por medio de su cotidianidad y gracias a sutiles descripciones sobre su aspecto, llegamos a conocer que se trata de un grupo heterogéneo formado por una clase baja de distintas procedencias, principalmente dedicada al comercio. El asiático don Pon Pin, el chino Gima, el zambo Johnny, el serrano Américo, el mariachi Sergio, las francesas de la Huatica y las blanquitas extranjeras de acento portugués dan cuenta de los distintos grupos raciales que

comenzaron a asentarse en la periferia de la urbe. Roberto Rodríguez-Saona señala que afroperuanos, mestizos e inmigrantes pertenecen a lo que se considera como *criollo popular*, un grupo cultural que no distingue entre etnias ni clases (Rodríguez-Saona 35).

La novela se desarrolla en un sinnúmero de espacios de la ciudad y la periferia. Y aunque para el Estado los pobladores de la Victoria forman un todo homogéneo y prescindible, si nos detenemos a analizar el barrio, vemos que también ahí existen estructuras de poder, independientes del poder del Estado. Hay sujetos que están por debajo de otros, o que están aún más alienados que el resto. Éstos son el tío Américo, el universitario Matías y Pelelén, el hermano del narrador.

La narración comienza con una imagen del tío Américo, el carretillero del mercado la Parada, lo cual lo convierte en el personaje ideal para introducir las descripciones del barrio. Mientras el tío Américo avanza con su carretilla, se presenta al lector el paisaje urbano de la periferia: “La Victoria era un enorme distrito color del hormigón, en los extramuros de la ciudad [...] varios parques irregulares, diminutos monumentos en las plazoletas, y luego los edificios desparramados aquí y allá, [...] Nosotros vivíamos en esos edificios multifamiliares” (Higa 7). Luego de ubicar al lector en el espacio, se introduce a los personajes que, como viven al margen de la ciudad, no representan nada para el Estado, no son nadie: “no había paz, ni descanso, ni alegría, ni tristeza, tampoco había brazos, ni piel, ni cuello, ni rostro, pues los seres que vivíamos allí, no teníamos rostro, ni el tío Américo tenía rostro” (Higa 8).

En su reseña a la novela, poco después de salir al mercado, Maynor Freyre escribió: “Es ‘El edificio’ que ha crecido para convertirse en El final del Porvenir [sic]” (Freyre). “El edificio” es uno de los primeros cuentos de Higa. Lo publicó en la revista *Narración* varios años antes de aparecer en su libro *Que te coma el tigre*. En este cuento, los inquilinos llaman “puercos” a la gente serrana que se muda al edificio, y se quejan constantemente de la pestilencia que sale de su casa. Como precedente de la novela, vemos que en ambos los serranos son representados como el eslabón más bajo entre los miembros del barrio.

Como ya se mencionaba, el tío Américo es quien abre el panorama de *Final del Porvenir*. Resulta muy significativo que un serrano inaugure un relato sobre la urbe. Recordemos que la novela se desarrolla en los años cincuenta. Durante este periodo, el desarrollo industrial, la inversión extranjera y la modernización agraria perjudicaron al sector rural. La crisis que afrontaba el campesinado lo obligó a migrar a la capital, pero “La ciudad de Lima [...] no estuvo preparada para recibir una masiva migración de provincianos. Por tanto, la mayor parte de migrantes debe establecerse en los cerros que colindan con la zona urbana [...], o invadir los acantilados de los balnearios abandonados” (Huárag 261). En la novela, vemos que el barrio de la Victoria fue desde el principio un lugar ocupado por los desarrapados y adquirido por agiotistas:

Los padres de Mácalo eran inquilinos desde que se levantó la urbanización en terrenos eriazos, entonces un ejército de palurdos invadió la docena de edificios, y echó raíces sobre el cemento vertical [...] y terribles agiotistas enarbolaron pabellones multifamiliares, y agrupaciones de casuchas. [...] la zona se fue habitando de provincianos irrelevantes, estirpes marginales [...] (Higa 71-72).

El tío Américo representa a esos serranos que tuvieron que migrar de su ya marginal zona rural a la todavía marginal periferia de la urbe. Con la ilusión del porvenir, del desarrollo urbano, los campesinos se desplazaron del campo a la ciudad esperando obtener empleos y así mejorar sus condiciones de vida. Para su mala fortuna, se convirtieron en un sector vulnerable a la explotación laboral, pues eran contratados como mano de obra barata y, contrario a sus deseos, permanecieron en la marginación social (Ofogo 22-23). Así lo vemos en *Final del Porvenir*: “La Parada no era más que un pequeño mercado. Allí comerciaban los serranos en las chacras. La gente no vivía en el cerro. No había luz. No había casas. [...] No ingresaban camiones. ‘Llegan los condenados’, decía Ascencio” (Higa 44). Incluso entre la gente del barrio se percibía a los serranos como los más desfavorecidos. Quienes debido a la incomunicación y a la falta de servicios se ven en la necesidad de moverse a la ciudad.

En cuanto a su oficio, el tío Américo es el carretillero del mercado, no un comerciante; no tiene patrimonio, sólo se limita a transportar las mercancías de otros. Además, amenazado todavía por la modernidad, competía por clientes con los tricicleros jóvenes, quienes podían llevar cargas más pesadas. En cuanto a su vivienda, es el único personaje que no tiene una casa como tal. Se dice que vive en la azotea del edificio en una “covacha de esteras” rodeada de cables y donde guardaba su privacidad con una puerta de cartón. Y entre los habitantes del Porvenir, permanece como una figura ajena, aunque estimada: “Era extraño en su conducta, lejano en sus modales, la cabeza gacha de carnero sumiso, no sonreía, no hablaba, no pensaba, tampoco saludaba, en realidad no hacía nada, salvo gruñir, lanzar monosílabos, contraer la boca, engrosar los ojos. Pero todos lo queríamos así” (Higa 9).

Otro de los motivos por los cuales resulta tan significativa la imagen del tío Américo al principio de la novela es por el cambio de paradigma que se da en las letras. Ese desplazamiento del campo a la ciudad ocurre también en el escenario literario. En la década de los años cincuenta, la narrativa peruana pasa del indigenismo al realismo urbano, aunque manteniendo el interés por los grupos marginales. Ya algunos, como Luis Alberto Sánchez y Julio Ramón Ribeyro, se habían quejado del hecho de que no existía una literatura urbana en el Perú. Pensaban que así como la urbe estaba teniendo un desarrollo económico, industrial, cultural y político, también debería haber alguna innovación dentro de la literatura (Ofogo 27-28). El paso del campo a la ciudad en el espacio de la narración fue justo esa modernización de estilo que buscaban. Recordemos que Augusto Higa es posterior a la generación del cincuenta, pero sus mayores influencias son autores pertenecientes a este grupo, por lo que su literatura tiene muchos de los elementos que aquéllos utilizaban. Al principio de *Final del Porvenir* se describe al serrano, “inmenso, descomunal, magnífico, invulnerable” (Higa 7), como bien podría decirse de su tradición literaria. En seguida se adentra en la urbe, presenta a la ciudad y a los sujetos que la habitan.

A pesar de su cercanía con la generación del cincuenta, Alejandro Sustit propone que una de las formas en que Higa se distancia de sus influen-

cias realistas es por medio de lo sobrenatural (Susti 79). Está doña Olga, que tiene sueños premonitorios y que platica con “el fauno de las doce”,⁴ Pelelén que es sensitivo a los edificios, el señor Piedra con sus “enanitos de la conciencia” y el tío Américo que termina por volverse loco. Algunos fragmentos de la narración parecen describir visiones de los personajes que superan los límites de lo real. Estas descripciones dan a la narración una dimensión onírica. El narrador repite en varios momentos del relato que las cosas pasan “como siempre, como nunca”, sugiriendo la misma noción del “tiempo fuera del reloj”. Los personajes habitan un espacio y un tiempo que parece suspendido, contrario a la idea de progreso que representa la ciudad.

De acuerdo con Alejandro Susti, la dimensión “sobrenatural” que enuncian los personajes es una forma de escape de la realidad que los aqueja (Susti 80). Doña Olga desea que muera su marido, a Pelelén le preocupa qué será del Porvenir y el tío Américo encontraba en la bebida un sedante para evadir su precaria situación. Muchos de los personajes tienen finales trágicos, como el esposo de doña Olga, que en efecto muere, el Mácalo, que murió en un enfrentamiento callejero, y el tío Américo, que acabó loco en el gallinero del doctor Mauricio: “Tenía las piernas llagadas, la cabellera rapada, sucio el cuerpo y la boca espumante. [...] ninguno de nosotros pudo hacer nada. Dejamos al tío en el gallinero y salimos a la calle [...] no encontramos documento de identidad alguno, ni un solo vestigio de su pasado [...] El tío Américo no era más que una sombra en el polvo de las calles” (Higa 99-100).

El tío Américo aparece como un personaje sin pasado, sin futuro y sin familia. Se dice que su único amigo cercano es el universitario Matías. Cuando desaparece en la casa del médico debido a su locura, Matías es quien se muestra más preocupado. A pesar de que no tenían parentesco, el

⁴ El fauno parece ser una entidad que tiene presencia más allá del pensamiento de doña Olga. Así lo demuestra su encuentro con don Pepito, su esposo, quien poco antes de morir tiene un pequeño diálogo con el fauno. Su muerte se termina cumpliendo justo como doña Olga lo presagió, y lo mismo pasa con el final del Porvenir.

tío Américo se reconfortaba con el estudiante y éste a su vez intentaba enseñarle las cosas de mundo, integrarlo:

[...] instintivamente el tío adivinaba su presencia, se le acercaba lentamente con la carretilla a medio brazo, [...] y luego injustificadamente soltaba un llanto amargo, y lo abrazaba con todas sus fuerzas. [...] El joven Matías [...] le hablaba despacio, gesticulando, en voz alta, tratando de hacerle comprender que el zapato era zapato, la ventana era ventana [...] y que él se llamaba A-mé-ri-co (Higa 68).

El hecho de ser un estudiante jugaba en su contra y a su favor. Por un lado, ése era el motivo por el cual, junto con el tío Américo y Pelelén, Matías era uno de los más aislados en el barrio. No conseguía integrarse del todo, ya que los demás lo percibían como alguien diferente por el hecho de tener estudios. Sin embargo, es también su educación la que le da un papel dentro del barrio, se convierte en su representante o, mejor dicho, en el puente que traduce las necesidades de los inquilinos al Estado. Con esto podemos pasar al análisis de la segunda parte de la novela.

En la segunda parte de *Final del Porvenir* se desarrolla el problema del desahucio, el cual se perfila ya desde la primera parte. Los inquilinos se vieron ante la situación de tener que desalojar el edificio porque los propietarios lo habían vendido. Y lo que comenzó como un simple anuncio de doña Olga, paulatinamente fue cobrando realidad. Por más que los habitantes del Porvenir intentaron hacer algo, su derrota fue inminente. No tenían dinero para el alquiler, mucho menos para comprar las propiedades, y no podían llegar a un acuerdo con los propietarios porque eran “accionistas”, “gente invisible” con los que ni siquiera era posible dialogar. Finalmente, muchos abandonaron el edificio por cuenta propia, por miedo, y el ejército desalojó violentamente a quienes quedaron.

Los habitantes del Porvenir son personas sin estudios y en muchas ocasiones no alcanzan a entender el porqué de las cosas que los afectan. No entienden, por ejemplo, por qué de pronto todo es más caro, por qué tienen

que pagar más por su despensa: “Llegó la in-fla-ción. [...] ¿Qué es eso? [...] Tus hijas se volverán putas” (Higa 138). “¿Qué tiene que ver el dólar con los tomates?” (Higa 141). En el caso del desalojo judicial, también se muestran confundidos, no saben cómo es que funcionan los procesos de venta, por eso hay personajes que intervienen por ellos, que es el caso de Matías.

Augusto Higa perteneció al Grupo Narración, formado por clasemedios con formación universitaria preocupados por la “causa del pueblo”. En la revista *Narración* exponen los principios que siguen: discutir críticamente sobre literatura, presentar la realidad social y visibilizar a las clases marginadas. Estaban en contra de la difusión cultural establecida por el Estado, ellos escribían por y para el pueblo (Reyes). En *Final del Porvenir*, Matías goza de cierto privilegio sobre los otros inquilinos gracias al hecho de ser un estudiante universitario, pero eso no significa que los estudiantes sean parte de la estructura de poder del centro. Cuando los personajes van al centro de la ciudad, podemos ver a guardias y policías irrumpiendo en una manifestación de jóvenes que protestaban por el alza del costo de vida. Aquí vemos cómo los estudiantes son un grupo responsable de señalar los agravios que a gente como los del barrio no les queda más que aceptar, porque no pueden hacer nada para cambiarlo, mas no están respaldados por el poder del Estado.

Como bien opina Roberto Rodríguez-Saona, Matías pertenece al grupo de subalternos que gracias al acceso a la educación podrá subir en la escala social (Rodríguez-Saona 37). Aunque, a diferencia de Rodríguez-Saona, no considero que el hecho de contar historias, como se dice que hacía Matías, sugiera que este personaje estará encargado de contar la historia de los desalojados del Porvenir; en cuyo caso, tendría más sentido que Matías fuese el narrador de la novela, y no nuestro narrador anónimo.

El universitario Matías cuenta con cierto capital cultural, pero también pertenece al margen, como los otros habitantes del Porvenir, esto lo convierte en el personaje que funciona como puente comunicador entre el centro y la periferia. Él, más que los otros, puede ir y venir de ambos espacios. Es en su relato que llegamos a conocer el centro de la ciudad.

Pero el hecho de que transite por ella no significa que tenga un sentido de pertenencia hacia la urbe, al contrario, para él su experiencia en la ciudad es desagradable porque es consciente de la jerarquía social que existe: “se agarró el rostro en el parque Porvenir, frente al Banco Popular, volvió a su delirio: millares de indiecitos montados en burros poblaban la Parda, sin zapatos, la piel atezada, descamisados, polvorientos, se adentraban en la ciudad, ajenos a cualquier lógica” (Higa 114). Si recordamos lo que dijo el narrador al principio de la historia sobre los habitantes de la Victoria, es que no tenían rostros, ni piel, ni brazos, porque no eran nadie. En contraposición, los sujetos de la ciudad sí tienen cara, una identidad, pues son reconocidos por el Estado: “Era como ingresar a un universo extraño, la gente tenía otra piel, otro olor, otros ojos, otras manos y otras bocas. La civilización daba un salto cualitativo, se refinaban las formas, se perfeccionaban los gestos, las palabras se hinchaban, y los trajes, los decorados, no carecían de sentido” (Higa 112).

Matías, junto con el filósofo Tomás Monge, son los que reflexionan sobre la desigualdad que el Estado perpetúa para su propio beneficio. Volviendo sobre la dimensión sobrenatural de la que habla Alejandro Sustí, a ese plano onírico al que los personajes recurren como mecanismo de resistencia ante una realidad miserable, el maestro de Matías plantea la idea de crear una obra enciclopédica en la que “se esbozarían ciudades modelo”, donde “cada individuo, cada objeto tendría su lugar” (Higa 121). En su tesis sobre la generación del cincuenta, Bonifacio Ofogo escribe que la tierra, sentir que eres de un lugar, es un factor determinante para generar un sentido de pertenencia. Por eso los inmigrantes del campo nunca llegarán a ser limeños, porque nunca podrán ser propietarios de un pedazo de tierra. Deben conformarse con vivir en las barriadas del margen (Ofogo 83). Los habitantes del Porvenir son esos personajes sin lugar, sin pertenencia. Al final, cuando el ejército los desaloja, viola su espacio e irrumpe con violencia bajo la premisa de que estaban invadiendo propiedad privada; sus casas no son suyas, son del Banco Popular. Volviendo a la imaginación, esta vez Matías imagina que el Porvenir se convierte en un trenecito amarillo:

[...] recorriendo los desiertos costeros, los páramos desolados, las heladas cordilleras, y la vegetación tropical. Era un convoy de circo saliendo de la espesura, transformado en alegoría de carnaval, pertrechado de cintajes, serpentinadas, guirnaldas. Sobre los vagones, las insolentes verduleras formaban el coro, los ropavejeros y vendedores de yucas tocaban la orquesta, las incurables ferreteras echaban agua a las pescaderas. Pasajeros en los estribos, cantaban los carniceros, y en el furgón reían los vianderos (Higa 149).

Matías trastoca la experiencia del desalojo y la convierte en una imagen festiva. Los habitantes del Porvenir no tienen un lugar y deben desplazarse como nómadas de circo. En otro momento de la historia, Matías vuelve a ver el trenecito amarillo, esta vez con el filósofo Tomás Monge como pasajero. Éste le grita a Matías: “Aquí se unen los extremos, mira los despojos coloniales, perdieron las celosías, ya no existen las limeñas, las pacíficas fuentes, los campanarios, las prerrogativas y dignidades. Te dejo un enigma, ¿en qué horizonte arqueológico estamos nosotros los desarrapados?” (Higa 151).

Cuando el Porvenir es invadido por desarrapados, todos los inquilinos luchan contra ellos para sacarlos y retomar el poder de sus viviendas. Aquí la palabra *poder* es clave. Incluso entre los marginados existen jerarquías. Los desarrapados, en este caso, estaban en una situación aún peor que la de los inquilinos. El narrador en un punto comenta: “necesitábamos desalojarlos, costara lo que costara, así tuviéramos que dinamitar el edificio” (Higa 177). Irónicamente, los inquilinos del Porvenir intentan hacer con los desarrapados exactamente lo mismo que el Banco Popular intenta hacer con ellos, por eso Matías insiste en que no deben pelear contra ellos, porque pronto también serán desarrapados.

La escena del filósofo Tomás Monge en el tren amarillo ocurre cuando Matías lleva a Pelelén a la ciudad. Entre los personajes, el narrador asegura que su hermano era “el más ajeno de todos, el más extraño de todos” (Higa 28). Al igual que Matías, Pelelén parece tener una relación más cercana con el tío Américo, pero, a diferencia del otro, él no era su amigo, sino su rival en la azotea. La particularidad de Pelelén es que él percibía el sentir del

edificio: “Y quién sabe lo que sentiría su corazón, lo que experimentarían sus sentidos, lo que habría en sus labios, y esos oídos que sabían percibir el latir de las paredes, el sonido quejumbroso del edificio, las penas de la escalera herida por el peso de tanta humanidad” (Higa 62).

Gracias a Pelelén podemos ver al edificio como otro de los personajes. Él conversa con las escaleras, con los pilares y con las puertas. Es el único capaz de comunicarse con el Porvenir: “conversaría con los pilares y zócalos, escucharía los graves quejidos del edificio. Conmovido por los lamentos, tocaba suavemente las paredes, y en el fondo de sí, percibiría su tristeza de piedra” (Higa 146). Un factor importante es la “tristeza de piedra” del edificio. Comparado con Pelelén, quien “No lloraba. No estaba triste. Ni agobiado” (Higa 146), el edificio parece expresar más sufrimiento que el niño. El narrador habla de su hermano como si tuviera la firmeza de las piedras, como si fuera imperturbable: “lo que definitivamente tranquilizaba mi ansiedad, era la actitud de mi hermano Pelelén, completamente ajeno a los insultos, sin exaltarse [...] No tenía miedo. No se inquietaba” (Higa 145). En contraste, se habla del Porvenir como si fuera un ente sensible. Éste es un aspecto a tener en consideración para la interpretación del final de la novela.

El Porvenir no es sólo el espacio donde se desarrolla la narración, es uno más de los personajes, e incluso podríamos asegurar que se trata del protagonista. Después de todo, la novela trata sobre el final del Porvenir. Pero vemos que otros edificios dentro de la historia tienen la misma capacidad de sentir: “hasta los edificios respiraban, palpitan, exhibían su vientre, mostraban alegrías y penas, y lloran como probablemente lloran las piedras y los árboles: sin ninguna queja, ni ningún llanto, ni ningún corazón [...]” (Higa 31). Al final de esta sección, el narrador continúa con la misma descripción que utilizó para el edificio, pero esta vez para hablar de la señora Olinda, estableciendo una paridad entre los seres humanos y los objetos inanimados: “Sin ninguna queja, ni ningún llanto, ni ningún corazón, a las seis de la mañana, la señora Olinda Campana [...] percibió el sabor del día en la boca del estómago” (Higa 31). Los edificios, así como los seres humanos, muestran la decadencia y el estrago de quienes viven en la periferia, en oposición a los

que habitan el centro. Cuando Matías lleva a Pelelén a conocer el centro de la ciudad, se acercan al ministerio de Educación, el más grande del país:

Pelelén observó el inmenso paralelepípedo de vidrios y fierros cocinándose al sol. [...] Fascinado por el extraño animal, alzó la vista piso tras piso, al llegar a la bandera nacional, los ojos llenos de lágrimas, sintió la horrible necesidad de tocarlo. No había ruido, no había gente, no había nadie, a solas, venciendo el miedo, se acercó jadeante, tanteó con las manos el ónix renegrido, abrió la boca, pasó la lengua sobre la pared, cerró los ojos, y dijo pensativo, ‘Es una mole triste’. Estuvo absorto varios minutos y con toda la certidumbre añadió, ‘Son 66 metros hacia arriba’. Apesadumbrado por la desilusión regresó unos pasos atrás, se detuvo, echó una carrera veloz hacia adelante, y lanzó un puntapié rabioso. El edificio permaneció incólume, seguro e inamovible como la fría roca (Higa 150).

Además de ser una crítica a la educación del Perú, la mole, coronada con la bandera del país, funciona como una alegoría de la nación y del Estado. Habla de un pueblo solo y triste, y de un sistema de poder inamovible, contra el que ellos no pueden hacer nada. Se trata de una construcción fuerte y firme, diferente al edificio de la Victoria que está pronto a ser demolido. Aquél, al igual que sus habitantes, es prescindible para el Estado:

El centro ejerce sobre el margen, gracias a los medios coercitivos de que dispone, un poder de dominación parecido al que ejerce una potencia colonial sobre su colonia.

En el centro están concentrados todos los símbolos del poder: la municipalidad, los ministerios, la policía y el ejército. Desde allí, el centro alarga su mano investida de poder y de autoridad para castigar, controlar o regular todo cuanto ocurre en la periferia (Ofogo 98).

Durante su recorrido, Pelelén miraba curioso las escaleras eléctricas, los supermercados limpios con olor a desinfectante, los artículos de porcela-

na y la joyería que extrañamente no se vendían en el piso; la ciudad ostenta su modernidad. Cuando volvieron al Porvenir, Pelelén subió a refugiarse en la azotea. Éste es otro elemento común en la literatura de la generación del cincuenta. Mientras que los espacios abiertos son lugares de vida y muerte, los espacios cerrados pueden servir a los personajes como refugios. Lastimosamente, el Porvenir no podrá seguir siendo un refugio; por el contrario, se convertirá, al igual que el exterior, en un lugar de vida y muerte.

Entre las premoniciones oníricas de doña Olga, uno de sus sueños anuncia el final del Porvenir: “el camión mortecino avasallaba el edificio, trituraba paredes y ventanas, hundiendo el suelo, sin dejar muro intacto. No obstante, en el lodazal de la destrucción encontrarían un solo cadáver. Los demás se salvarían” (Higa 83). Y efectivamente así sucede. Cuando al final el ejército consigue desalojar a todos los inquilinos, Pelelén vuelve a la azotea, juega, se refugia, y en seguida comienza la demolición del edificio. No es que el pequeño muriera “en” el edificio, sino que decide morir “junto con” el Porvenir; como si él, que nunca tuvo miedo, corriera para acompañar a la mole triste mientras se derrumba, para que no muera sola. Tanto la muerte de Pelelén como la muerte del Porvenir pueden leerse de diferentes maneras. El final del porvenir, así en minúscula, pensado como un futuro frágil e imposible, cuya realización o destrucción no dependen de uno mismo. O el final del porvenir, en tanto que los jóvenes representan el futuro de una nación.

Rodríguez-Saona ve en la muerte de Pelelén el auspicio de un nuevo porvenir, en el sentido de que la muerte trae consigo una nueva vida (Rodríguez-Saona 44). Sin embargo, yo comparto más otra idea que señala el mismo Rodríguez-Saona en su texto, y es que el porvenir no está en la muerte del chico sino en el lugar a donde serán reubicados. Un temor de los inquilinos era que los llevaran a Comas, un lugar todavía más marginal “al norte de la ciudad. Un enorme pampón” donde “no hay caminos, no hay agua, no hay luz” (Higa 174). Al final de la novela, el ejército lleva a los inquilinos del Porvenir a Comas, lo cual parece ser a todas luces un desamparado final, pero éste podría ser quizás el verdadero porvenir:

Como profética paradoja, los vecinos serán reubicados en la pampa de Comas, en lo que entonces eran las lejanas afueras de la ciudad, pero que después hacia finales del siglo XX habría de formar parte de lo que sería uno de los ejes socio-económicos más importantes del crecimiento de la capital: el Cono Norte, una nueva zona de Lima, con una nueva dinámica multicultural y multiétnica hecha realidad por el esfuerzo sostenido de lugareños e inmigrantes pobres: los nuevos limeños (Rodríguez-Saona 43).

El espacio determina identidades en tanto que genera un sentido de pertenencia. Como ya mencionaba Boniface Ofogo, los sujetos de la periferia, los inmigrantes del campo, no llegan a ser limeños por la falta de arraigo a un lugar determinado. Las casas de aquéllos que viven al margen no son suyas y están bajo la disposición del Estado. Sin embargo, *Final del Porvenir* configura una posibilidad de pertenencia para los desarraigados. A pesar de que el final muestra el inevitable desalojo de los inquilinos y de la imposición del poder del Estado, la narración sugiere un nuevo porvenir en el que éstos eventualmente se apropiarán del espacio al que fueron asignados, consiguiendo así ser parte de la urbe como los nuevos limeños.

REFERENCIAS

- BARDÁLEZ, Diego. “‘Todo confluye en la literatura’. Entrevista a Augusto Higa Oshiro”. *Vallejo&Co.*, octubre de 2023. <https://www.vallejoandcompany.com/todo-confluye-en-la-literatura-entrevista-a-augusto-higa-oshiro/>
- CAÑÓN NIÑO, Jorge Armando, y Catalina Ramírez Díaz. “Vigencia del concepto centro-periferia para comprender nuestra realidad líquida”. *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 84, núm. 2, abril-junio de 2022, pp. 323-360.
- HIGA OSHIRO, Augusto. *Final del porvenir*. San Marcos, 2007.
- FREYRE, Maynor. “Novela de Augusto Higa: *El final del porvenir*, Un barrio sin destino”. En *Altas Voces de la Literatura Peruana y Latinoamericana*. San Marcos, 2010. http://www.maynofreyre.com/2da_parte.html
- HUÁRAG ÁLVAREZ, Eduardo. “Ribeyro: innovaciones en la técnica narrativa del realismo urbano”. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, núm. 27, 2000. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/114167>
- OFOGO NKAMA, Boniface. *La generación del 50 en el Perú (una narrativa plural)*. 2002. Universidad Complutense de Madrid, tesis de doctorado. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/63247>
- OSTROV, Andrea. “Introducción”. En *Espacios de ficción*. Universitaria Villa María, 2016. <https://www.perlego.com/book/3114217>
- RODRÍGUEZ-SAONA, Roberto. “Violencia y resistencia en *Final del porvenir* y *Al final de la calle*”. *Cuadernos Literarios*, 2013, pp. 33-55.
- REYES TARAZONA, Roberto. “Narración: cincuenta y dos años después”. *Pacarina del Sur*, núm. 37, octubre-diciembre de 2018. <https://pacarinadelsur.com/nuestra-america/huellas-y-voces/1686-narracion-cincuenta-y-dos-anos-despues>
- SAKATA GONZÁLEZ, Yuri. “Presentación”. En *Bibliografía esencial*. Red Literaria Peruana, 2019, pp. 8-15.
- SUSTI, Alejandro. “El Barrio como vestigio del pasado en la narrativa peruana moderna: *Barrio de Broncas*, de José Antonio Bravo, y *Final del porvenir*, de Augusto Higa”. *Líneas Generales*, vol. 6, núm. 006, diciembre de 2021, pp. 66-84. Doi:10.26439/en.lineas.generales2021.n6.5592

MÍMESIS DE LA VIOLENCIA: EL NARCO
Y LA ESTÉTICA TRÁGICA DE ÉLMER MENDOZA

Salvador García
Tecnológico de Monterrey

Para México, la entrada al infierno tiene fecha y lugar precisos: 11 de diciembre de 2006, estado de Michoacán. Ese día, el entonces presidente Felipe Calderón Hinojosa declaraba la guerra contra el narco con la llamada “Operación Conjunta Michoacán”. A casi dieciocho años de la decisión gubernamental, los resultados muestran el fracaso de aquella política en seguridad del gobernante del Partido Acción Nacional (PAN): más de 350 mil personas asesinadas (Pardo y Arredondo) y alrededor de 112 mil desaparecidas (Jungheinrich y Villalobos). A ello habría que agregar las pérdidas económicas en gran parte del territorio y los millones de afectados por el incremento en la violencia, los delitos de toda índole y el desgarramiento del tejido social. Sin importar el regreso del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en 2012, bajo el fútil liderazgo de Enrique Peña Nieto, o el ascenso de Morena, con Andrés Manuel López Obrador al frente y la intentona de una nueva estrategia frente al crimen, las secuelas de la guerra contra el narco son palpables en diversas regiones del país. Focos rojos que se encienden y se menguan según acciones o reacciones de autoridades o *cárteles*: el caos es el

común denominador que impide conocer a fondo cuál de los mandos es el protagonista en los sucesos.

En este ensayo se analiza la manera en que la saga del Zurdo Mendieta, escrita por Élmer Mendoza, representa el fenómeno del narcotráfico a partir de una estética narrativa anclada en los principios aristotélicos de la *Poética*: no se trata de retratar los hechos como ocurrieron, sino de imaginar lo que podría ocurrir bajo condiciones verosímiles. A través de un universo narrativo que articula un cronotopo propio —Culiacán—, un estilo de prosa coral y un lenguaje contaminado por la oralidad del norte mexicano, Mendoza construye una ficción que no documenta la violencia, sino que la reelabora simbólicamente. El análisis se centra especialmente en las dos primeras novelas de la saga —*Balas de plata* y *La prueba del ácido*—, en las que el contexto de la guerra contra el narco transforma tanto los procedimientos del detective como la lógica moral del universo narrativo. Así, la obra de Mendoza se configura como una forma estética de comprensión del presente mexicano, donde la literatura, al modo aristotélico, no reproduce la historia, sino que elabora un conocimiento general sobre la experiencia humana en contextos extremos.

Ante el lóbrego panorama que ya ha marcado a por lo menos dos generaciones de mexicanos, la cultura como agente social no puede permanecer inmune al fenómeno de la guerra contra el narco. El mismo prefijo *narco* ha servido para definir a todo un universo artístico, tanto en la música como en la moda, tanto en el cine como en la literatura, que no sólo toca al narcotráfico como tópico esencial de su discurso estético, sino que además ha construido todo un andamiaje artístico que sustenta el resultado final de sus creaciones.

No podría ser de otra manera. La simbiosis realidad-ficción/ficción-realidad se presenta como un hecho implícito de las producciones artísticas. En el caso especial entre la literatura y la realidad —tópico que aborda el presente ensayo—, lo había planteado Yuri Tinianov cuando establece el vínculo entre el texto y el contexto; es decir, el vínculo entre la serie literaria y las series culturales e históricas del momento de creación, lectura y crítica del

texto: “La vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal. Lo mismo ocurre con las series literarias puestas en correlación con la vida social. Esta correlación entre la serie literaria y la serie social se establece a través de la actividad lingüística; la literatura tiene una función verbal en relación con la vida social” (Tinianov 97). Siguiendo una reflexión similar, pero ya avocada a la *narcoliteratura*, Ramón Gerónimo Olvera escribe:

La división tajante realidad-ficción es una barrera epistémica, en cambio, existe una conexión de la unidualidad donde mente y cultura coexisten. La ficción es parte de la realidad, pero manifestada en lo real, que es el texto en concreto. Si bien, sus personajes son muchas veces inventados, la raíz que los engendra viene del mundo. De la misma manera en que las personas reales están alimentadas de imaginarios (174-175).

Como planteó Aristóteles, la función de la poesía no es narrar lo sucedido, sino lo posible. En esta línea, la narrativa de Mendoza no pretende documentar la realidad del narcotráfico, más bien imaginar lo que podría suceder bajo ciertas condiciones verosímiles. En lugar de actuar como notario de los hechos, el autor ensaya una comprensión simbólica de la violencia que trasciende los límites de la crónica o el discurso político.

Y esa raíz del mundo con que empezó a nutrirse parte de la literatura mexicana a partir del 2006 estaba sangrando a raudales. Desde la guerra contra el narco, “México se ha convertido en un país de nota roja. No es asunto de percepción. Es una cuestión de hechos. La violencia se ha extendido hasta niveles inusitados y atraviesa todos los sectores sociales. Hampa, política y mundo empresarial se han entremezclado de manera espectacular” (Hernández s/p). Los autores, en su mayoría norteños o que habían nacido y crecido en zonas de conflicto como Ciudad Juárez, Sinaloa o Tijuana, no pudieron más que responder a esa lóbrega realidad que les sucedía en sus propias ciudades. Por una parte, reflexionaron en el papel sobre la aguda violencia que se volvía el lugar común de los días. Todos los tipos de violencia —directa, estructural y cultural— se volvieron la columna vertebral de

las historias sobre el narco.¹ Por la otra, trataron de reflejar, asir o comprender esa realidad violenta, nutriendo su prosa y sustentando sus historias en lo que se exponía en la prensa escrita. La literatura y el periodismo se fusionaron hasta poner en jaque las normas de los géneros de la novela negra o policiaca: “In this environment, the boundaries between journalism, nota roja, and crime fiction are in an unprecedented state of semantic degradation” (Braham 119).

Las primeras reacciones frente a la llamada *narcoliteratura*, en particular desde sectores de la crítica central, fueron en general desfavorables. El texto de Rafael Lemus en *Letras Libres* representa esta postura escéptica al considerar la obra de Mendoza como “costumbrismo candoroso” o “postal turística”. Sin embargo, con el paso del tiempo, la pertinencia de narrar desde el norte y desde la violencia estructural ha desplazado esa lectura superficial, evidenciando su anacronismo:

Ejemplo de este realismo ramplón es la obra de Élmer Mendoza. Son tres sus novelas (*Un asesino solitario*, *El amante de Janis Joplin* y *Efecto Tequila*) y todas aluden al asunto del narcotráfico. Aluden a él tradicionalmente: a través de un costumbrismo candoroso. La intención es sólo una: retratarlo todo, la política y la violencia, los espectáculos y los deportes, el norte y el otro lado. Retratarlo todo con ánimo turístico para crear una postal del México más reciente. Para ello, más que crear, se pegan en una trama elementos obvios, precedidos: noticias

¹ Siguiendo los postulados de Johan Galtung, Guadalupe María García Carrera explica estas formas de violencia: “a) Violencia directa: presente en situaciones donde la violencia causa daño directo sobre el sujeto destinatario y para evitarla basta con que se decida no ejecutarla; b) Violencia estructural: define aquellos procesos en que la violencia se produce a través de instituciones o estructuras, se puede considerar también como una violencia indirecta en donde las necesidades de la población no son satisfechas pero que con un funcionamiento u organización distinto podrían evitarse fácilmente; c) Violencia cultural: la cultura de la sociedad dominante apoya o justifica realidades que practican violencia tanto estructural como directa. Por lo general este tipo de violencia aparece por periodos más largos debido a la lentitud con la que cambia la cultura” (García y Reyes 45).

políticas, anuncios comerciales, alusiones a este actor, a aquel deportista. Entre tantos retazos el narco es otro elemento, apenas uno más (Lemus).

La respuesta no se hizo esperar por parte del escritor aludido. Para Élmer Mendoza, resultaba incluso agravante la manera en que los supuestos especialistas del centro del país eran incapaces de percibir el valor de aquellas obras literarias que intentaban dar cuenta de una realidad cada vez más cruda: la del narco y sus secuelas, que todo lo permeaban. El señalamiento de Lemus revela, más que una crítica estética, una desconexión histórica: la incapacidad de leer las nuevas formas narrativas desde el centro cultural del país, y el desdén hacia una literatura que surgía no como efecto de moda, sino como una respuesta urgente a la violencia estructural que se vivía (y se vive) en las regiones periféricas.

Frente a los embates, Mendoza recurrió al desprecio que él y sus coreligionarios enfrentaron en sus inicios por parte de la crítica especializada. “No ha sido la mejor idea comportarse como si no existieran o de mantener la descalificación que se manejó, al principio, por críticos y autores que prefirieron optar por la pureza moral de las manifestaciones artísticas y pensar que entre menos se hable de ellas mejor” (“Prólogo” 11). Al soslayar las novelas del narco o narconovelas, como comúnmente se les definió, se silenciaban algunas propuestas arriesgadas en cuanto a la forma de presentación de las obras, pero sobre todo se soslayaba una situación aún más profunda que sufría el país entero: le guerra del narco marcó la entrada de México al escenario global de la economía, ya no sólo como mera comparsa, sino como una fuerza financiera en constante movimiento: “Me sorprendió la manera en que el neoliberalismo respalda una actividad tan productiva, cómo el sueño capitalista encontró otra vía de hacerse realidad y cómo se convirtió en modelo para todos aquellos que desean cambiar su estatus económico” (“Prólogo”, 11).

En este nuevo contexto, los grandes temas de la literatura —el amor, la justicia, la soledad o la moralidad— se ven transformados por la presencia ubicua del narcotráfico. ¿Cómo amar, hacer justicia o conservar la integridad en un entorno donde la violencia es estructural y la corrupción se ha

vuelto norma? En las novelas del Zurdo Mendieta, el narcotráfico aparece como un *cronotopo*, un eje espacio-temporal que determina las posibilidades mismas de la experiencia humana. La realidad se impuso y actualmente el narco ya es un referente, no del género policiaco o negro, sino de las letras mexicanas en su conjunto. Ejemplo de ello son el poemario *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*, de Jorge Humberto Chávez (2013), y la novela *No voy a pedirle a nadie que me crea*, de Juan Pablo Villalobos (2021), obras galardonadas con el Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes y el Premio Herralde de Novela, respectivamente: dos de los reconocimientos más importantes de las letras en castellano.

Aunque el tema del narcotráfico es relativamente reciente en la literatura mexicana, su tratamiento por parte de Mendoza retoma y reactualiza una larga tradición de narrativa que ha buscado responder a contextos violentos. La novela de la Revolución, por ejemplo, ofreció no sólo testimonio, sino crítica y reformulación simbólica de la violencia. Como en aquella tradición, las novelas del narco buscan más que representar, buscan procesar, ordenar, elaborar. Esta filiación sugiere que el tratamiento del fenómeno por parte de Mendoza no es excepción ni moda, sino parte de un linaje estético que utiliza la ficción para disputar el sentido del presente. Sergio Pitol escribe: “La novela de la Revolución tiende a crecerse en la cólera y en la abominación contra los hombres que combatieron en ella para luego envilecerla y degradarla. Sus autores son maestros en un tono moral severo y vejatorio” (168). Varias de esas plumas fueron partícipes del conflicto armado, como víctimas de los hechos o como parte de alguno de los bandos. En muchos casos las consecuencias derivaron en el exilio o el ostracismo. El refugio de esas amargas experiencias fueron las páginas de sus libros:

Eligieron entonces la escritura como exorcismo a sus fantasmas e instrumento para hostigar, aunque fuese virtualmente, a los caudillos que a sus ojos habían corrompido al país entero. [...] Sus libros se convirtieron en el testimonio de su fatiga, sus decepciones y su repulsión ante el espectáculo falsa-

mente revolucionario de los últimos gobiernos, de su cinismo, su crueldad y, sobre todo, su infatigable voracidad de poder. Ahora leemos sus libros como crónicas históricas (Pitol 167).

Como en la novela de la Revolución, donde la ficción sirvió para procesar la violencia, la narrativa del sinaloense retoma esa genealogía para representar el desastre contemporáneo. Su poética transforma el narco en materia simbólica, no para hacer un registro de los hechos, sino para comprenderlos desde la ficción.

En las últimas líneas del texto de Pitol encuentro un anclaje teórico que deje comprender la necesidad de los creadores por retratar el fenómeno del narcotráfico. Es necesario establecer que los últimos años en el país, ya de por sí convulso desde su fundación, son excepcionales en cuanto al número de crímenes y su crueldad, y que son acompañados por una estética inaudita de la violencia. Como bien se trazó con las novelas de la Revolución, las novelas del narco o narconovelas también responden a esa necesidad de los autores por plasmar en sus páginas una realidad que se desborda en significados. Desde la vulnerabilidad de las vidas atrapadas en el engranaje del narcotráfico hasta el funcionamiento económico de ese sistema ilegal, las novelas del narco muestran cómo la violencia se convierte en un negocio protegido por la lógica del mercado: consumidores cautivos, producción garantizada y altos retornos libres de regulación estatal.

Y en la periferia, los grandes temas de la literatura se empapan de un nuevo simbolismo que abona a su exploración: ¿Cómo se ama en la guerra del narco? ¿Cuáles son las relaciones entre padres e hijos cuando el actante narcotráfico corrompe las redes familiares? ¿De qué manera se vive la soledad en un ámbito de asesinatos? ¿Hay espacio aún para la misericordia entre la raza humana? ¿Se escucha la risa de los dioses sobre los individuos embebidos en sus propias *hibris*? ¿La *némesis* es aún permitida en un mundo donde es común que triunfen los seres humanos miserables? Y en el caso del género policiaco: ¿Cómo puede establecerse la justicia en un cronotopo corrompido hasta las entrañas?

La propuesta estética de Mendoza no busca convertirse en un simple recuento de crímenes, contextos o territorios marcados por el narcotráfico. Su literatura no aspira a ser crónica ni relato documental de la historia reciente de México. Más bien, se apropia de ciertos hechos para, desde la ficción, elaborar una imagen verosímil y significativa de la violencia que atraviesa al país. Esta operación ficcional encuentra un eco teórico en la *Poética* de Aristóteles, donde se traza una distinción crucial entre la historia —que relata lo particular— y la poesía, que se ocupa de lo posible según la necesidad o la verosimilitud. Para Aristóteles, la poesía —como forma de mimesis— posee incluso mayor valor filosófico que la historia, en tanto ofrece un conocimiento generalizable de la experiencia humana.

Pero la propuesta estética de Mendoza no pretende convertirse en un recuento de los crímenes, los contextos o las geografías asociadas al fenómeno del narcotráfico. Su literatura no es historia, ni crónica de la historia reciente de México; más bien, retoma los hechos para reescribir, desde la ficción, esa historia sangrante del país. Este posicionamiento ficcional encuentra sustento en los principios expuestos por Aristóteles en la *Poética*, donde se establece una distinción crucial entre historia y poesía, y se defiende el valor de esta última como forma de conocimiento:

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podrá suceder; esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular (157-158).

Como se profundizará más adelante, en las novelas del Zurdo Mendieta el fenómeno del narco es abordado desde una perspectiva estética que remite, en cierto sentido, a lo planteado por Aristóteles en la *Poética*. No se

trata de narrar literalmente lo sucedido en México en las últimas dos décadas, sino de construir, desde la ficción, una representación verosímil y generalizable de esa experiencia. Así, la literatura no se limita a registrar hechos, sino que busca elaborar una reflexión más profunda sobre lo padecido, al modo en que la poesía, para Aristóteles, se ocupa de lo posible y lo universal más que de lo particular y lo ocurrido.

PROPUESTAS ESTÉTICAS

Puede marcarse una línea de continuidad en las obras de Élmer Mendoza, no simplemente por ser parte de la creación de un mismo autor, sino porque en éstas siempre ha existido una propensión por gestar un universo completo que abarque diversas obras y se encuentre amalgamado por un cronotopo marco, tal como lo hicieron Juan Carlos Onetti en su Santamaría o Jorge Ibarguengoitia en su estado del Plan de Abajo, compuesto por los míticos Cuévano y Muérdago. Para Mendoza, ese cronotopo es Culiacán:

Élmer Mendoza ha elegido literaturizar sus espacios geográficos sin el tinte localista o folclórico con que antes se les había descrito. Mediante sus relatos transforma el topos en logos conformando en esta geografía imaginaria un sistema de imágenes y simbolizaciones que funcionan como formas de apropiación de la realidad y como signos de identidad (Moreno y Millán 98).

Desde su temprano libro de relatos *Tranapalanca* (1989) se percibe una intención por generar un cronotopo que se extienda más allá de uno o de unos cuantos textos. Lo mismo sucede en *Firmado con un klínex* (2009), primera aparición de El Zurdo Mendieta en una historia onírica y hasta surrealista. *Un asesino solitario* (1999), *El amante de Janis Joplin* (2001) y *Efecto tequila* (2004) continúan el mismo sendero. Pese a que ninguna de estas novelas logró colocarse como la piedra de toque del universo mendoziano, en ellas misma se leen los rasgos que se desarrollarán en la saga de El Zurdo Mendieta. Luego de más

de treinta años como creador, Mendoza alcanzó su objetivo literario de no escribir una novela, sino de prefigurar todo un universo, donde personajes, lugares, situaciones, fueran dibujando una historia que continuaría de libro a libro, y tuviera a Culiacán como referente geográfico:

Edgar el Zurdo Mendieta, agente de la Policía Ministerial del Estado, es el protagonista en ambas obras y llegó acompañado por la agente Gris Toledo, [...]; su jefe, el comandante Omar Briseño; el jefe de Servicios Periciales y Criminalística, Guillermo Ortega; el jefe de la Unidad de Antinarcóticos de la Policía Federal Preventiva, comandante Moisés Pineda; Angelita, su secretaria; Ger, su ama de llaves y Rodo, el novio de Gris [...].

Pero del otro bando también aparecieron el jefe del Cártel del Pacífico, Marcelo Valdés, el capo más importante de la región, su hija Samantha, y, entre ellos, el reportero de policiaco Daniel Quiroz, de *Vigilantes Nocturnos* (Fernández y Ramírez 35).

Con la saga de El Zurdo Mendieta, el escritor sinaloense brinda un espacio, donde novela a novela, el lector reconoce y es testigo de la evolución de los personajes, el cambio de los lugares referidos, la modificación en las normas de hacer el crimen y de reclamar justicia. Ésta, la primera *comedia humana* del narco mexicano, nació con olor a pólvora, pero con rumor de vanguardia. Y ése es el segundo de los puntos clave para comprender el proyecto de Mendoza.

En su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, el autor explicaba sobre su oficio: “Me gusta contar de cierta manera: caótica quizá, incómoda quizá, pero viva; dejar que las palabras lluevan sobre la línea y que escurran, ensucien, limpien u oscurezcan la página, la pantalla o el sueño” (*Discurso*). Y sobre su primera novela reflexionaba:

Encontré la manera de manejar las palabras e imprimirles el ritmo que me convenía o que soñaba, supe que el lenguaje de la calle podía convivir en un texto con cualquier expresión y que era posible jugar con la parte íntima del

discurso. Desde que leí a Joyce supe que era muy importante aunque tenía pocos lectores. Decían que había impuesto un sistema de escritura en 1922 con *Ulises* que nadie podía superar. Desde luego que lo primero que pensé es que yo podría conseguirlo, ¿por qué no? Un asunto en el que aún reflexiono de vez en cuando y que como motivación en cada jornada de trabajo, es estupenda (*Discurso*).

Ese primer ejercicio lo definió como “una novela de lenguaje”. Con Joyce en el horizonte, el sinaloense se enfoca en el artificio de la palabra. Mendoza trabaja el lenguaje como una materia dúctil, contaminada por la oralidad, por los códigos del habla sinaloense y por una sintaxis fragmentada que simula el caos de la realidad. Este estilo se expresa en la coralización del discurso, técnica mediante la cual se imbrican múltiples voces sin marcas explícitas de diálogo, obligando al lector a descifrar quién habla y desde dónde. Para ello, se vale de diversas técnicas para transgredir las normas sintácticas y semánticas, y dar prioridad a los tonos fonéticos en sus oraciones, a la manera de los postulados de Jakobson en su texto “Lingüística y poética”.²

² Jakobson escribe: “La orientación (*Einstellung*) hacia el MENSAJE como tal, el mensaje por el mensaje, es la función POÉTICA del lenguaje. Esta función no puede estudiarse de modo eficaz fuera de los problemas generales del lenguaje, y, por otra parte, la indagación del lenguaje requiere una consideración global de su función poética. Cualquier tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía o de confinar la poesía a la función poética sería una tremenda simplificación engañosa. La función poética no es la única función del arte verbal, sino sólo su función dominante, determinante, mientras que en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario, accesorio” (358). Y sobre la transgresión de los sintagmas y paradigmas del mensaje lingüístico, tal y como lo lleva a cabo Mendoza, el crítico literario explica: “¿Cuál es el criterio lingüístico empírico de la función poética? En particular, ¿cuál es el rasgo indispensable inherente en cualquier fragmento poético? Para contestar a esta pregunta, tenemos que invocar los dos modos básicos de conformación empleados en la conducta verbal, la selección y la combinación. [...] La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia. En poesía, una sílaba está en relación con cualquier otra sílaba de la misma secuencia; todo acento de palabra se supone que es igual a cualquier otro acento de palabra” (360).

Todo ello, nutrido por el *slang* de diversas partes del país, pero con énfasis al *slang* sinaloense, de Culiacán en específico.

Este uso deliberado de la indistinción discursiva remite no sólo a una técnica moderna de ruptura, sino a una representación del caos verbal como forma de violencia simbólica. Mendoza subvierte la norma culta del castellano literario e impone una oralidad contaminada que deviene en mimesis de la fragmentación social. En este sentido, su estilo no sólo es político por lo que dice, sino por cómo descompone la forma literaria para decirlo.

Esta técnica impone una demanda activa al lector, quien debe reconstruir el flujo del habla sin las guías usuales del discurso directo. La fragmentación no obedece a una estética del caos gratuito, sino que simula el rumor colectivo, la confusión de voces en un entorno donde el poder y la verdad están fragmentados. La coralización, entonces, no sólo desestructura la narración tradicional, pone en crisis la idea de un narrador soberano en contextos donde nadie tiene el control del relato.

Ejemplo: “Esos del gobierno no tienen idea del pinche alacranes que se están echando encima. ¿Qué pasó, mi Chapo?, no hable mal del señor presidente. ¿De ese?, ¿no lo has escuchado? Se la pasa tirando bronca, se ve que no le rompieron el hocico de chiquito” (Mendoza, *La prueba* 171). Con este estilo de escritura, Mendoza subraya el sentido artístico de su obra: las voces de los personajes son acumulativas, se fusionan en una sola, a fin de recordarnos el artificio literario: todas esas voces son artificios y hay una sola batuta fonética; no la del narrador, sino la del creador, la del escritor, la de artista.

La literatura no reproduce la realidad, sino que construye una realidad distinta, una forma simbólica que, mediante sus recursos estéticos, permite elaborar de modo sensible experiencias difíciles de aprehender por otros discursos. En el caso que nos ocupa, la violencia vinculada al narcotráfico no se muestra en bruto, sino procesada a través de la ficción, lo que habilita una comprensión más compleja y reflexiva del fenómeno. Las novelas de Élmer Mendoza, lejos de la urgencia de la nota roja, la retórica política o el discurso oficial, se inscriben en una tradición donde lo verosímil importa más que lo estrictamente factual. En este sentido, su escritura puede leerse

a la luz de la distinción propuesta por Aristóteles en la *Poética* entre historia y poesía: mientras la primera narra lo que ha ocurrido, la segunda imagina lo que podría suceder, permitiendo así acceder a verdades generales que trascienden lo inmediato.

Los dos aspectos anteriores —la gestación de un universo completo y la exploración del lenguaje, con el proceso de coralización como punto medular en la composición de la prosa— sustentan el tratamiento de los tópicos en la saga de El Zurdo Mendieta, sobre todo el tema de la guerra del narco. Con el mismo afán de llevar al género a sus límites, Mendoza comprendió que el sistema sociocultural en el que se desarrollaban sus historias había cambiado en demasía, luego de la declaración del gobierno mexicano en contra de los cárteles. La respuesta estética del sinaloense: poner en marcha una maquinaria novelesca para dar cuenta de las nuevas formas de supervivencia para toda una sociedad que, si bien ya se encontraba bajo el yugo de la injusticia y la criminalidad, padece una nueva transgresión social y cultural cuando se institucionaliza la guerra.

Desde su vida poco apacible en Culiacán, Édgar *El Zurdo* Mendieta se presenta en *Balas de plata* y *La prueba del ácido* —las dos primeras novelas de la saga— con los rasgos arquetípicos del detective del género negro, matizados por supuesto por rasgos particulares: es soltero a los 43 años de edad, carece de familia, se vale de ilegalidades para alcanzar la justicia o al menos lo que él define como justicia, debe combatir a la propia policía a la que pertenece, fue víctima de un sacerdote pedófilo, tiene un posible hijo del que no sabe su existencia, busca el amor en relaciones conflictivas —por no decir ligadas a un crimen—, y a menudo se cuestiona sobre su labor: “trabajaba en una ciudad donde su profesión jamás daba resultados y era muy poco valorada. La mayoría tenía una vocación para el delito que no lo podía creer. ¿Había nacido para eso? Qué hueva” (*Balas* 43).

Aún en *Balas de plata*, El Zurdo busca resolver el asesinato del joven abogado Bruno Canizalez —al que luego se le sumarán otras muertes—, en un marco de funcionamiento más o menos claro: políticos inmiscuidos, corrupción y pago de favores en la propia policía. Todo ello enmarcado por

una ciudad cuyo desarrollo no puede entenderse sin el narco o, más bien, sin los capos. El Culiacán de Mendoza es liderado por Marcelo Valdés, un hombre mayor que responde a los códigos de los narcotraficantes de antaño. Con una moral deformada, no busca generar violencia o tan sólo provoca la necesaria para mantener el orden en el “negocio” y siempre atiende el bien común. Si políticos en ascenso buscan su venia para competir a puestos más altos, incluso a la presidencia de la República, como sucede con el padre del ultimado Bruno Canizalez, poblaciones enteras se acercan a su figura pretendiendo apoyos básicos al estar abandonadas por el Estado mexicano: “¿Qué querían? Si les puedes meter la luz eléctrica y si los apoyamos para restaurar la iglesia que se está cayendo. Encárgate, que de una vez les pongan alumbrado público y remocen la escuela” (*Balas* 48).

Los crímenes que se presentan como los actantes alrededor de los cuales se tejen las investigaciones, en las que invariablemente aparece el narco, ya sea como simple escenografía del espacio: “Oye, Edgar, hijo, pónganle fren a los narcojuniors, no hay quién los aguante, llegan, hacen sus desbarajustes y se largan como si nada, no es justo. Primero debemos resolver el problema de los narcopadres, les ha dado por matarse entre sí y involucrarse en cobijas” (*Balas* 237), o como personajes con peso en la trama. El caso más importante en *Balas de plata* es el de Samantha Valdés, hija del capo principal, y quien odia al Zurdo por su posición que, si no incorruptible, por lo menos alejado de tratos que le hagan deber favores a los cárteles. Pese a este dique de posiciones, Valdés ve en el detective un individuo de convicciones firmes que lo llevan incluso a defender a Mariana Kelly, la novia de la Samantha, cuando es amenazada por el asesino que persigue Mendieta.

En las novelas del Zurdo Mendieta, el cronotopo elegido por Mendoza es Sinaloa: un espacio donde la presencia del narco forma parte del paisaje, pero no al punto de estructurar toda la obra en torno a ese fenómeno. El narcotráfico está ahí —como trasfondo inevitable—, pero no como centro absoluto de la narración. Es en este sentido que se presenta un cisma total en la saga de El Zurdo Mendieta. *Balas de plata* se publica en 2009, tres años después de la guerra contra el narco de Felipe Calderón. Sin embargo, el año de edición de

una obra nunca coincide con el tiempo de gestación. Como lo señalé líneas antes, desde décadas atrás Élmer Mendoza pretendía una obra total que diera cuenta de una poética propia. Un Joyce a la mexicana, un cronotopo reconocible, una laceración del lenguaje y una exaltación del ritmo en la prosa (la música es imprescindible en la serie; las referencias musicales conforman un *soundtrack* en cada novela). Encuentra el tono, los referentes, la construcción ficcional precisa en *Balas de plata*. Es posible que la novela haya estado finalizada o casi finalizada durante el inicio de la guerra contra el narco. La hiperbolización de violencia aún no se expandía por todo el país. Ésta sería la razón principal por la que el narco se encuentra en la periferia del texto y no en el centro.

El universo del sinaloense cambia de manera radical con *La prueba del ácido*. Publicada en 2010, apenas un año después de *Balas de plata*, pero confeccionada ya en el entorno del embate contra los cárteles de la droga en todo el territorio nacional. La simbiosis realidad-ficción/ficción-realidad provoca que la poética de Mendoza tenga que reestructurarse. El autor estaba consciente de que era imposible continuar su serie novelesca, con Culiacán como cronotopo, obviando que las circunstancias políticas, sociales y de seguridad se habían modificado por las estrategias de combate al narco. Desde las primeras páginas se anuncian las nuevas circunstancias mexicanas:

¿Vieron la declaración del presidente? Es lo que estoy leyendo. ¿Está loco o qué? Le está declarando la guerra al narco, ¿sabes cuántos policías pueden morir? Todos. [...] Pues sí, pero este necesita legitimarse, ya ves lo que comentan. Tampoco pierdas el sueño por eso, si hicieron fraude también ya ocurrió antes (*La prueba* 19).

La guerra contra el narco se convierte en el fenómeno central que estructura la obra. Aunque el crimen que detona la trama es el asesinato de Mayra Cabral de Melo —bailarina, *scort* de lujo y amante de El Zurdo—, todas las circunstancias de la investigación están atravesadas por la embestida del gobierno contra los cárteles. La narrativa se desarrolla, así, bajo el peso de un contexto donde la violencia institucional y la criminal convergen

y contaminan cada rincón de la vida cotidiana. El incremento de los asesinatos sorprende a la sociedad, los grupos criminales se bifurcan y nadie quiere quedarse fuera de las nuevas reglas del juego. La respuesta, adquisición de armas al por mayor de todas las partes involucradas: “el presidente nos ha declarado la guerra y no quiero que me agarren con los calzones abajo. Sé que un trato con los Valdés y lo mismo que te pidieron ellos quiero para mí, ¿cómo la ves?” (*La prueba* 33).

Páginas adelante se describen fragmentos de la nueva situación del negocio: “Quiero pasar coca a Estados Unidos, dijo MacGiver. La guerra va a perturbar las rutas y los grupos se desquiciarán; mis contactos colombianos están puestos y los gringos también; debo aprovechar la oportunidad mientras se reagrupan” (*La prueba* 74). Pero al mismo tiempo se delinea una de las críticas más feroces vertidas contra la estrategia oficial: “El gobierno no sabe lo que dice y no creo que afecte a los verdaderos cárteles; nadie va a abandonar un negocio tan jugoso y con mercado cautivo. Menos los gringos” (*La prueba* 75).

Ante la reestructuración de los mecanismos narco-crimen-autoridades, uno de los hechos más simbólicos de la obra es la muerte de Marcelo Valdés, jefe del Cártel del Pacífico. El capo fallece en cama, dentro de su fastuosa residencia, sin que le persiguiera sombra alguna de sus delitos. Arquetipo de los narcotraficantes de antaño con esa paradoja en sus acciones, Valdés buscó auxiliar a la sociedad soslayada por el Estado mexicano, sus acciones violentas sólo se daban cuando eran necesarias y reconocía y aprobaba la rectitud de los individuos en medio del estercolero diario en el Sinaloa de Mendoza. Por esas mismas características respetaba el trabajo de El Zurdo Mendieta. Más que su opuesto, el Zurdo Mendieta encarna el reverso moral de Marcelo Valdés: ambos operan en zonas grises, donde la ética no es una guía estable, sino un residuo obstinado. En el Zurdo, esa persistencia ética configura una tragedia: actúa porque debe hacerlo, no porque pueda cambiar las reglas del juego. Como héroe trágico, su virtud es también su condena.

Para que no haya dudas de estos cambios, tras el funeral de su padre, Samantha Valdés organiza una reunión con los diversos líderes del cártel y aliados en México y Estados Unidos. Parece un cenáculo exitoso. Cada

cabecilla apoya la moción de la capisa de continuar con los acuerdos previos y respetar los territorios. Lo cierto es que varios de ellos planean levantarse contra la nueva líder. La respuesta, una masacre de los insubordinados, con mensaje de poder incluido:

El convoy de los jefes tomó la carretea a Culiacán. En posición protegida la Hummer de Eloy Quintana, el nuevo capo de la región. Avanzaban a buena velocidad. En el centro para la urbanización Nuevo Altata, se les apareció el diablo. Dos vehículos les enviaron bazucazos de frente, dos, de la carretea Nuevo Altata, además de dos, de la retaguardia. Los hombres de Quintana respondieron pero era demasiado tarde. [...] Samantha Valdés, con el pelo recogido, los alcanzó. El Gaucho abrió la puerta de una camioneta y apareció Quintana herido. Pido mano, expresó la mujer con voz firme. Quintana la miró. Garcés le pasó una Smith & Wesson. Eres igual a tu padre. No creo, él era buena persona: a mí no me dejan serlo (*La prueba* 227).

A diferencia del detective clásico, el Zurdo Mendieta no busca restablecer un orden, sino sobrevivir en un contexto donde el crimen es estructural y la justicia institucional ha colapsado. Su figura funciona como un mediador trágico: conserva un código ético mínimo que lo obliga a actuar, aunque sepa que sus acciones no modificarán el sistema. Este tratamiento responde a lo que Aristóteles definía como mimesis de lo posible: no lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder dada una lógica interna de necesidad. En *La prueba del ácido* descubre que el asesino de Mayra Cabral de Melo es Adán Carrasco, un personaje ligado a las esferas más altas de México y Estados Unidos. Pero no puede capturarlo solo. El contexto se lo impide. Bajo la sombra de la guerra contra el narco debe pretender nuevas alianzas si quiere por lo menos reestablecer algunos sesgos de justicia. Alejado de odios pasados, sabe que el nexos más productivo puede ser con Samantha Valdés:

Necesito hablar contigo, comandante. No soy tu hombre, Samantha, soy demasiado pendejo y todavía un poco honesto. Precisamente por eso me inte-

resas, Zurdo Mendieta, ¿crees que no necesitamos gente honrada en nuestras filas? Aunque no lo creas o no lo hayas pensado, este negocio no funcionaría sin grandes dosis de fidelidad y honradez; [...] qué te parece si nos vemos en una hora en el Miró. No llegaría, acabamos de ubicar al asesino de la chica del Alexa y vamos por él. ¿Necesitas apoyo? Lo pensó. No estaría mal, manda seis hombres de los que disparan (*La prueba* 227).

A partir de ese momento, la saga responde directamente a la nueva realidad del país. Las entregas posteriores de los casos del Zurdo Mendieta incorporan una violencia hiperbólica, los vínculos del detective con la jefa del Cártel del Pacífico y ciertos intentos por sostener alguna forma de esperanza en un contexto sombrío. Todo esto se articula a través del andamiaje estético de Mendoza: un universo narrativo autónomo, en proceso de coralización, donde la cultura popular y la cultura de masas se filtran y desbordan en cada página. Ahí radica el valor de la saga: en su capacidad para fundir el realismo con estrategias formales heredadas de las vanguardias, como lo hiciera Juan Rulfo en *Pedro Páramo*.

El resultado es una historia que se nutre de la realidad, pero que no es la realidad: una representación que busca estetizar una violencia que, en el mundo, parece responder únicamente a sí misma, sin causas ni fines. Esa violencia, por ello, sólo puede ser contenida —y acaso comprendida— en el territorio de la ficción. Como los poetas de los que hablaba Aristóteles, Élmer Mendoza no escribe los hechos como han sucedido, sino como podrían haber sucedido, guiado por la lógica de lo verosímil o lo necesario. Sus novelas permiten abortar el tema del narco no sólo como una crónica del horror, sino como una forma de pensamiento: una poética de la violencia que, al articular el caos, deja abierta la posibilidad de la comprensión. En este sentido, la mimesis de lo posible hace posible un marco estético, pero también un marco ético: al mostrar alternativas en un mundo cerrado, Mendoza preserva la potencia de la literatura a la hora de imaginar posibilidades. La novelística de Mendoza al ficcionalizar el caos crea un espacio para la reflexión ética, allí donde la realidad parece mostrarse sólo como catástrofe.

REFERENCIAS

- BRAHAM, Persephone. “True-Crime, Crime Fiction, and Journalism in Mexico”. En *Globalization and State in Contemporary Crime Fiction*, Adrew Pepper y David Schimd (editores). Palgrave MacMillan, 2016, pp. 119-140.
- CHÁVEZ, Jorge Humberto. *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- FERNÁNDEZ ROJAS, Hilda Ángela, y Rogerio Ramírez Gil. “El Sherlock Holmes de la Col Pop”. En *Élmer Mendoza: visión de una realidad literaria*. Ed. Martha Elia Arizmendi Domínguez Ilda Elizabeth Moreno Rojas. Universidad Autónoma de Sinaloa/Universidad Autónoma del Estado de México, 2013, pp. 35-42.
- GARCÍA CARRERA, Guadalupe María y Ileana Reyes Retana. “La violencia como actante en la obra de Élmer Mendoza”. En *Élmer Mendoza: visión de una realidad literaria*. Ed. Martha Elia Arizmendi Domínguez e Ilda Elizabeth Moreno Rojas. Universidad Autónoma de Sinaloa/Universidad Autónoma del Estado de México, 2013, pp. 43-54.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Luis. “País de nota roja”. *La Jornada*, 1 de junio de 2010, <https://www.jornada.com.mx/2010/06/01/opinion/019a1pol>
- JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral, 1975.
- JUNGHEINRICH, Ella, y Marcela Villalobos. “Las mujeres, víctimas de la guerra contra el narcotráfico”. *Heinrich Böll Stiftung*, 16 de mayo de 2023. <https://mx.boell.org/es/2023/05/16/mexico-las-mujeres-victimas-de-la-guerra-contra-el-narcotrafico>
- LEMUS, Rafael. “Balas de salva”. *Letras libres*, 30 de septiembre de 2005. <https://letraslibres.com/revista-mexico/balas-de-salva/>
- MENDOZA, Élmer. *Trancapalanca*. Departamento de Investigación y Fomento de Cultura Regional (DIFOCUR), 1989.
- MENDOZA, Élmer. *Firmado con un klínex*. Tusquets Editores, 2009.
- MENDOZA, Élmer. *Un asesino solitario*. Tusquets Editores, 1999.
- MENDOZA, Élmer. *El amante de Janis Joplin*. Tusquets Editores, 2001.

- MENDOZA, Élmer. *Efecto tequila*. Tusquets Editores, 2004.
- MENDOZA, Élmer. *Balas de plata*. Tusquets Editores, 2008.
- MENDOZA, Élmer. *La prueba del ácido*. Tusquets Editores, 2010.
- MENDOZA, Élmer. *Nombre de perro*. Tusquets Editores, 2012.
- MENDOZA, Élmer. *Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua*, 30 de abril de 2012. <https://www.academia.org.mx/academicos-2017/item/discurso-de-ingreso-de-elmer-mendoza-a-la-academia-mexicana-de-la-lengua-respuesta-de-felipe-garrido>
- MENDOZA, Élmer. *Besar al detective*. Random House, 2015.
- MENDOZA, Élmer. *Asesinato en el Parque Sinaloa*. Random House, 2017.
- MENDOZA, Élmer. *Ella entró por la ventana del baño*. Alfaguara, 2021.
- MENDOZA, Élmer, “Prólogo”. En *Narcotransmisiones: neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop*. Ed. Danilo Santos López, Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles Latorre. El Colegio de Chihuahua, 2021, pp. 11-14.
- MORENO ROJAS, Ilda Elizabeth y Ariana Millán Hernández. “La ciudad literaria en las novelas de Élmer Mendoza”. En *Élmer Mendoza: visión de una realidad literaria*. Ed. Martha Elia Arizmendi Domínguez e Ilda Elizabeth Moreno Rojas. Universidad Autónoma de Sinaloa/Universidad Autónoma del Estado de México, 2013, pp. 97-107.
- OLVERA, Ramón Gerónimo. “Élmer Mendoza: Dos batos bien acá, bien felones en la Academia de la Lengua”. En *Narcotransmisiones: neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop*. Ed. Danilo Santos López, Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles Latorre. El Colegio de Chihuahua, 2021, pp. 169-184.
- PARDO VEIRAS, José Luis y Arredondo. “Una guerra inventada y 350,000 muertos en México”. *The Washington Post*, 13 de junio de 2021. <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2021/06/14/mexico-guerra-narcotrafico-calderon-homicidios-desaparecidos/>
- PITOL, Sergio. *La casa de la tribu*. Fondo de Cultura Económica/Universidad de Alcalá, 2006.
- TINIANOV, Yuri. “Sobre la evolución literaria”. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzvetan Todorov. Siglo XXI, 1978, pp. 89-102.
- VILLALOBOS, Juan Pablo. *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Anagrama, 2021.

AUTORAS Y AUTORES

ANDREAS KURZ

Doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Viena. Profesor del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato. Publica sobre temas relacionados con la literatura mexicana del siglo XIX y los nexos culturales entre Europa e Hispanoamérica. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNI).

ANUAR JALIFE JACOBO

Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de San Luis. Profesor del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato. Autor de los libros *El veneno y su antídoto*. *La curiosidad y la crítica en la revista Ulises (1927-1928)* y *Novo*. Se interesa en la historia de la literatura mexicana del siglo XX y las relaciones entre prensa y literatura hispanoamericana. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNI).

LILIA SOLÓRZANO ESQUEDA

Doctora en Humanidades, línea Teoría Literaria, por la Universidad Autónoma Metropolitana. Profesora del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato. Sus intereses de investigación se dirigen hacia la poesía mexicana e hispanoamericana, relaciones entre literatura y filosofía, y revistas literarias. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNI).

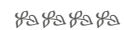
IRERI MARTÍNEZ GONZÁLEZ

Licenciada en Letras Española por la Universidad de Guanajuato y maestra en Literatura Hispanoamericana por la misma casa de estudios. Sus principales líneas de investigación son la literatura comparada, la literatura de viajes, el nacionalismo, la creación del sentido de identidad a través de la literatura y el orientalismo.

SALVADOR GARCÍA

Doctor en Literatura Hispánica y miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNI) nivel 1. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Texas en Austin y en el Instituto Cervantes de Manila. Se ha desempeñado como profesor invitado en la Universidad Ateneo de Manila, Filipinas, y en la University of Miami, donde realizó un Posdoctorado en Literatura y Humanidades Digitales.

El espejo es una herramienta. Cinco obras literarias hispanoamericanas frente al poder y la violencia se terminó de editar y digitalizar en febrero de 2026. La edición estuvo al cuidado de Anuar Jalife Jacobo y Flor E. Aguilera Navarrete.



OTROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN



*Más allá de la torre de marfil.
Relaciones entre literatura y sociedad
en México y Chile*
Andreas Kurz (coord.)

La violencia en la literatura mexicana
Felipe Oliver Fuentes
y Anuar Jalife Jacobo (coords.)

*Inflexiones de la autobiografía.
Un proyecto editorial y una generación
de escritores mexicanos*
Claudia L. Gutiérrez Piña (coord.)

*Otros modos de ver: el microcosmos
literario de Guadalupe Nettel*
Inés Ferrero Cándenas (coord.)

La literatura es un espejo y una herramienta, refleja las dinámicas de poder, las tensiones sociales y las fisuras culturales, pero también las interroga, las transforma y las denuncia. Los ensayos de este volumen procuran mostrar cómo diversos autores y autoras han enfrentado, desde sus propios ámbitos y estilos, problemáticas históricas y sociales: la memoria frente a la violencia, la construcción de identidades en espacios marginales, la resistencia cultural y la denuncia de sistemas corrompidos. Al vincular estética y política, las obras analizadas en este libro demuestran que el arte no sólo embellece el mundo, sino que lo confronta y lo redibuja. Ésta es nuestra manera de invitar a quienes nos leen a repensar la literatura no como una forma de evasión, sino como un camino para dialogar con las complejidades de la vida contemporánea y las posibilidades de cambio.

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias