

# Espacios de la memoria

## Historia y literatura en la vida independiente de México y de Chiapas

• Diana Érika Cruz Jiménez • Alejandro Ortiz Buyegoyri  
• Antonio Durán Ruiz • Rafael de Jesús Araujo González

Coordinadores





# Espacios de la memoria.

Historia y literatura en la vida independiente  
de México y de Chiapas

Diana Érika Cruz Jiménez  
Alejandro Ortiz Buyegoyri  
Durán Ruiz, Antonio  
Rafael de Jesús Araujo González  
Coordinadores



Primera edición: 2024

D. R. ©2024. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

1ª Avenida Sur Poniente número 1460

C. P. 29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.

[www.unicach.mx](http://www.unicach.mx)

[editorial@unicach.mx](mailto:editorial@unicach.mx)

ISBN: 978-607-543-236-6

Diseño de la colección: Manuel Cunjamá

Imagen de portada: Página 9 del Códice Dresde (de la edición de Ernst Förstemann,  
en 1880)

Diseño de portada: Manuel Cunjamá

Impreso en México

# Espacios de la memoria.

## Historia y literatura en la vida independiente de México y de Chiapas

Diana Érika Cruz Jiménez  
Alejandro Ortiz Buyegoyri  
Durán Ruiz, Antonio  
Rafael de Jesús Araujo González  
Coordinadores





## Índice

Presentación .....	9
Julia, una mujer entre la memoria y la historia .....	15
<i>Guadalupe Ríos de la Torre</i>	
Historia y memoria: los claroscuros de la Modernidad en Cristina Rivera Garza.....	25
<i>Tomás Bernal Alanís</i>	
El viaje de Usigli hacia la historia.....	37
<i>Alejandro Ortiz Bullé Goyri</i>	
Federico Patán, polígrafo hispanomexicano .....	55
<i>Enrique López Aguilar</i>	
Ramón J. Sender y demetrio Aguilera Malta en el infierno verde.....	69
<i>Vicente Francisco Torres</i>	
“Mejoramiento e incorporación”: las misiones culturales y la escuela rural en Chiapas, 1923-1928.....	81
<i>Ana Karla Camacho Chacón</i>	
El espacio a través de la literatura y la cartografía.....	103
<i>Diana Erika Cruz Jiménez</i> <i>Carmen Fernández Galán Montemayor</i>	

La sociedad coleta racista y explotadora en Ciudad Real (1960) de Rosario Castellanos .....	115
<i>Felipe Sánchez Reyes,</i> <i>Maestro en Letras,</i>	
El vuelo espiritual en la obra poética de Carlos Pellicer .....	135
<i>Gloria Vergara</i>	
La biografía oculta de nellie campobello .....	151
<i>José Martínez Torres y</i> <i>Antonio Durán Ruiz</i>	
Influencia de la literatura iberoamericana en la literatura en inglés .....	155
<i>Ricardo García Arteaga</i>	

## Presentación

La Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas cuenta con una tradición educativa que se remonta a la fundación del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas en 1945. Desde entonces, las ciencias y las disciplinas artísticas han estado estrechamente vinculadas. Además de expresarse en su nombre, la conexión se vio fortalecida por figuras destacadas de la época, quienes formaron a las generaciones que difundieron los valores literarios del estado no sólo a nivel estatal, sino también en el ámbito nacional. Entre estos destacados escritores se encuentran Jaime Sabines, Eraclio Zepeda y Juan Bañuelos, por mencionar algunos nombres de quienes mostraron al mundo la riqueza de esta región multicultural.

Transformada a universidad en 1995, esta herencia se vio fortalecida por la evolución de las antiguas escuelas de artes, cuyo enfoque educativo se basó en el taller de producción de disciplinas como el teatro, la danza y las artes plásticas. A la par, el escenario universitario propició la creación de carreras profesionales de música, jazz, artes plásticas y, recientemente, de escritura creativa y de artes escénicas: teatro. También, a principios de este siglo se fundó la carrera de historia, que hoy en día se halla complementada por los posgrados de maestría y doctorado.

En aquellos años del medio siglo XX, donde los vínculos entre la escritura y la historia se imbricaban en un contexto de interculturalidad, dado que Chiapas contaba y cuenta aún con una importante suma de pueblos originarios, la producción artística estuvo fuertemente relacionada con el contexto social, respondiendo a los discursos y necesidades de la época. Son claros antecedentes que se remontan al siglo XIX sobre la vinculación entre el arte y el contexto social obras como *Una rosa y dos espinas* de Flavio Antonio Paniagua Ruiz, publicada en 1870 y *La bola del*

ilustre Emilio Rabasa, ambas piezas reflejan la época y los pormenores característicos de la región

Tal vez, como argumentan varios estudiosos, entre ellos E. Auerbach en *Mimesis*, el arte ha buscado imitar la realidad y, en algunas sociedades, la realidad es mágica-religiosa. Es decir, en estas sociedades, los dioses y otros seres sobrenaturales forman parte de la realidad e interactúan con las personas en la vida diaria. En esa forma de vivir, la mentalidad permite la comunicación con animales y plantas, recordando la relación espiritual precolombina que el hombre sostenía con su entorno y reflexionando sobre la función del mito para explicarnos la vida y otras cuestiones a las que les buscamos un origen a fin de comprendernos a nosotros mismos y lo que sucede cotidianamente.

Los relatos orales y escritos han sido objeto de estudio desde múltiples posturas. Lingüistas, semiólogos, hermeneutas, literatos, antropólogos e historiadores, entre otros, coinciden en que la historia contada es una construcción social enmarcada en un contexto cultural específico, relacionado con una época y un lugar. Por ello, la ciencia histórica utiliza el concepto de historia para referirse a los acontecimientos que forman los relatos; mientras que la lingüística ofrece pistas para distinguir lo científico de lo creativo al proporcionar conceptos que describen y explican las funciones del lenguaje en la elaboración de tramas históricas o creativas. En el ámbito verbal, las historias se acompañan de gestos que vinculan el lenguaje hablado con imágenes visuales; incluso, en algunos casos, se crean atmósferas en las que los olores también impactan al receptor. No obstante, transcribir lo verbal a un soporte permite patentar el legado oral en la escritura para que estas historias se reproduzcan y lleguen al resto de la población.

Desde hace algunos años, académicos de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas han explorado las relaciones entre la historia y la literatura, así como entre la memoria y la imaginación. Han buscado colaborar con otros académicos que trabajan en temas similares, ya sea de instituciones locales, nacionales o internacionales. Ejemplos de esto incluyen la participación de docentes de la UNICACH en revistas como *Artificios*, de la Universidad Autónoma de Chiapas, y *La palabra y el hombre*, de la Universidad Veracruzana. También se destaca la cola-

boración con profesores e investigadores de la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad Autónoma de Colima, la Universidad Autónoma de Zacatecas y la Universidad Nacional Autónoma de México, en aspectos como la dirección de tesis y estudios de posgrado. Un producto reciente de esta colaboración académica es el libro *Biografías, intelectuales y campo cultural: Estudios multidisciplinarios*, publicado en 2022.

En esta ocasión, y derivado de la iniciativa presentada por Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, Diana Érika Cruz Jiménez y Antonio Durán Ruiz se desarrolló desde 2022 la propuesta de reunir una serie de trabajos, fruto de las investigaciones recientes, para examinar las relaciones entre la historia y la literatura. Ambas disciplinas recurren a otros campos para analizar los textos y las historias abordadas. Esta perspectiva transversal, presente en las secciones de este libro, también facilita el estudio de las personas, las épocas y los contextos culturales. En estos análisis, el lenguaje es el eje central. Desde la historia, se pregunta qué nos dicen los documentos; desde la literatura, se indaga qué nos revelan los discursos.

El primer capítulo nos acerca a una novela que vuelve del olvido. Se trata del aporte de Guadalupe Ríos de la Torre, quien se acerca a *Julia*, segunda novela de Ignacio Manuel Altamirano, publicada en 1870. En este análisis, Ríos de la Torre estudia el contexto social de la lucha entre liberales y conservadores del México de finales del siglo XIX.

Sobre la misma línea de análisis, historia y literatura, se localiza el segundo texto “Historia y memoria: los claroscuros de la Modernidad en Cristina Rivera Garza” elaborado por Tomás Bernal Alanís. El autor aborda la importancia del sujeto que escribe y su postura ideológica frente entorno que moldea e impacta en su creación discursiva.

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri ofrece un acercamiento al connotado autor de *Ensayo de un crimen*, Rodolfo Usigli, escritor mexicano del siglo XX, de cómo éste pasa de la creación dramática y literaria al relato histórico; para ello, Ortiz Bullé-Goyri pone énfasis en la biografía para sostener su tesis.

Entrados en el terreno de la biografía, Enrique López Aguilar presenta al polígrafo Federico Patán, quien formara parte de un grupo de académicos entre los que se encuentran Adolfo Sánchez Vázquez, Ramon Xirau, Manuel Durán, Roberto Ruiz, Carlos Blanco Aguinaga,

Tomás Segovia, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro, José Pascual Buxó, Francisca Perujo y Angelina Muñiz-Huberman, permitiendo ver a otros personajes relacionados con la red intelectual de Patán.

También con el pretexto de revisar la vida y obra de dos personajes, Vicente Francisco Torres abraza con entusiasmo la labor de reflexionar sobre la naturaleza como elemento constructor de piezas literarias en Hispanoamérica que Vicente reconoce como un tema que le genera desasosiego y que su propia selva de libros les pide a gritos volver a tratar. En “Ramón J. Sender y Demetrio Aguilera Malta en el infierno verde” Torres continúa este camino.

Ana Karla Camacho se adentra en los vericuetos de la ciencia histórica para presentar sus reflexiones en torno a la política educativa nacional que tuvo como eje las “misiones culturales” y su relación con las “escuelas rurales”, poniendo de relieve el acontecer nacional con la realidad local de Chiapas. Cabe mencionar aquí que las “misiones” tuvieron como agentes de cambio a personas que vincularon la ciencia y el arte, uno de ellos, Jorge Olvera en 1945, posterior a su trabajo en esas “misiones”, funda la Escuela de Artes Plásticas de Chiapas.

El séptimo capítulo analiza las relaciones entre la creación literaria y la cartografía, entre la literatura y la geografía de la memoria y de los paisajes. Si bien en la literatura se escribe con palabras, en la cartografía también se escribe con mapas, recurriendo a la experiencia del caminar un espacio, de la ubicación dentro de él, lo que recuerda a la memorable frase de James Joyce: las letras dibujan palabras y los mapas escriben espacios. Esta relación es analizada por Diana Érika Cruz Jiménez y Carmen Fernández Galán Montemayor en el texto “El espacio a través de la literatura y la cartografía”.

De regreso a las obras literarias como objeto de estudio, en “La sociedad coleta racista y explotadora en Ciudad Real (1960) de Rosario Castellanos”, Felipe Sánchez Reyes desmenuza la obra de la escritora para observar cómo se representa a una clase social, la de los habitantes de la antigua Ciudad Real de Chiapa, que en épocas recientes se han autonombrado “auténticos coletos” porque se consideran herederos directos de los españoles que se asentaron en esa ciudad. Sánchez Reyes analiza las características e ideologías de la sociedad coleta y del

impacto que tuvo en los sectores de la población indígena y mestiza, fortaleciendo diferencias raciales y sociales que provocaron un sesgo en la comunidad chiapaneca.

Con un enfoque analítico particular, Gloria Vergara Mendoza reflexiona sobre el trabajo del poeta tabasqueño Carlos Pellicer. Vergara Mendoza aborda “aspectos del amor, la fe y el dolor en la configuración metafórica del vuelo espiritual como parte de la poética de *Práctica de vuelo*” del autor sureño que marcó un hito en la literatura mexicana. En este estudio la memoria y el autoanálisis del personaje se expresan a través de su poesía.

Otro estudio es el de José Martínez Torres y Antonio Durán; ellos analizan la biografía desconocida de Nellie Campobello, una escritora excepcional que ficcionalizó lo vivido durante la Revolución Mexicana cuando era niña. Los autores buscan la biografía oculta de la autora, ya que su vida estuvo rodeada de misterios.

Cierra este conjunto de estudios unidos por la memoria, la historia y la literatura con el estudio de Ricardo García Arteaga que disecciona las relaciones y vínculos entre la literatura iberoamericana y la inglesa; García Arteaga teje este diálogo de influencias para introducirnos al terreno de los impactos entre contextos y escritores de la misma época y de todas las épocas.

Con estos textos y la colaboración de personalidades interesadas en revelar nuevas vertientes en el campo de los estudios literarios, históricos y transdisciplinarios, tenemos un nuevo acercamiento al análisis de los relatos que demuestran los vínculos entre la historia, la sociología, la geografía y la literatura. Arte y ciencias conviven y se soportan para explicar nuestra realidad, ambas son necesarias en nuestras vidas y formación para atender e incidir en nuestros contextos; con ello, la Universidad y su compromiso con su estudiantado se refuerza, presentando estos documentos que nacen del primer coloquio *Nacional Memoria y Palabra. Historia y poesía*.

Rafael de J. Araujo González  
Diana Érika Jiménez Cruz  
Antonio Durán Ruiz



# Julia, una mujer entre la memoria y la historia

Guadalupe Ríos de la Torre<sup>1</sup>

*No nacemos como mujer, sino que nos convertimos en una*

*Simone de Beauvoir*

## Un corredor sombrío

En 1864, el presidente estadounidense James K. Polk impulsó el expansionismo de su país. Por ello, cuando precipitó la guerra de despojo contra México recibió el apoyo mayoritario de su pueblo. La estrategia consistió en la ocupación militar de los territorios ansiados por su gobierno: Nuevo México, California y Texas. También promovió otras incursiones y desde Veracruz su ejército avanzó sobre la capital mexicana.

Nuestra nación enfrentó entonces un grave riesgo de desintegración. La rivalidad entre los sectores sociales y las regiones del país no concluyó con la intervención norteamericana. Ante ese vacío de poder, y a pesar del enorme descontento contra Antonio López de Santa Anna, se le llamó una vez más para encargarse del gobierno. En su última administración cometió una serie de desaciertos, incluso aceptó el título de “su Alteza Serenísima”. Cuando fue derrotado, en 1855, pensó que era un tropiezo más y que pronto volvería. Pero se trataba de un cambio de sistemas: la Revolución de Ayutla anunció la llegada del primer partido con un programa político que transformaría la historia de la nación.

---

<sup>1</sup> Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco.

La fundación del nuevo estado mexicano se dificultó por el deterioro económico y la división política y social, situación agravada por las amenazas del exterior. El optimismo que suscitó el imperio chocó con la realidad, pero todos consideraron que al establecerse un gobierno adecuado se superarían con éxito los problemas por los que atravesaba la reciente nación.

Sin embargo, el liberalismo, federal o central, no logró unificar a una población heterogénea, ni tampoco disminuyó el contraste social ni el índice de mortalidad. El proyecto de instaurar la educación pública, a pesar de ser un objetivo importante desde el principio, se llevó a cabo hasta 1867. Mientras tanto, la escasez de comunicaciones mantuvo aisladas a muchas comunidades y la lenta secularización trajo cambios en las costumbres y en las ideas.

La independencia transformó a la sociedad, a pesar de la continuidad de muchas prácticas. La iglesia, blanco favorito de las reformas borbónicas, lo continuó siendo durante la república y todavía más con las Leyes de Reforma. Un aspecto negativo al respecto fue que la pérdida de sus bienes afectó a la población al desaparecer los servicios sociales ofrecidos por ella como hospitales, escuelas y asilos. Desde un punto de vista positivo, el golpe a sus bienes materiales purificó a la Iglesia mexicana y se fortaleció su función espiritual.

Las costumbres tradicionales se modificaron debido a la influencia extranjera, pero esta transformación sucedió después de un largo proceso. Los liberales impusieron un cambio de estilo. La ostentación de Santa Anna con sus juegos de azar, apuestas y derroches, dio lugar a la seriedad y a la rigidez de los hombres de la Reforma.

Los uniformes, las condecoraciones y las festividades dispendiosas se sustituyeron por trajes negros y por la sencillez republicana de las ceremonias cívicas. Incluso los reformistas hicieron campaña contra los juegos de azar, las peleas de gallos y las corridas de toros. La politización de la sociedad con el establecimiento de la representación política determinó la aparición de escritos sociales e hizo madurar al periodismo.

## Los tiempos que concretaron a México (1855-1876)

Cuando los liberales llegaron al poder, tras el triunfo de la Revolución de Ayutla, intentaron establecer un nuevo programa político. A través de varias leyes, incorporadas después en la Constitución de 1857, se procuró la desamortización de los bienes eclesiásticos y corporativos, al tiempo que se propuso la separación Iglesia-Estado. La reacción eclesiástica y militar no se hizo esperar y estalló la Guerra de los Tres Años, en la que se expidieron las Leyes de Reforma.

En 1861, al final de la contienda, los liberales derrotaron a los conservadores. El grupo vencido acudió ante Napoleón III de Francia, quien aprovechó la Guerra Civil en Estados Unidos para imponer una monarquía en México. Fue así como el ideario liberal se identificó con la defensa de la soberanía nacional. Finalmente, en 1867, el monarca fue derrotado y el Estado logró consumar su separación de la Iglesia. De una sola vez, el país ratificó de manera definitiva su carácter laico y republicano.

La politización de la sociedad con el establecimiento de la representación política determinó la aparición de escritos sociales e hizo madurar el periodismo. Cabe decir que la era liberal otorgó gran libertad de prensa y le dio renombre a escritores y periodistas como Ignacio Ramírez, *El Nigromante*, Francisco Zarco, Guillermo Prieto, Manuel Payno, Ignacio Manuel Altamirano, Juan A. Mateo, así como a Vicente Riva Palacio.

La literatura produjo novelas, dramas, ensayos y memorias, tal como afirma Josefina Zoraida Vázquez: “El nacionalismo hizo florecer la novela costumbrista y la histórica, que empezaron a imprimirse por entregas. El estudio de la historia mantuvo su lugar privilegiado y la necesidad de promover la consolidación nacional”. La misma autora menciona:

La intervención francesa despertó un nacionalismo que iba permear todas las formas culturales, el arte, la literatura y la música. Ignacio Manuel Altamirano fue su principal promotor con sus tertulias literarias y su revista *Renacimiento*, cuyas páginas abrió a escritores liberales y conservadores. (Zoraida Vázquez, *op. cit.*, pp. 188-191)

El nacionalismo hizo florecer la novela costumbrista y la histórica, que empezaron a imprimirse por entregas. Así, la cultura de transición se fue convirtiendo en expresión de una sociedad verdaderamente republicana.

## Ignacio Manuel Altamirano<sup>2</sup> periodista, poeta y novelista

Con el siglo XIX, el liberalismo se convirtió en un proyecto modernizador que estableció un estado democrático por parte de un grupo político que consiguió una centralización del poder, una cierta unión nacional, la secularización del Estado y una relativa paz en el país. (Trejo, 1988, p. 115). Coexistieron formas de entender al país, la sociedad y al individuo, entre ellas el liberalismo, el positivismo y el conservadurismo y la ilusión en la educación como medio para alcanzar el progreso y la reafirmación de los valores humanísticos en la cultura, por el fin de la influencia francesa en la literatura y, en general, por el rescate de lo mexicano. (Speckman, 2004, p. 224.).

La mira nacionalista y educativa de Ignacio Manuel Altamirano, así como el afán de llevar a la literatura sus inquietudes sociales, culturales y políticas, se manifiesta en sus artículos periodísticos, en sus novelas y en su poesía. El escritor fundó los periódicos: *El Eco de la Reforma*, *El Correo de México* (1867) y la revista *El Renacimiento* (1869). Sus poemas están agrupados bajo el título de *Rimas*. Como poeta es romántico y clásico a la vez, aunque en algunos de sus versos muestra un estilo mucho más clásico que romántico.

---

<sup>2</sup> Ignacio Altamirano (1834-1893) nació en Tixtla, Guerrero. Ingresó a la escuela a los 14 años de edad. Después de sus primeros estudios continuó su aprendizaje en la ciudad de Toluca, en el Instituto Literario de Toluca, allí recibió instrucción superior. Terminó su formación en la capital, en el Colegio de San Juan de Letrán. Sirvió en el ejército. En la política tuvo cargos de suma importancia: presidente de la Suprema Corte de Justicia y procurador general. Realizó misiones diplomáticas en España y en Francia. Su labor como maestro tuvo gran importancia, encariñado en grado sumo con ella, se entregó a formar a las juventudes de su tiempo. Desempeñó su magisterio en la Escuela Nacional Preparatoria, en cuya estructura, como también en la Escuela Normal, aportó su esfuerzo y su intervención. Véase a José A. Poncelis Vega y Gustavo Couttolenc Cortés, *El estudio del español (estudio objetivo)*, México, Editorial Junípero Serra, 1968, pp. 186-187.

Altamirano probablemente fue el primero que denominó novelas sociales a las producciones de un grupo de novelistas de principios de la segunda mitad del siglo XIX. (Sandoval, 2008, p. 11.).

Para abordar la literatura como fuente histórica ha de partirse del supuesto de que la obra literaria, más allá de la propuesta estética, así como de la técnica poética y narrativa, da cuenta de la visión que el autor tiene de su tiempo, de su mundo y de su contexto, todo esto sirve para crear relatos paralelos de la realidad, o bien ficticios. “En el acto de escritura, el autor filtra su visión de la realidad, sus esperanzas, sus filias y fobias.” (Gutiérrez de Velasco, 2006, pp. 365-379).

Por otra parte, para que la obra literaria responda a las interrogantes del historiador, éste debe atender a las propuestas de Ricoeur y Gadamer, quienes señalan la importancia de abordar al texto y al autor en sus respectivos contextos: temporal, político y cultural. De esta manera, el autor de una obra se transforma en fuente histórica. (Cortés, 2020, p. 32).

En 1869, entre la producción literaria de Ignacio Altamirano, además de la revista *El Renacimiento*, está su primera novela por entregas de 37 capítulos y un epílogo de Clemencia estará editada ese mismo año.

## Julia, una mujer entre la memoria y la historia

*Julia*, la segunda novela de Altamirano, fue publicada en 1870 en *El Siglo XIX* con el título de “Una noche de julio”. (Gutiérrez de Velasco, *ibidem*). Contiguo con *Clemencia*, coloca en marcha un método que se agrega al estudio de la historia mexicana y que reside en la construcción de una serie de personajes femeninos, característicos de los cambios de las mujeres en el siglo XIX. Al lado de estas mujeres únicas, en la tradición romántica se desarrollan personajes masculinos que personifican las inquietudes de la nación o que manifiestan las agresiones de las contradicciones sociales, en el contenido de desafíos entre los liberales y conservadores, entre ricos y pobres.

Esta novela cubre un periodo de casi diez años, entre 1854 y 1863. Marcado por la lucha entre dos bandos ideológicos: liberales y conservadores. Cada uno se mostraba convencido de que su visión sobre la

manera de organizar la sociedad era la mejor para gobernar el país, por lo que no llegaban a ningún acuerdo.

En tanto México vivía su propia lucha interna, Estados Unidos de Norteamérica aprovechó para invadir el país. En plena intervención se restableció la Constitución de 1824 y con ella el sistema federal, Julián, un general, le narra a su amigo, portador de la voz narrativa, una historia de juventud. Julián en compañía de su jefe, el señor Bell, se dirigen de Taxco a Puebla. Allí el inglés y el joven ingeniero de minas rescatan a una joven “que no era una perdida” y que huye, en una noche lluviosa, de las amenazas de su madre y su padrastro. Julia, en contra de todas las tradiciones sociales y por el temor de quedar recluida en un convento o casada con un feo “que parece una momia: enfermo y casi idiota”, se guarece al auxilio de esos dos desconocidos y se va con ellos a Taxco. Los dos hombres se disponen a ayudar a Julia y, sobre todo, Julián, quien se enamora de su “belleza majestuosa”.

Estamos así frente a una mujer que decide dejar todo atrás, incluida su herencia, con tal de encontrar una “existencia humilde, pero libre y tranquila”. En los sentimientos de la joven pronto se oponen las personalidades del inglés contra el mexicano, Julia se cree protegida por el Sr. Bell, y se enamora de él. De nueva cuenta prevalecen las apariencias y Julián es despreciado por Julia, quien solo le ofrece amistad.

Conforme se fueron extendiendo las ideas del culto a la patria en los escritos y en las acciones de los liberales, y en especial de nuestro autor, aparecen en la novela la descripción de lugares y costumbres de esa época: Puebla, Cuernavaca, Taxco y la Ciudad de México, que se convierten en el escenario de las identidades nacionales, de las acciones narrativas y donde se logra presentar un retrato íntimo e ingenuo de los grupos populares y de las imágenes centradas en las actividades y en los trabajos en las minas, que se encontraban en manos de los inversionistas extranjeros.

De acuerdo con la ideología dominante de la época, entre las tareas de las mujeres, y a la vez su sumisión hacia el sexo masculino, están la laboriosidad y el cuidado para la familia (esposo e hijos). Los hombres eran la cabeza, el cerebro; las mujeres, el cuerpo. La inferioridad conferida a la mujer era inherente a su función: el de esposa idónea o ade-

cuada. La ideología patriarcal explicó la subordinación femenina y la dominación masculina por las diferencias biológicas entre ambos sexos (Hamilton, 1980, pp. 140-141), lo que condujo a una identificación de la vida familiar con la intimidad del hogar, el consumo y la domesticidad. La mujer tuvo que vivir en el ambiente estrecho de la familia y de su casa, ocupada en las tareas domésticas y aceptando sin protestar su condición servil; su empeño se concentró en su hombre. Por obediencia a los convencionalismos sociales se sometió a la pasividad.

Julia es, en cierta forma, un homenaje a la mujer libre, bella, culta, con afición al estudio, pero que se pierde al dejarse cegar por la posición social y el atractivo del extranjero, quien a su vez prefiere a otra mujer de más alto linaje y con mayores riquezas. Así, Julia se aleja de sus dos protectores y Julián decide entrar en el caudal de la historia, al unirse al ejército para pelear en contra del dictador Santa Anna y, más adelante, para luchar en contra de los franceses, como refiere: “trabajé en la fortificación de la plaza de Puebla y tomé parte de la defensa heroica”. Herido, Julián se reencuentra con Julia, pero el orgullo lo lleva a rechazarla. Ha aprendido a despreciar el amor y se siente salvado de las pasiones juveniles: “El amor es como el vómito: se cura la primera vez y no vuelve a atacar nunca”, de esta forma, la historia ofrece el camino de la salvación, pero endurece el espíritu del soldado.

Dentro de la novela, el papel que jugó el ejército y Julián dentro de la milicia, representa el símbolo y el baluarte político del grupo liberal.

## Consideraciones finales

La obra de Ignacio Manuel Altamirano nos revela los diferentes aspectos de la economía, la política, la historia, la literatura, la prensa; al fungir como historiógrafo y polígrafo cultural de la vida cotidiana decimonónica, nos hace un recorrido literario sobre su época. Su obra es el soplo nacionalista que precisa al mexicano, y su historia, como unidad de la identidad nacional.

El mundo de Altamirano es el marco de los desafíos persistentes entre liberales y conservadores, es el trance de los grandes líderes que cautivan a la patria, es la búsqueda frenética y feraz de una manera de

gobierno que cumpla con la modernidad de los derechos cívicos de los ciudadanos.

La obra del guerrerense nos invita a desentrañar los secretos de la sociedad del siglo XIX, que refleja los ideales y las formas de vida de las mujeres y de los hombres mexicanos. Por una parte, es una exploración de las representaciones de la vida cotidiana que han encerrado a las mexicanas en muy diversos estereotipos, pero por otra, narra la historia que va a contracorriente, la de aquellas mujeres de carne y hueso que han luchado por el derecho de una plena participación social. Por lo tanto, su obra, como la de sus personajes, se constituyó en el mensajero idóneo para construir las ideas de patria y nación y forjó las identidades que unieron o enfrentaron a grupos, pueblos, regiones, partidos y líderes políticos en el largo proceso de identidad y nacionalismo.

## Fuentes

- Altamirano, Ignacio Manuel. 1959. *Obras literarias completas*. Prólogo de Salvador Reyes Nevares. México: Ediciones Oasis.
- Brading, D. A. 1971. *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cortés Hernández, Valeria Soledad. 2020. “La Quinta Modelo. La novela como fuente histórica del México decimonónico”, en *Fuentes Humanísticas* 43.
- Florescano, Enrique. 2006. *Imágenes de la Patria a través de los siglos*. México: Taurus.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. 2006. Introducción a la historia de la vida cotidiana. México: El Colegio de México.
- Gutiérrez de Velasco, Luz Elena. 2006. “El proyecto novelístico de Ignacio Manuel Altamirano” en *Para leer la patria diamantina. Una antología general*. Coord. Edith
- Negrín. México: FCE, Fundación para las letras mexicanas, UNAM.
- Hamilton, R. 1980. *La liberación de la mujer, patriarcado y capitalismo*. Barcelona, Península (Homo Sociologicus).
- Hobsbawm, Eric. 2001. *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Crítica.

- Poncelis Vega, José A. y Gustavo Couttolenc Cortés. 1968. *El estudio del español (estudio objetivo)*. México: Editorial Junípero Serra.
- Sandoval, Adriana. 2008. *Los novelistas sociales. Narrativa mexicana*. México: Universidad Autónoma de México.
- Sandoval, Adriana. 2008. *Los novelistas sociales. Narrativa mexicana*. México: Universidad Autónoma de México, p. 11.
- Speckman García, Elisa. 2004. “El Porfiriato”. *Nueva historia mínima de México*. El Colegio de México.
- Trejo, Deni. 1988. “El liberalismo en América Latina”, *Secuencia*. Núm. 12, sept-dic. Instituto Mora.
- Tuñón, Julia. *Mujeres*. Coord. 2015. Enrique Florescano. México: CONACULTA 5. (Debate).
- Zoraida Vázquez, Josefina. 2004. “De la Independencia a la consolidación republicana”, en *Nueva historia mínima de México*. México: El Colegio de México.



# Historia y memoria: los claroscuros de la Modernidad en Cristina Rivera Garza.

Tomás Bernal Alanís<sup>1\*</sup>

La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, y la otra mitad es lo eterno e inmutable. Cada pintor antiguo ha tenido su modernidad; en la mayoría de los grandes retratos que nos han legado de otros tiempos vemos trajes de la época.

Charles Baudelaire. *El Pintor de la vida moderna.*

## Preámbulo

La aparición en el paisaje literario mexicano de la novela de Cristina Rivera Garza (1964), *Nadie me verá llorar* en 1999 deslumbró a esa soterrada versión de la modernidad como elemento cohesionador, homogéneo, de una historia patria que desafiaba los cuestionamientos al gran período del porfiriato como matriz de esta modernidad mexicana.

A través de una prosa simple, deslumbrante, la autora escribió una ficción argumentada en documentación de la época con visos de miradas históricas, sociológicas y antropológicas para abordar el siempre complejo y espinoso tema de la modernidad mexicana.

Sus páginas rebosan una amplia y sólida investigación para adentrarse en los difíciles terrenos de una historia llena de riqueza e inter-

---

<sup>1\*</sup> Profesor-Investigador del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotcalco.

pretaciones para aportar más allá de la historia oficial, de la historia de bronce que todo lo mitifica en una aureola de la épica nacional y la consolidación de un proyecto de nación.

Sus obras *Nadie me verá llorar* (1999) y *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General México, 1910-1930* (2019), se construyen a partir de documentos que nos permiten acercarnos al período de gobierno de Porfirio Díaz (1876-1911) y a la época posrevolucionaria.

En ellas se refleja un interés por retratar dicha época, para mostrarnos las contradicciones de esa modernidad mexicana con todas sus contradicciones en los distintos ámbitos de la vida nacional. Es una excelente radiografía para comprender mediante la ficción literaria el juego de la Historia y la memoria como componentes esenciales para la conformación del Estado nacional mexicano a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

## La historia entre siglos

El largo y difícil período de la posindependencia mexicana estuvo marcado por una serie de eventos históricos que no permitían la consolidación del Estado mexicano y de un proyecto de nación que consolidará la recién adquirida independencia del imperio español.

El disperso y conflictivo juego de las fuerzas sociales y los intereses particulares establecidos en la arena política: los liberales y los conservadores, la existencia de caudillos regionales y ejércitos leales a los líderes hacían del mapa mexicano un territorio anárquico donde privaba el desorden, la fragmentación de la sociedad y una total falta de organización política y una casi nula participación ciudadano en los asuntos del poder y en los procesos electorales durante gran parte del siglo XIX.

Sumada a esta atomización del poder, la hacienda pública se encontraba en bancarrota y muchas veces dependiente de la función económica de la iglesia o de los banqueros privados o los préstamos del exterior. No había la posibilidad de edificar una política pública de inversión y planeación de la vida económica del país.

En el campo de lo social, también era una sociedad fragmentada y muy polarizada por las clases sociales y los niveles de trabajo y salario

que escenificaban una sociedad muy desequilibrada no sólo en el aspecto económico sino también en el social y cultural. La clase rica (banqueros, políticos, hacendados, comerciantes, etc.) se contraponían con una inmensa masa trabajadora, campesina e indígena que se debatía en la pobreza, la ignorancia y la explotación de sus tierras y personas.

Este período de luchas, desorganización y falta de proyectos que identificará a la sociedad nacional, fue el terreno fértil para las invasiones extranjeras, la mutilación o pérdida de territorios, las guerras fratricidas al interior del país, la persistencia del caudillismo como forma de vida y lucha grupal, las luchas regionales, los desarrollos desiguales y desequilibrados, y la posibilidad latente de llegar al poder por las armas o la fuerza militar.

Ante este panorama sombrío, difícil y complejo llega a la presidencia el general Porfirio Díaz, con un levantamiento (el plan de Tuxtepec en 1876) y toma el poder hasta 1911, sólo con el intervalo de gobierno de Manuel González (1880-1884). Y este es el panorama, en términos muy generales, que son el antecedente del período porfirista.

## La modernidad y el tiempo mexicano

La llegada de Porfirio Díaz al poder provocó expectativas, ilusiones y la necesidad de consolidar la figura del presidente y de construir un proyecto político, económico y social acorde a la lógica del concierto de las naciones, al desarrollo capitalista y a la integración al mercado mundial.

Para esto se necesitaba una serie de acciones que nos llevarán al sueño del progreso y la modernidad. Esto será posible pero siempre y cuando se construya una sociedad de beneficios, basada en las pasiones y los intereses de ciertos grupos de poder o incrustación en el nuevo régimen como lo afirma la historiadora Elisa Speckman:

En suma, el régimen osciló entre la legalidad y la apariencia de legalidad. Por otra parte, además de los cambios legislativos y del uso de la fuerza, en esta primera etapa, gracias a la negociación y a la conciliación, Porfirio Díaz obtuvo el reconocimiento internacional y avanzó en la cohesión nacional, al vincularse con individuos de diversos partidos, regiones y sectores sociales (Speckman, 2010, p. 199).

Heredero de las ideas liberales sobre el problema de la tierra, la educación, la industrialización, la libertad del individuo y la ciudadanía, entre otros muchos temas, logró construir un proyecto económico cifrado en la inversión extranjera, las leyes de colonización, deslinde de baldíos, el sistema bancario, el sector eléctrico, petrolero, la minería, de las comunicaciones, la deuda externa, la construcción de infraestructura (caminos, puertos, el ferrocarril, políticas de higiene, y sobre todo, impulsar el crecimiento industrial, y por ende, el de los espacios urbanos (las ciudades).

Sin duda, el rostro material y cuantitativo creció, pero también estaba la otra cara de la moneda. Este crecimiento espectacular tuvo su costo político y social con el tiempo: las múltiples rebeliones indígenas, las organizaciones y huelgas obreras, el reclamo del periodismo y el papel de la cultura contra la censura porfirista, el malestar permanente por las relaciones laborales y sociales en los espacios rurales, el gran crecimiento demográfico y la migración a las ciudades, creándose con esto cinturones de miseria, delincuencia y ocio alrededor de las ciudades, como síntoma del desequilibrio social y económico.

La asimetría descomunal, en muchos ámbitos de la vida nacional, provocaron un murmullo constante de protestas y desacuerdos con las políticas porfiristas. El exceso de rigor (Mátalos en caliente), la mirada absoluta y mutilada (Orden y progreso), la indiferencia hacia el pueblo y su participación (Mucha administración y poca política), son sólo algunas frases célebres que sintetizan los polos opuestos de una apuesta: la Modernidad.

Las miradas se cruzaban, los destinos estaban dados; unos cuantos vivían del esplendor y la riqueza, y la gran mayoría se debatía entre la pobreza, el olvido y la represión, Ahí estaba presente el México Bárbaro del periodista John Kenneth Turner. México y el pueblo mexicano estaban muy cerca del dicho popular: *al filo del agua*. Como bien lo asentó en un artículo el historiador Moisés González Navarro:

Una de las más claras manifestaciones de los males que aquejaban al país se revela en el creciente éxodo de los braceros, a lo largo de la primera década del siglo XX, Aunque El Imparcial lo atribuyera al ali-

ciente de los mayores salarios, la conciencia nacional aceptaba más la explicación de quienes lo atribuían al caciquismo. Fenómeno sorprendente el del éxodo de los braceros en un país que durante tantos años anhelara la inmigración extranjera como panacea para solucionar el problema del desequilibrio resultante entre una riqueza legendaria y una supuesta población escasa en número y corta en cualidades físicas y morales. Fue inútil que los voceros porfiristas gritaran a los braceros: “¡No vayáis al norte!”, de allá regresaron buen número de ellos como triunfantes revolucionarios (González Navarro, 2010, p. 310).

Y como decía Carlos Fuentes, los límites con Estados Unidos era *una frontera de cristal*, que fue fundamental para el paso de hombres, armas, dinero, ideas y apoyos para el desenvolvimiento de la Revolución mexicana, como bien lo sabía Porfirio Díaz: “Tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos”.

## La sociedad y el orden moral

Todas las sociedades tienen un orden moral que establece las reglas de la acción social. La mexicana de finales del siglo XIX no es la excepción. El campo de las ideologías que operaron en la época y que determinarán en gran medida el papel de la influencia de ellas sobre los individuos y las colectividades.

El siglo XIX fue el siglo de los estudios sobre la evolución de los pueblos, el problema de las razas, el método positivista, el inicio y desarrollo de varias ciencias sociales: la historia, la antropología, la etnografía, la sociología, que marcaron los cuadros de interpretación de la evolución de las sociedades, en 2 grandes grupos: las sociedades civilizadas y las sociedades primitivas.

Las teorías del romanticismo alemán, los fulgores iluministas de la Revolución francesa, la escuela positivista francesa y el organicismo social inglés fueron los referentes para explicar las ideas de: orden, progreso, civilización, modernidad, capitalismo, etc., que sirvieron para interpretar, explicar y entender el desarrollo del pueblo y la nación mexicana en el siglo XIX, como lo expone Cristina Rivera Garza:

El mensaje que enviaba a la sociedad era el de un futuro prometededor en el cual el aislamiento de los enfermos impediría el contagio biológico y moral de los ciudadanos sanos, con lo cual, se garantizaba un progreso continuo y saludable para México (Rivera Garza, 2022, p. 30).

Las teorías en boga del orden biológico: Charles Darwin, Georges Lamarck, Ernest Haeckel, Herbert Spencer, entre otros, se complementaba con la mirada social de: Auguste Comte, Cesare Lombroso, Henry George, Karl Marx, Johan Gootfried Herder, entre muchos más, que plantearon la necesidad de explicar el progreso como un conjunto de variables cuantitativas y cualitativas que pudieran demostrar los avances de una sociedad en el ciclo de la evolución social.

La filosofía de la historia explicaba un fin de la misma, y esta idea, era la del progreso, la del desenvolvimiento permanente de las ideas y las condiciones materiales para alcanzarlo, como apunta John Bury:

Así, hacia 1870 y 1880 la idea del Progreso se convirtió en un artículo de fe para la humanidad. Algunos la defendían en la forma fatalista de que la humanidad se mueve en la dirección deseada, aun en contra de todo lo que los hombres hagan o dejen de hacer; otros creían que el futuro depende en gran medida de nuestros propios esfuerzos y que no hay nada en la naturaleza de las cosas que impida un avance seguro e indefinido (Bury, 1971, p. 309).

Ante este avance ineludible del capitalismo y sus formas de explotación y clasificación la sociedad mexicana entró a los sueños de la modernidad y el progreso. La novela *Nadie me verá llorar* es una excelente forma de mirar a esa compleja y diferenciada sociedad mexicana de finales del siglo XIX. Es una obra que nos permite mirar el vasto escenario de las contradicciones de nuestra sociedad; la relación campo-ciudad, las regiones desarrolladas y las subdesarrolladas, los espacios públicos y privados, la pobreza y la riqueza, los estereotipos nacionales, las formas de conducta, la modernidad y la tradición, el pasado, el presente y el futuro.

Todo eso nos lleva a considerar esta obra de Cristina Rivera Garza como un excelente acercamiento a esos espacios luminosos y oscuros de la sociedad porfiriana. Es una lectura muy subjetiva de una época, de una forma de ser, como lo mencionó el pedagogo Ezequiel A. Chávez en 1901:

Por olvidar asimismo que una institución social no es viable cuando no está en consonancia con el grado de desenvolvimiento de las aptitudes mentales características del pueblo en el que se trate de implantar (Chávez, 2002, p.26).

Para Cristina Rivera Garza la fotografía se convierte en memoria, un instante que queda registrado como parte del espíritu de la época. La fotografía es un medio para conocer el “alma nacional”, dejar constancia de ese momento histórico, en el cual México busca su “expresión nacional”, pero siempre con los ojos puestos en Europa.

La modernidad mexicana es una historia de imitación, de perseguir ideales de un alto contenido eurocentrista que impone un modelo de desarrollo a una realidad concreta, diferente *sui generis*, y la ciudad de México fue el espejo hacia afuera y hacia adentro para enmarcar las políticas públicas correspondientes, como asevera Rodrigo Moreno Elizondo:

En este sentido, la capital también reflejaba las inequidades sociales, políticas y económicas del régimen pues la expansión de la traza había sido más bien desordenada, con una distribución desigual de servicios y mostraba la acentuación de problemas sociales como la mendicidad, el alcoholismo y la criminalidad. Entonces la ciudad fue también el laboratorio dónde se buscó dar solución a esas contrariedades mediante la ingeniería social basada en prejuicios raciales y de clase, el mejoramiento de las fuerzas encargadas de conservar el orden y la aplicación de medidas punitivas fortalecidas con la mejora del sistema penitenciario (Moreno Elizondo, 2015, p. 115).

El orden moral y la paz social rondan los límites marginales de un México pobre, prejuiciado y castigado por las teorías sociales en boga sobre el funcionamiento del organismo social que era la sociedad mexicana deci-

monónica. La fotografía es historia y memoria de un pueblo, de una clase, de ciertos sectores sociales que viven y son vistos en la degradación social.

Las teorías del *criminal nato* del antropólogo italiano Cesare Lombroso y de sus seguidores como Rafael Garófalo y Enrique Ferri cohesionaron y dieron vida a la justificación de la pobreza como un proceso racial y biológico. Y como dice Cristina Rivera Garza:

La fotografía era la manera de detener la rueda del dolor del mundo que cada vez giraba a mayor velocidad bajo las luces, sobre estrechos caminos de metal. Era el año de 1900 en la ciudad de México (Rivera Garza, 2023, p.41).

La inauguración en 1910 del Manicomio General de México -mejor conocido como la Castañeda- significó establecer una institución pública para tratar a los enfermos mentales y garantizar de alguna forma el orden y la paz social. La Castañeda se convirtió en una arquitectura de la modernidad donde los internados iban a ser tratados con las teorías psiquiátricas y sociológicas más modernas.

La Castañeda era una respuesta a los problemas de la migración humana, de la pobreza y la mendicidad que la ciudad de México generó a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que se recrudeció con la lucha armada de 1910. Y como establece la autora:

En el México moderno, donde las generaciones posrevolucionarias han convertido al movimiento armado de 1910, con más o menos éxito, en una épica oficial y en un parteaguas, muy poca atención seria se ha prestado a sus trágicos orígenes y sus trágicos sujetos (Rivera Garza, 1922, p. 40).

Más que la historia de amor de Joaquín Buitrago, el fotógrafo y Matilda Burgos, la paciente, es una historia de los bajos fondos de ese México que se debatía entre la modernidad y una realidad cruel que contrastaba con ella. Es la historia de dos Méxicos: el México cosmopolita y el México profundo. Es la historia de un fracaso imaginario, de algo que quiso ser y no lo fue.

Captar las imágenes de ese México olvidado, despreciado, de esos márgenes de los días y los lenguajes de una triste realidad cotidiana que era la contraparte de los sueños de la modernidad y el desarrollo industrial del régimen porfirista. Ese era el nudo de mundos encontrados, superpuestos, que escondían otras realidades de la vida cotidiana. Así lo enfatiza Cristina Rivera Garza:

La fotografía era la manera de detener la rueda del dolor del mundo que cada vez giraba a mayor velocidad bajo las luces, sobre estrechos caminos de metal. Era el año de 1900 en la ciudad de México y a Joaquín el nuevo siglo, lejos de causarle curiosidad, sólo le producía la sonrisa adusta del condenado (Rivera Garza, 2023, p.41).

Matilda Burgo es un estereotipo de ese México rural, salvaje, exótico para los ojos del extranjero que visita el país y que con mirada antropológica nos observa y clasifica. Es la historia de la migración, de la pérdida y venta de las tierras de ese peregrinar incesante a la ciudad dejando en la memoria el olor de la vainilla, de los campos y los recuerdos familiares.

Y La Castañeda se convierte en la memoria de un país, de una población, es el repositorio de una inmensa masa anónima de expedientes que hablan de ese México olvidado, de ese México que expulsa los cuerpos y los trata con desprecio e indiferencia. De esos cuerpos que son producto del tiempo mexicano, de la desesperación, la pobreza y el abandono. Son los que se quedaron esperando un boleto para subirse al tren de la modernidad y el cambio.

La mirada científica, los avances de la ciencia, la técnica y la tecnología puestas a la orden institucional para “remediar los males nacionales”, aquellos viejos problemas de las masas que transitaban por los peligrosos y complejos caminos de la modernidad, como los apunta Rivera Garza:

En el hospital atendió a toda clase de enfermos. Su práctica médica entre los pobres de la ciudad confirmó sus teorías: todas las patologías estaban directamente relacionadas con la falta de higiene tanto

física como mental del populacho... La consecuencia extrema, pero natural, de estos atavismos se verificaba en los criminales, los alcohólicos, las prostitutas y los dementes. Más que producto de la evolución, cuya teoría general había desarrollado Charles Darwin, ellos constituían la prueba más fehaciente de la involución (Rivera Garza, 2023, pp. 134-135).

Los vicios eran los atavismos de un México del pasado que había que tratar y encerrar en los márgenes de una sociedad moderna y cosmopolita que veía en los pobres y la bohemia las partes oscuras de un brillante y esperanzador futuro. El trabajo, la disciplina, la educación y la higiene eran los caminos adecuados para dejar atrás el pasado. La degeneración social tenía para las élites remedios institucionales: las cárceles, el manicomio, las escuelas, y sobre todo, normas de conducta y castigo.

## Palabras finales

*Nadie me verá llorar*, novela de Cristina Rivera Garza, es una magistral radiografía de ese México profundo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Es una enorme escenografía de los valores humanos que se debatían entre los claroscuros de un período vertiginoso de cambios, por un lado; y por el otro, la permanencia de estructuras mentales que no van acorde con esta modernidad.

Es un diálogo incesante de historias, momentos, personajes, ideas y ambientes que nos hacen oler y sentir los aromas de la época, las formas y estilos de vida, los deseos y sueños de personajes dispares, en sí, es un microcosmos de un mundo agonizante y de un mundo nuevo que da sus pasos hacia las ilusiones del progreso.

Mundos encontrados y absorbentes que encuentran en la pluma de Cristina Rivera Garza una exposición de motivos del pasado, el presente y el futuro de la historia mexicana. Es un canto al éxito, al mañana, pero también es un canto al dolor, al olvido y al vacío de esas realidades que nos devoran por dentro y por fuera. Y termino con una idea muy clara que tiene la protagonista Matilda Burgo sobre su vida y el mundo que le tocó vivir, sufrir, amar y añorar:

Por sus continuos viajes dentro y fuera de la Ciudad de México, Matilda se da cuenta de que sólo los muy ricos o los muy pobres viajan en su país. Unos por placer y, los últimos, por necesidad (Rivera Garza, 2023, p. 161).

El tiempo le dio la razón y la historia se sigue repitiendo.

### Bibliografía:

- Bartra, Roger. (2002). *Anatomía del mexicano*, México, Plaza y Janés.
- Baudelaire, Charles. (2021). *El Pintor de la Vida Moderna*, Madrid, Alianza Editorial
- Bury, John. (1971). *La idea de progreso*, Madrid, Alianza Editorial.
- Escalante, Fernando. (1993). *Ciudadanos imaginarios*, México, El Colegio de México.
- Foucault, Michel. (2022). *Historia de la locura en la época clásica*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica.
- González y González, Luis. (2010). *Alba y ocaso del Porfiriato*, México, Fondo de Cultura Económica.
- González Navarro, Moisés. (2010). *México. El capitalismo nacionalista*, México, El Colegio de México.
- González Rodríguez, Sergio. (1992). *Los bajos fondos*, México, Cal y Arena Editores.
- Kalifa, Dominique. (2018). *Los bajos fondos. Historia de un imaginario*, México, Instituto Mora.
- López Ramos, Sergio. (2000). *Prensa, cuerpo y salud en el siglo XIX mexicano (1840-1900)*. México, Miguel Ángel Porrúa/CEAPAC.
- Moreno Elizondo. (2015). *El nacimiento de la tragedia. Criminalidad, desorden público y protesta popular en las fiestas de Independencia. Ciudad de México, 1887-1900*, México, Instituto Mora.
- Pérez Garzón, Juan Sisinio y Eduardo Manzano Moreno. (2010). *Memoria histórica*, Madrid, Los Libros de la Catarata.
- Pizza, Antonio. (2000). *La construcción del pasado*, Madrid, Celeste Ediciones.
- Plumb, J. H. (1974). *La muerte del pasado*, Barcelona, Barral Editores.
- Renán, Ernest. (1987). *Qué es una Nación*, Madrid, Alianza Editorial.

- Rivera Garza, Cristina. (1922). *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General México, 1910-1930*, México, DEBOLSILLO.
- Rivera Garza, Cristina. (2023). *Nadie me verá llorar*, México, Tusquets Editores.
- Sabsay, Leticia. (2011). *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*, Buenos Aires, Paidós.
- Urías Horcasitas, Beatriz. (2000). *Indígena y criminal. Interpretaciones del derecho y la antropología*, México Universidad Iberoamericana.
- V.V.A.A. (2004). *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México.
- Villegas, Abelardo. (1972). *Positivismo y Porfirismo*, México, Secretaría de Educación Pública.
- Yates, Frances A. (1974). *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus.

# El viaje de Usigli hacia la historia<sup>1</sup>

Alejandro Ortiz Bullé Goyri  
UAM-Azcapotzalco

## Resumen

En esta ponencia disertaremos en torno de uno de los ejercicios dramáticos más propositivos del teatro mexicano del siglo XX y que por añadidura se trata de una utilización de la historia como fuente para la creación dramática. No sólo como ejercicio de historiografía a través del arte teatral, sino también como un ir y venir a determinados acontecimientos en la Historia de México que marcaron los derroteros de la configuración de lo que conocemos como Nación Mexicana. Se trata de las llamadas “Tres coronas” de Rodolfo Usigli (*Corona de Fuego*, *Corona de Luz* y *Corona de Sombra*) que, si bien se constituyen como una trilogía, cada una mantiene en su forma y en su discurso una autonomía particular.

**Palabras clave:** Rodolfo Usigli, Historia y Antihistoria, Teatro Mexicano

En 1953 se inaugura al sur de la ciudad de México un nuevo espacio que dará vida cultural a esa zona hacia donde la ciudad se extendía en búsqueda de modernidad: El teatro de los Insurgentes, diseñado

---

<sup>1</sup>Este texto es una reelaboración de un escrito ya publicado en la memoria de los homenajes que el Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli” CITRU realizó a Rodolfo Usigli en 1990 y 1991: “Tres coronas para México, o el viaje de Usigli hacia la historia”, en *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro*, México, CITRU-INBA, 1992, pp. 116-130.

por el arquitecto Alejandro Prieto y contó con la estrecha colaboración de su hermano el escenógrafo Julio Prieto en el diseño del foro y con la del pintor Diego Rivera, quien ideó una espectacular fachada para el teatro, siguiendo la tendencia que los muralistas mexicanos habían implantado para entonces: construir obra mural incorporada al diseño mismo de las obras arquitectónicas, como lo habían hecho ya en edificios de la recién inaugurada Ciudad Universitaria. Si bien a Diego Rivera se le encargó un mural con mosaico veneciano que contara la historia del teatro en México; el artista plástico fue más allá y le añadió un nuevo ejercicio temático a su composición: una revisión a la historia de México a partir la propuesta de presentar escenas de la historia del teatro en México<sup>2</sup>; junto con esta propuesta, Rivera propone una variante: La historia de México como una gran representación. El mural-fachada del teatro, quizá por eso no tiene un título oficial preciso, pues si bien toma como punto de partida las obras de teatro antihistórico de Rodolfo Usigli *Corona de fuego*, *Corona de luz* y *Corona de sombra*, en donde el dramaturgo realiza una revisión historiográfica a través del lenguaje del teatro de tres grandes momentos sustantivos de la historia de México: la caída de Cuauhtémoc y el triunfo de Cortés, en la Conquista; las apariciones de la virgen de Guadalupe en la consolidación de la Colonia y el desastre del Segundo Imperio de Maximiliano y Carlota en el siglo XIX contra el triunfo de la República juarista. Diego Rivera presenta algunas de las escenas de las obras de Usigli<sup>3</sup>, pero el mural, como dijimos va más allá, presentando momentos claves de la historia de México y secuencias de la vida escénica y danzaría mesoamericana; así como la imagen alegórica del cómico Cantinflas como un vínculo de repartición de la riqueza entre el México rico y el México pobre, así como algunos momentos clave en la historia de México que no toca en absoluto Usigli en su propuesta, como escenas

---

<sup>2</sup> Comisarenco Mirkin, Dina. “La imaginación y la historia en el mural del Teatro de los Insurgentes de Diego Rivera.” *Amerika. Mémoires, identités, territoires* 25 (2023). Véase también a Octavio Rivera K. : [https://www.cervantesvirtual.com/portales/rodolfo\\_usigli/imagenes\\_representaciones/imagen/imagenes\\_representaciones\\_015\\_usigli\\_fotografia\\_octavorivera2/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/rodolfo_usigli/imagenes_representaciones/imagen/imagenes_representaciones_015_usigli_fotografia_octavorivera2/)

<sup>3</sup> Véase el trabajo de Octavio Rivera K. “Rodolfo Usigli: la dramaturgia, la pintura y la escenografía” en *Investigación teatral, Revista de la AMIT, núm. 9/10, enero-diciembre 2006*. p. 25-36.

de la revolución mexicana, los hechos armados y la figura mística de Emiliano Zapata todo en torno de un rostro enmascarado rodeado por unas estilizadas manos al centro de toda la composición enormemente compleja. Pero la obra de Usigli y su revisión antihistórica de México en cualquier forma permanecen ahí en ese mural a pesar de los ímpetus depredadores de los tiburones inmobiliarios que intentaron desaparecer el teatro con todo y obra mural de Rivera.

## El teatro antihistórico de Usigli

“Si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe de regir es el de la imaginación, no la historia.”<sup>4</sup> En esta premisa basa Usigli su idea central en su llamado teatro antihistórico. No se trata de disertar con las herramientas del científico social para llegar a revisiones historiográficas o a demostrar determinadas ideas a propósito de un hecho histórico en particular, a partir del análisis de fuentes y de la contrastación de puntos de vista divergentes; sino de acudir a la historia para dar pauta a la imaginación creativa, y con técnica de dramaturgia abrir horizontes singulares en relación con determinados personajes o acontecimientos históricos que al ser pasados por el tamiz del lenguaje teatral, cobrarán una nueva vida a través del juego de realidad virtual que finalmente es el teatro. La historia es un material para la creación teatral del dramaturgo Rodolfo Usigli, pero no es más que un punto de partida para darle vida escénica a lo que el autor ha escogido para sus piezas y con ello establecer cuestionamientos, interrogantes e incluso afirmaciones sobre esos hechos y voces que nos vienen del pasado. A veces, quizá podrá dar en el blanco al darles vida escénica y será entonces fuente para la historia, no tanto como testimonio fiel de una realidad, sino como expresión de una mirada peculiar en un tiempo y espacio dado en relación con los acontecimientos en cuestión. Valga un ejemplo que puede ser claro al respecto: El de la novela de Fernando del Paso *Noticias del Imperio*; monumental obra narrativa de la literatura

<sup>4</sup> Rodolfo Usigli, “Prólogo”, en *Corona de sombra. Pieza antihistórica en tres actos ...*, *Corona de Sombra, Corona de Fuego y Corona de Luz*, México, Porrúa 1983. P. 87.

mexicana del siglo XX, producto de años de trabajo de lecturas y de búsqueda de fuentes documentales por parte del autor. Mucho de lo que se narra y describe en la novela es ficción, pero mucho también está sustentado en fuentes reales. ¿En dónde empieza la historiografía y termina la literatura? No parece que haya propiamente una frontera particular; sino que más bien a través de este singular ejercicio caleidoscópico, el autor nos expone diversas posibilidades acontecimientos sucedidos en el Segundo Imperio. Lo que nos hace ver, desde nuestro horizonte de expectativa como receptores de la obra, a personajes y sucesos de una manera distinta. No necesariamente mejor que la del trabajo puro y sistemático de quien profesionalmente investiga el pasado; simplemente ofrece otras perspectivas, matices o relieves. En eso hay una gran semejanza entre el trabajo del novelista Del Paso y lo que el autor dramático, Rodolfo Usigli llamó su “teatro antihistórico”, y que dicho sea de paso, quizá valga añadir a esa trilogía dramática sus llamadas “comedias impolíticas”, porque el procedimiento como creador sea equivalente, sólo que en este caso recoge acontecimientos y personajes históricos no tan específicos, como el caso de un apagón en la ciudad de México en 1933 y otros hechos que ocurrieron en la realidad, pero en circunstancias distintas a las utilizadas por Usigli, como fue el caso de las campanas de la catedral de la ciudad de México utilizadas para anunciar un estreno cinematográfico, así como la toma de la estación radiofónica para realizar propaganda de militantes de izquierda<sup>5</sup> que sirve de marco para las circunstancias en que transcurre la “comedia impolítica” *Noche de Estío* (Comedia en tres actos, 1933-1935)<sup>6</sup>. El mismo Rodolfo Usigli, al referirse a su interés por llevar al teatro estos asuntos históricos refiere que:

Debo indicar, señalando a la actualidad permanente del problema guadalupano, la necesidad de obras teatrales que, por su religiosidad, en el sentido extraeclesialístico de la palabra hagan reaparecer el sentido y el sentimiento de la *comunión* [sic] del público, la intención

---

<sup>5</sup> Cf. Usigli, 1979, p. 412.

<sup>6</sup> Usigli, 1997, pp. 170-216.

de fondo de mis obras antihistóricas, hechas en sacrificio a tres mitos que considero superlativos: el mito guadalupano es la base de la soberanía espiritual, el de Cuauhtémoc de la soberanía material, el de Corona de Sombra, de la soberanía política de México<sup>7</sup>.

## Usigli, el historiador-dramaturgo

A Rodolfo Usigli se le considera, no sin razón, como un dramaturgo fundamental dentro del panorama del teatro mexicano contemporáneo. La dramaturgia nacional tiene por necesidad que dividirse entre la que se escribía antes de Usigli y la posterior. Se trata de un parteaguas del arte dramático, quizá no sólo de México, en virtud de sus muy amplias aportaciones en el terreno de la teoría y la composición dramática y por la vigorosa inserción que hace de su teatro dentro de las reflexiones y discusiones en torno a la llamada identidad nacional, denominada de manera general como la sicología del mexicano. Usualmente, y a pesar de la riqueza creadora de nuestro dramaturgo, suele citarse como su obra clave a *El gesticulador*, dejando a un lado su trabajo dramático más ambicioso contenido en sus tres piezas: *Corona de sombra* (1943), *Corona de fuego* (1960), *Corona de luz* (1963)<sup>8</sup>. Las cuales conforman una unidad, tanto porque se trata de una trilogía, como porque su autor intenta crear lo que él llama un teatro antihistórico, en donde la imaginación y la reflexión del poeta dramático va paralela al trabajo del historiador, pero sin intentar ser fiel a los acontecimientos históricos. Usigli en estas obras va hacia el pasado para discernir sobre el presente, toma la historia y a sus personajes como fuente para la reflexión y la creación artística; para ello crea y aporta nuevos aspectos en la composición dramática mexicana del siglo XX.

Es común y normal que se reflexione sobre los vínculos entre teatro e historia. Cualquier historiador sensato encontrará en aquel y en sus distintas configuraciones como drama, espectáculo, recepción, prácti-

<sup>7</sup> Rodolfo Usigli, "Prólogo a *Corona de Luz*", *Corona de Sombra, Corona de Fuego y Corona de Luz*, México, Porrúa 1983. p. 230-231

<sup>8</sup> Rodolfo Usigli. "Prólogo a *Corona de sombra*", en *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz*, 5a. ed., México, Porrúa, 1983 (Sepan cuantos, 237), p. 59

ca social, etc.- una rica fuente para sus estudios. Pero en la medida en que el teatro en un reproductor natural de la vida humana, y en consecuencia, de ideologías y mentalidades, el teatro no sólo es una fuente para la historia; sino que bien puede constituirse como un espejo cóncavo o convexo de la historia. Es, como ocurre con los murales del Rivera, particularmente el del Teatro de los Insurgentes, en donde hay un ejercicio de historiografía y ante todo, una suerte de “Puesta en escena de la historia”. El teatro de Usigli y muchas de las obras de la dramaturgia mexicana del siglo XX así lo constatan, y se suman a un discurso dominante en el arte, la sociología y la filosofía en el México del siglo XX: A la pregunta sobre la naturaleza e identidad del mexicano que se formula en muy diversos ámbitos del arte y la cultura, en el teatro se está constantemente cuestionando y respondiendo de diversas maneras ese tópico, ya aparentemente bien abordado por Octavio Paz en *El Laberinto de la soledad*: “¿Qué es México y qué somos los mexicanos?” Ambas interrogantes fueron el punto de partida y de realización de muchos proyectos dramatúrgicos de Usigli; su ejemplo más notable es *El Gesticulador, pieza para demagogos*, (1938) en donde revisa teatralmente acontecimientos también, aparentemente ficticios como el caso de los personajes César Rubio, el militar y César Rubio el historiador, así como el General Navarro, para disertar sobre la identidad del mexicano. *El Gesticulador* antes que ser una obra de denuncia política es una reflexión teatral sobre la hipocresía y la necesidad de construirse un rostro para poseer identidad, como le ocurre al protagonista de la obra, César Rubio. Octavio Paz propone que hay una tendencia a la autonegación, al disimulo en la idea de lo mexicano, y Usigli desarrolla así una suerte de parábola en su obra, en la que la Revolución Mexicana no es más que eso y su protagonista, César Rubio, un gesticulador más, con lo que generó en el estreno de la obra en 1947 un escándalo entre la clase gobernante, en la que aún se incluían generales que habían participado en los hechos armados. La obra, sin tener una intencionalidad histórica, ni de teatro político de manera específica, fue asumida así en su recepción. En todo caso, desde el punto de vista formal, *El Gesticulador* es una obra teatral muy original y de enormes resonancias en el teatro mexicano y latinoamericano.

En el caso de las tres *Coronas* de Usigli hay también muchas innovaciones dramáticas y muy vitales propuestas para la escenificación. Si bien se les ha acusado de ser poco teatrales, estáticas, excesivamente extensas y que son textos dramáticos en donde Usigli sustituyó sus magníficos diálogos realistas por los de carácter “poético”<sup>9</sup>. Pero lo más grave de todo es que se les observa con el calificativo de dramas aburridos. Por ello es pertinente decir aquí que en general toda la dramaturgia del maestro Usigli incluyendo *El gesticulador*, posee un tono no fácil de captar en donde, bajo un aparente tono melodramático, se encuentran imbricados ciertos matices irónicos, humorísticos o más aún, juegos de paradojas con el fin de dar a los personajes y a sus circunstancias una complejidad fuera de lo común y una nueva dimensión, ajena a la ramplonería que pudiera significar el manejo de personajes y sucesos históricos o la aplicación del drama para disertaciones de carácter social o filosófico; como podría ser el caso de Carlota en *Corona de sombra* de quien Usigli mismo dice:

Era lo bastante soberbia, lo bastante ambiciosa y lo bastante inteligente para luchar. Quizá también, asesinando a Napoleón, por ejemplo, habría torcido el sentido profundo de la tragedia, y como hubiera servido a Dios en toda apariencia, y combatido al demonio, se habría hecho acreedora, por este truco, a la recompensa, a la redención, colocando a Dios en un grave caso de conciencia. Y si hubiera asesinado a Juárez, habría vuelto a traer al diablo a México.<sup>10</sup>

Así también la manera como actualiza formas de lo trágico en el drama moderno. Lo cual constituye de suyo un reto tanto para quien estudia la obra dramática como para la interpretación que ha de hacer de ésta un director de escena para su montaje. En ambos casos el trabajo siempre consistirá en desentrañar lo que hay detrás de las palabras que los personajes enuncian, y de las acciones que emprenden. En cuanto a

<sup>9</sup> Emilio Carballido. “Teatro en 1951”, en *Arte, Revista del Bloque Nacional de Artistas*, núm. 1, febrero de 1952, México. p. 9-12.

<sup>10</sup> Rodolfo Usigli, *op.cit.* p. 73

las *Coronas* debemos primero asumir que se trata, no sólo de obras vinculadas de manera exclusiva por su tema de carácter histórico, sino de una trilogía dramática, como Esquilo mismo concibió *La Orestíada*, pero para ello se requiere que exista sino también un motivo conductor. El cual lo encontramos en el hecho de que las tres piezas tienen como común denominador el de presentar tres momentos fundamentales en la conformación de la llamada identidad nacional mexicana: la conquista y el mestizaje, la aparición de la Virgen de Guadalupe (símbolo nacional por excelencia), y el segundo imperio y la defensa de la soberanía nacional. Esos tres momentos están expuestos en la trilogía, con el fin de demostrar una serie de reflexiones del autor sobre la naturaleza y el comportamiento del mexicano del siglo XX, y abundar en torno a lo que se llamó durante la primera mitad del siglo XX “la ontología del mexicano”. Las *Coronas* en conjunto no son otra cosa sino la más depurada aportación de Usigli a lo que en su tiempo se llamó “teatro de ideas”. En el epígrafe con que inicia *Corona de fuego*, Rodolfo Usigli dice: “El teatro no es historia. Una pieza histórica, si es buena puede ser una lección de historia, nunca una clase de historia”.<sup>11</sup>

## La trilogía dramática de Usigli

### *Corona de fuego*

De acuerdo con la cronología histórica, la primera obra de la trilogía sería *Corona de fuego*. Usigli, en esta obra, inicia lo que para él constituirá un intento por crear una línea estructural de tragedia mexicana, y esto es lo que él mismo apunta en sus *Notas a Corona de Fuego*:

Ante la imposibilidad en que me sentí de crear una tragedia contemporánea que pudiera servir de base a la reaparición del género trágico, di en pensar -y puedo jurar que pensé mucho y largo y hondo- en la posibilidad de una tragedia mexicana que, respondiendo a las leyes generales y a la perspectiva de la griega, fomentara la crea-

---

<sup>11</sup> op. cit., p. 87.

ción de una tragedia americana (no incluyo a los Estados Unidos), de una tragedia, en suma, viva y con sangre de verdad como la griega -nada de transfusiones ni trasvases ni col utilería, nada de erudición, nada de gracia poética por sobre la gracia trágica. Esa fue la intención generadora<sup>12</sup>.

Y más adelante, nos precisa su idea sobre esa tragedia mexicana y su correspondiente héroe trágico:

La elección del sacrificio eleva a Cuauhtémoc, para mí, a la categoría de un héroe trágico único en su pureza, pues ni siquiera busca, como Antígona, rescatar sacrílegamente el cadáver de su hermano [...] Espero que así sea, pero en caso contrario y si mi experimento de tragedia fracasara, me conformaré con la posibilidad de que un gran poeta futuro rescate a este héroe.<sup>13</sup>

Esta propuesta de Usigli de encontrar el camino trágico no mediante la destrucción del héroe por sus errores trágicos, por su *hybris*, sino a través de su sublimación provocada por la elección del sacrificio, contiene ya en sí misma un valor dramático extraordinario y una teatralidad nada desdeñable. En la obra, Cuauhtémoc asume su carácter trágico al comprender que ineludiblemente él debe morir por los otros, que su sangre fertilizará a la nueva nación mexicana y que, por tanto, su heroísmo no está en luchar contra Cortés, sino en morir a manos de éste. Cuauhtémoc se sublima ante el cosmos trágico en que está inmerso al asumir su muerte como un acto sacrificial. La lucha interna que emprende el protagonista en *Corona de fuego* para decidir entre luchar por mantener un orden para entonces ya espacio a un orden nuevo, es también un acercamiento muy acertado por insostenible y morir parte de Usigli a los sentimientos de temor y piedad a los que para abrir aristotélicamente debe conducir toda tragedia. Uno de los momentos más bellos en esta propuesta de tragedia es cuando, siguiendo de cerca a la

---

<sup>12</sup> Rodolfo Usigli, "Notas a *Corona de fuego*", *op. cit.*, p. 142

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 152

voz del espectro de Darío en *Los persas* de Esquilo, la voz de Cuauhtémoc se deja escuchar en el epílogo de *Corona de fuego*:

La voz de Cuauhtémoc: “Por encima de todo veo luz, por encima de todo miro fuego, aun cuando la tierra es de lodo y el cielo de ceniza y de silencio. Buenas noches y buenos días, secreta, dulce nación mexicana.”<sup>14</sup>

En estas palabras de Cuauhtémoc, Rodolfo Usigli expresa y da la pauta sobre el discurso histórico al que está apelando en esta primera parte de la trilogía: El origen del mestizaje mexicano no se encuentra, como usualmente se piensa, en el amasiato entre Cortés y la Malinche, sino en el trágico encuentro entre Cortés y Cuauhtémoc.

### *Corona de luz*

En el caso de *Corona de luz*, (la segunda parte de la trilogía, cronológicamente) Usigli intenta encontrar un sentido al milagro de la aparición de la Virgen de Guadalupe en México durante la segunda mitad del siglo XVI. En este caso, no se trata de innovar ni en el tema ni en la estructura. De hecho, existe en México una añeja tradición de dramas populares relacionados con el tema, conocidos genéricamente como autos guadalupanos. Y Usigli lo que procura es realizar una “comedia de ideas” heredera de las enseñanzas de Bernard Shaw; por ello se hace necesario citar al propio Usigli:

Tengo la vanidad (¿cuándo no?) de creer que antes de mí no se abordaron muchos temas vivos en el teatro mexicano. Si es sólo vanidad, el tiempo la reducirá a polvo y tanto peor para mí. Pero por ahora pienso que *Corona de Luz* constituye un ejemplo claro de lo que es abordar un tema nacional viviente en términos dramáticos a la vez que históricos e ideológicos [...] En un país corrompido por el mito enfermizo y por la falsa tradición; en un país en que la tradición pa-

---

<sup>14</sup> *Ib.* p. 133.

rece una invención cotidiana; en un país que cuando no es pasional hasta el crimen es sentimental hasta el suicidio, el teatro de ideas resulta particularmente difícil. [...] Y si el teatro de ideas es difícil aquí, no obstante, su mexicanísima seriedad (esto es, su seriedad tan parecida a la que gusta de atribuirse el mexicano), una comedia de ideas parece una vanidad o una jactancia sin adjetivo existente<sup>15</sup>.

Usigli no intenta en esta *Corona*... denostar el mito de la aparición de la Virgen del Tepeyac, ni de renegar de lo que significa dentro de la acendrada religiosidad popular, como ocurre con otros dramas contemporáneos que abordan el tema. Usigli, utilizando un juego de sutil humorismo, en donde inmiscuye lo mismo a Carlos V, a los misioneros evangelizadores, inclusive a Zumárraga, a indios mexicanos y a una monja desquiciada, va al encuentro del mito, sin negarlo, sino tratando de desentrañarlo. Sabe muy bien que un milagro, cualquiera que sea su naturaleza, no puede ser explicado a la luz del pensamiento racional; por lo tanto permite, asume y le abre espacio al milagro. El milagro como material dramático se convierte, en la pluma de Usigli, en una paradoja: la Iglesia y la Corona española fraguan la aparición “milagrosa” de una virgen. Pero la aparición se adelanta y la crean los propios indios. Y así el mito guadalupano se transforma en el símbolo de la mexicanidad, en “la base de la soberanía espiritual” de México; por ello al final de esta “comedia de ideas”, el personaje de fray Juan de Zumárraga se expresa en ese sentido:

Fray Juan: No diremos nada, Benavente. Dejaremos que la orgullosa corona española piense que todo pasó como ella lo había dispuesto. Dejaremos que España crea que inventó el milagro [...] Hay que ocultar la verdad a Carlos y a todos, hermano, porque a partir de este momento México deja de pertenecer a España. Para siempre. Y ese es un milagro de Dios.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> *Ib.* p. 249-250

<sup>16</sup> *Ib.* p. 218.

*Corona de luz* es una comedia, muy al estilo de Bernard Shaw, llena de paradojas, como lo es a los ojos de Usigli la misma historia de México: Cuando los misioneros intentan convencer al indio de la misteriosa aparición de una versión cristianizada de la diosa Tonantzin, como medio para facilitar su conversión, Juan Diego se les adelanta. Pero la paradoja de este “fresco guadalupano” va más allá de lo anecdótico. El autor utiliza el portento como una parábola para decirnos que, por encima de lo que se asienta en la historia, lo que nos hace mexicanos es la fe común. He aquí el portentoso milagro.

### *Corona de sombra*

De alguna manera Rodolfo Usigli, al abordar tres momentos cruciales en la historia de México, intenta conjurarlos, poner en paz al pasado para poder preguntarse libremente qué somos los mexicanos. En *Corona de sombra*, que a nuestro juicio cierra la serie de tres piezas antihistóricas, encontramos una serie de innovaciones desde la perspectiva de la teoría dramática, dentro de la dramaturgia contemporánea: el manejo del tiempo, con una técnica cercana a la del guión cinematográfico, el manejo del *suspense* (que no es precisamente el del melodrama común que nos involucra emocionalmente con la acción dramática, sino que con este recurso manejado en forma dosificada, el autor intentó -quizá de manera inconsciente- distanciar ciertos momentos de la acción para provocar una actitud reflexiva en el lector-espectador). No nos angustia que ocurrirá con los personajes, pero sí nos cuestionamos sobre el sentido de la exposición dramática de este suceso histórico. Por otra parte, más que presentar la lucha entre el bien (Juárez) y el mal (Maximiliano), que podría esperarse de un melodrama histórico y nacionalista por añadidura, ambos personajes se constituyen como una antinomia. Cada parte con sus respectivas contradicciones y, en cierto sentido, complementarios entre sí. No obstante, en *Corona de sombra* en realidad el personaje de Juárez no aparece. Maximiliano se enfrenta a algo más que su contraparte, se enfrenta al juarismo. Impresiona por ello que éste dice en la escena III del primer acto:

Maximiliano: Quiero saber quién es Juárez. Decídmelo. Sé que bo un doctor en leyes, que ha legislado, que es masón como yo; que cuando era pequeño fue salvado de las aguas como Moisés. Y pro siento dentro de mí que ama a México. Ion [...] todo el tiempo, en el camino, al entrar a la ciudad, a cada instante sentí el temor de un atentado contra nosotros. Hubiera sido lo normal en cualquier país de Europa, pero he descubierto que aquí no somos nosotros quienes corremos peligro: son los mexicanos, es Juárez [...] Nosotros salvaremos a Juárez [...]"<sup>17</sup>

Pareciera como si Maximiliano viera en Juárez una proyección de sí mismo. Encontramos también otro personaje extraordinario dentro de la dramaturgia mexicana del siglo XX, al que Usigli lo nombra como el historiador Erasmo, que no es otra cosa que el *alter ego* de él mismo, creemos. Este personaje da los motivos para el arranque de la acción dramática y, a lo largo de ésta, cumple la función de comentarista de los hechos expuestos. Es pues un personaje más cercano a los creados por Bertolt Brecht que a los de las obras de Bernard Shaw. Con lo anterior es factible conjeturar que Usigli intentó con esta obra un experimento de pieza didáctica, así como en *Corona de fuego* intentó hacer una tragedia mexicana y en *Corona de luz* una suerte de comedia de ideas.

Pero, volviendo a *Corona de sombra*, es claro que lo que se maneja como tesis es que con la caída del imperio de Maximiliano y Carlota se forja el concepto de soberanía política de México. Sin embargo, no podría faltar el juego de paradojas que maneja nuestro autor a través del personaje de Maximiliano. El error político de éste consistió en pretender “ser de tal suerte mexicano, que el pueblo no pudo ya distinguir entre el príncipe austriaco y el legislador nativo, y el emperador muere, sin ser mexicano, por la misma razón que otros han caído: por serlo”. Y añade Usigli lacónicamente: “Cruel paradoja”<sup>18</sup>. Esto puede significar, dentro de la óptica del autor, que el emperador austrohúngaro mexicanizado es un mito tan propio como insoslayable, a la altura del mismo Juárez,

<sup>17</sup> *Ib.*, p. 16, 18.

<sup>18</sup> *Ib.* p. 66.

pero por distintas razones. *Corona de sombra* es así el drama de la auto-determinación de México como nación independiente. La obra posee, además de sus aportaciones dramáticas y de su complejidad temática, escenas de lo más logrado que se ha escrito en el teatro mexicano, como puede ser el terrible trance que pasa la emperatriz Carlota al enfrentarse, desquiciada por las circunstancias, presa de furia, de indignación y de impotencia, al papa Pío IX; la de la propia muerte de Maximiliano, o aquellas en que un alienista ausculta a la desamparada Carlota Amalia que ha perdido el juicio irremisiblemente, sin que se pase por alto la escena en que Maximiliano, en la antesala de su fusilamiento, lee al general Mejía, la carta al hijo que nunca tuvo:

Maximiliano.- ¿Queréis que os lea mi carta? Es muy breve. “Hijo mío; voy a morir por México. Morir es dulce rara vez; el hombre es tan absurdo que teme la muerte en vez de temerá la vida, que es la fábrica de la muerte(...)Ahora sé que el hombre debe regresar a la tierra, y sé que es dulce morir por México porque en una tierra como la de México ninguna sangre es estéril. Te escribo sólo para decirte esto, y para decirte que cuides de tu muerte como yo he procurado cuidar de la mía, para que tu muerte sea la cima de tu amor y la coronación de tu vida” Es todo. La carta de un suicida.<sup>19</sup>

## El fresco dramático de Usigli

No cabe duda de que el motivo que llevó a escribir las *Coronas* a Rodolfo Usigli fue el de ayudar a conformar una conciencia nacional a través del teatro. Pero también podemos encontrar que esta tercia de dramas se constituye como un gran ejemplo de un teatro épico mexicano; las piezas ofrecen tres momentos cruciales en la conformación de la cultura y la identidad nacionales, como un gran fresco, en donde podemos localizar, de manera similar a las obras de los grandes muralistas, personajes, ideas, conceptos, símbolos, juicios; en donde nos vemos reflejados o en donde abrevamos para conocer y entender mejor nuestro pasado histó-

---

<sup>19</sup> Ib. p.52.

rico. Lo valioso en Usigli, es que sus obras al escenificarse, especialmente estas tres coronas, poseen una intrínseca fuerza plástica equiparable a los mismos murales de Rivera. En ambos casos hay una necesidad de fijar a través del arte momentos fundamentales en la historia de México, sin renunciar a establecer una postura crítica, como lo vemos que hace en este caso Usigli, tanto en *El Gesticulador*, en *Corona de Fuego, Luz y Sombra* y en sus “comedias impolíticas” (*Un día de éstos, Noche de estío y El Presidente y el ideal*) en donde los personajes que intervienen, sean ficticios o no, están expuestos con rigor ajeno a la obcecada necesidad oficialista de convertirlos en figuras míticas, marmóreas e inalcanzables. Y en todo ello hay un interés por darle una configuración plástica episodios fundamentales en la historia nacional de México. De ahí la notable cercanía entre la estética del llamado muralismo mexicano en su configuración historicista y toda una gran tendencia temática en el teatro mexicano del siglo XX de visitar la historia, como lo hace Usigli.

## Nota final

Usigli aporta, en cuanto al uso dramático de acontecimientos históricos, algo más que material anecdótico para el drama (de ahí su desinterés por la fidelidad a los hechos tal como acontecieron en el pasado). Es decir, Usigli maneja los datos como un medio para transformar a la historia en un interlocutor de la sociedad en la que el autor se encuentra inmerso. Hay algo muy certero en esta afirmación de Mehl Penrose:

La interpretación usigliana de la historia rechaza la versión “oficial” y las nociones populares de la historia. Para Usigli, la realidad histórica no consiste en puros hechos, sino en una mezcla de datos oficiales, memorias lejanas y rumores imprecisos. La historia para él es tanto realidad como juego y fantasía.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Penrose, Mehl, “La historia en dos obras de Rodolfo Usigli, o el juego entre la fantasía y la realidad”, *Mester*, Vol. XXVII, (1998) p. 139.

En efecto, con sus “Tres Coronas...” Usigli propone así, un discurso visual no con la finalidad de retratar teatralmente a la historia, sino de enfatizar y orientar aspectos de ésta que, desde su perspectiva, resultan sustanciales para comprender su tiempo y realidad. Sin perder, por otra parte, conciencia de que se está haciendo teatro. Y el teatro, como arte, es también forma de conocimiento y reflexión, pero principalmente es una forma de enriquecimiento del ser humano a través de un goce estético. Usigli se hace del teatro para interrogar, cuestionar y confrontar al pasado para llevarlo al presente, en su momento de lectura o representación y que sean los receptores quienes finalmente saquen conclusiones. Y con ello conviene volver a citar finalmente al propio Usigli cuando afirma que: “Un pueblo, una conciencia nacional, son cosas que se forman lentamente y para mí la conciencia y la verdad de un pueblo residen en su teatro”<sup>21</sup>

### Obra citada

- BeardseL, Peter, *A Theatre for Cannibals*, London, Associated University, 1992, 242 pp.
- Carballido, Emilio. “Teatro en 1951”, en *Arte, Revista del Bloque Nacional de Artistas*, núm. 1, febrero de 1952, México. p. 9-12.
- Comisarenco Mirkin, Dina. “La imaginación y la historia en el mural del Teatro de los Insurgentes de Diego Rivera.” *Amerika. Mémoires, identités, territoires* 25 (2023).
- Finch, Mark S. “Rodolfo Usigli’s *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz*: The Mythopoesis of Antihistory” *Romance notes* 22.2 (1981-82): pp. 151-154).
- Layera, Ramón, *Usigli en el teatro: testimonio de sus contemporáneos, sucesores y discípulos*, México, UNAM/INBA, 1996.
- Luzuriaga, Gerardo, *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Maestría en ciencias del lenguaje, 1990.
- Meyran, Daniel *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, Milán, Bulzoni, 1996, 141 pp.

---

<sup>21</sup> Usigli, 1983 p. 75.

- Meyran, Daniel, *El discurso teatral de Rodolfo Usigli, del signo al discurso*, México, Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”, CITRU/INBA, 1993.
- Pájaro Sánchez, Israel, *Historia y antihistoria en la dramaturgia de Rodolfo Usigli*, Querétaro, UAQ, Facultad de Ingeniería, Instituto de Investigaciones Multidisciplinarias, 2017.
- Penrose, Mehl, “La historia en dos obras de Rodolfo Usigli, o el juego entre la fantasía y la realidad”, *Mester*, Vol. XXVII, (1998) pp. 129-140.
- Rivera K. Octavio “Rodolfo Usigli: la dramaturgia, la pintura y la escenografía” en *Investigación teatral, Revista de la AMIT, núm. 9/10, enero-diciembre 2006*. p. 25-36.
- Rivera K. Octavio [https://www.cervantesvirtual.com/portales/rodolfo\\_usigli/imagenes\\_representaciones/imagen/imagenes\\_representaciones\\_015\\_usigli\\_fotografia\\_octavorivera2/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/rodolfo_usigli/imagenes_representaciones/imagen/imagenes_representaciones_015_usigli_fotografia_octavorivera2/) (octubre 2023).
- Toro Fernando de, *Brecht en el teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1987.
- Usigli, Rodolfo, *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz*, 5a. ed., México, Porrúa, 1983 (Sepan cuantos, 237).
- VV. AA. *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro*, México, CITRU-INBA, 1992.



## Federico Patán, polígrafo hispanomexicano

Enrique López Aguilar  
UAM-Azcapotzalco

**A**l igual que muchos de sus compañeros del grupo hispanomexicano –y estos, como varios autores de la Generación del 27–, Federico Patán López ha sido un poeta-profesor que distribuye su tiempo entre los quehaceres de la Academia y el oficio escritural. A diferencia de quienes estudiaron Letras Hispánicas en Mascarones, o en el flamante *campus* de Ciudad Universitaria, él escogió las Letras Inglesas; pero, como muchos de ellos, terminó trabajando en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, destino que a Arturo Souto le parece uno de los lazos generacionales reconocibles: “pertenecemos a México y, más concretamente, a Mascarones, donde todos estudiamos y fuimos compañeros; y, más específicamente, a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM”.<sup>1</sup> Ese grupo de “escritores-académicos” se completa (además de con Souto y Patán) con Adolfo Sánchez Vázquez, Ramon Xirau, Manuel Durán, Roberto Ruiz, Carlos Blanco Aguinaga, Tomás Segovia, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro, José Pascual Buxó, Francisca Perujo y Angelina Muñoz-Huberman. No es de extrañar, entonces, que para casi todos los alumnos de ellos (salvo los más enterados), primero hayan sido conocidos como profesores e investigadores y, después, reconocidos como escritores. Federico Patán, un poeta desdeñoso respecto a eso de desbrozar los caminos de la fama y el prestigio literarios, no ha sido la excepción: sus alumnos más curiosos son los que han des-

---

<sup>1</sup> Arturo Souto, *Conversación en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM* (CDMX), 3 de febrero de 2009.

cubierto que, detrás del riguroso profesor de Letras Inglesas, se encuentra un polígrafo que por igual ha hecho periodismo cultural, ensayo, novela, cuento, poesía y traducciones del inglés.

Federico Patán nació el 16 de septiembre de 1937, en Gijón, Asturias. Fue hijo de Ramona López García y Federico Patán Nieto, quien se desempeñaba como vendedor en una zapatería al estallar la guerra y estaba afiliado al Partido Comunista (en México se afilió al mismo Partido, pero no al mexicano sino al español del exilio). El apellido del polígrafo ha sido fuente de conjeturas, considerada la bonhomía y caballerosidad propias de su portador; parece ser que el apellido originario es francés y pasó de Patin a Patán, por mera adaptación de la fonética francesa a la ortografía española. Se embarcó con su familia en Burdeos y desembarcó del *Mexique* en Veracruz, en julio de 1939, casi a punto de cumplir los dos años de edad. Su familia se asentó progresivamente en Santa Clara (Chihuahua), Perote, Xalapa, Veracruz y Ciudad de México. Estudió en el Colegio Cervantes (Veracruz) y en la Academia Hispano-Mexicana. Desde los doce años tuvo varios trabajos: en una fábrica textilera, en una platería; fue mozo de botica, voceador, vendedor de pepitas, repartidor de publicidad, mozo de tintorería, empleado de abarrotes, corrector de pruebas... Algo de las difíciles condiciones económicas vividas por la familia Patán se dejan entrever en ese breve testimonio proporcionado por Federico en *Una infancia llamada exilio*<sup>2</sup>.

Desde muy joven, Federico Patán se aficionó al cine. Vio en las salas de la época cuanto se pudiera ver y prosiguió con ese gusto toda su vida. Si sus amigos lo acompañaban en esas expediciones, al principio, luego fue Carmen Tabío –novia y, después, esposa– quien construyó junto con él una sólida cultura cinematográfica. Fue lector de Antonio Machado (puerto obligado de casi todos los lectores hispanomexicanos) y asiduo al acervo de la Biblioteca Benjamín Franklin para sus lecturas en inglés. Comenzó a escribir poemas y a destruirlos (esto último por recomendación de Celso Amieva, amigo y lector de Patán por esos años) antes de que, en 1965, publicara *Del oscuro canto*, un poemario: el primero

---

<sup>2</sup> Todas las obras de Federico Patán mencionadas en este trabajo se encuentran en la sección “Bibliografía sucinta de Federico Patán”. V. *infra*, p. 11ss.

de una serie de doce. Durante los dorados sesenta ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras, en la UNAM, para estudiar la carrera de Letras Inglesas, donde ahora es profesor emérito.

Todo esto corrobora la pertenencia de Patán al tercer subgrupo generacional de los poetas hispanomexicanos, el más excéntrico, junto con Francisca Perujo, Angelina Muñiz-Huberman y Gerardo Deniz: los “pequeños” respecto a las edades y actividades del resto de los 18 poetas que conforman el *corpus* más reconocible del medio poético hispanomexicano, parte de la nómina de la llamada Generación Mexicana del Medio Siglo, o de los Cincuenta, que es muy amplia e incluye a narradores, poetas y ensayistas nacidos entre 1925 y 1939: Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Jorge Ibargüengoitia, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Huberto Batis, Jaime Sabines, Héctor Azar, Rosario Castellanos, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Emilio Carballido...

La carrera literaria de Federico Patán comenzó como poeta y progresivamente fue extendiéndose hacia la traducción, el ensayo, el cuento y la novela. Obtuvo el premio Xavier Villaurrutia, en 1986, por su novela *Último exilio*. Antes de eso y ya infestado por el veneno literario, colaboró en el suplemento cultural de *Ovaciones*, *La cultura en México* y, durante 20 años, en *sábado*, suplemento cultural del periódico *Unomásuno*, donde no sólo sostuvo una sección de reseñas literarias semanales, sino que colaboró con diversos artículos de mucha mayor amplitud. Esto perfila una de las características de Patán: su disciplina como escritor. Durante muchos años no pasaba día sin que trabajara desde temprano para escribir su propia obra; y los sábados y domingos los dedicaba a la preparación de la reseña semanal. Frente al encarnizamiento crítico regocijado en destazar al otro, que parece un espejo literario de la violencia que se vive mundialmente desde el siglo xx, la generosidad y el optimismo de Patán lo hicieron parecer “excesivamente tolerante”. Él siempre sostuvo lo siguiente: “reseño los libros que me gustan y trato de encontrar lo rescatable en aquellos que son francamente malos”. Me parece que, al final, ésta será la actitud que prevalecerá en la crítica del futuro. Las carnicerías sólo son materia de la nota roja literaria, o de la amarillista del momento.

FEDERICO Patán, autor elegante, prolífico y creador de una abundante obra poética, ha logrado mediar la producción de ésta en relación con

su trabajo narrativo. Sus temas han sido el amor, la muerte, la soledad y en sus últimos poemas buscó una sencillez expresiva para iluminar las misteriosas relaciones entre el mundo y la conciencia que lo percibe; declara, con modestia no exenta de ironía, que la suya es la obra de un “poeta menor”, obra donde la serenidad sostiene el desarrollo de todos los temas abordados por él.

Los “afanes audaces” explorados por Patán en *Los caminos del alba* no volvieron a repetirse en su obra, aunque el uso de enclíticos, calambures y giros verbales de tono peninsular parecen “marca de la casa”: dichos afanes no aparecen en *Del oscuro canto* ni en la transición setentera representada por *Fuego lleno de semillas*, donde poetiza los estados de la pasión serena mediante metros tradicionales y sonetos. Las “brumosas geografías” de *A orillas del silencio* corroboran la voluntad de no permanecer en una sola tesitura: Patán mantuvo el gusto por el endecasílabo, combinándolo libremente con otros metros para producir una sensación de verso libre. Así, las exploraciones estilísticas de los tres poemarios publicados durante los años ochenta –*A orillas del silencio*, *Del tiempo y la soledad* e *Imágenes*–, más los cuatro de los años noventa del siglo pasado –*El mundo de Abel Caínez*, *Umbrales*, *No existen los regresos* y *Árboles hay y ríos*– confirmaron la voz de un poeta con temperamento polifónico, diverso, desembocada en la serena madurez de *Es el espejo un agua rigurosa* y *Paisajes transitorios*.

El título de *Paisajes transitorios* pertenece a un manuscrito posterior a *Es el espejo un agua rigurosa*, que se incluyó en un libro de poesía reunida y dio nombre a ese respetable volumen de más de 350 páginas y de medio siglo de frecuentar a la Musa<sup>3</sup>.

RESULTA extraordinario percatarse de que Federico Patán sea más conocido como narrador y ensayista que como poeta, no obstante que su catálogo muestre que el género más frecuentado por él sea el de la poesía –así sólo sea por el número de poemarios publicados–; de que su primer libro de cuentos, *Nena, me llamo Walter*, fuera publicado en 1986, lo mismo que su primera novela, *Último exilio*; y que su primer libro de ensayos, *Calas menores*, fuera de 1978: Patán entró al mundo de la literatura por la puerta de la poesía, no obstante que al cabo del segundo

---

<sup>3</sup> Federico Patán, *Paisajes transitorios*, 355 pp.

poemario publicado hubiera dejado pasar doce años antes de la aparición de su tercer libro de versos. 1965 fue el año en que el poeta, sin detener la criba, cesó de destruir todos los manuscritos de sus poemas y se decidió a publicar *Del oscuro canto*.

Tres años después, en 1968, apareció *Los caminos del alba*. El poeta tenía 31 años. Si ya era ensayista y narrador, no lo había revelado al público. El prosista narrativo se mostraría 18 años más tarde, poco después de la publicación del poemario *Fuego lleno de semillas*, de 1980, y de los ensayos recogidos en *Calas menores*, de 1978. *Los caminos del alba* es un poemario que, si fuera una partitura, se encontraría escrito en tono menor.

En este libro, por otro lado, aparecen los primeros poemas en los que se sugiere una historia que nunca se cuenta del todo y cuyo “final” queda abierto, sujeto a la interpretación del lector; ese juego de elusiones se convertirá en una característica de algunos poemas futuros de Patán y de algunas de sus minificciones. Me parece que el texto inaugural, en ese sentido, es “Continuidad de la muerte”, en el que la primera estrofa habla de una presencia que visita al locutor poético; en las últimas dos estrofas, el locutor abandona el lugar donde se encuentra y se convierte en una presencia que visitará a otro, gracias al cambio de la persona verbal.

En *Fuego lleno de semillas (poemas de un itinerario)*, Patán ofreció varias novedades: aunque el libro arranca con una sección taciturna (“Ciclo de la separación indeseada”), poco a poco evoluciona hacia un tono optimista (“Ciclo del regreso iniciado”) que culmina con una sensación de plenitud amorosa (“Ciclo del futuro logrado”). No obstante, la felicidad sugerida, en el libro hay una contención que me recuerda la ejercida por Brahms en sus mejores composiciones musicales: es difícil encontrar poemas desbordados en la obra de Patán. Otra novedad es la aparición de varios sonetos, que conviven con los textos en verso libre. *Fuego lleno de semillas* me parece un libro de transición entre el estilo de los primeros poemarios de Federico y el que fundaría su manera característica de poetizar, su paradigma propio: *Imágenes*.

Las décadas de los ochenta y los noventa mostraron a un autor en el ejercicio de sus plenos poderes. Durante los ochenta publicó tres poemarios, dos libros de cuentos, dos libros de ensayo, dos novelas y una antología; además de su reseña semanal en el suplemento *sábado* (por

simple cuestión aritmética, las reseñas del año suman 52) y los artículos de más largo aliento que el mismo suplemento le solicitaba; más sus clases en la Facultad de Filosofía y Letras; más su vida familiar y la afición por el cine, compartida con Carmen, que nunca perdió; más la preparación de los libros y traducciones que no vieron la luz durante esa década; más su vida personal; más el oficio de ser padre; más la presencia en congresos y coloquios y estancias académicas...

Durante la década de los noventa llegarían cuatro poemarios más, tres libros de cuento, tres de ensayo, tres novelas y otra antología, más las reseñas y la vida... Para dar una idea de este voraz trajín, baste recordar que Federico publicó reseñas literarias en *sábado* durante veinte años, lo cual arroja la bicoca de, por lo menos, 1,040 trabajos dedicados a meditar alrededor de la obra publicada por otros. “No más de tres cuartillas, por favor”, dice en un título que recoge sus notas sobre narrativa mexicana del siglo XX. Si esa es la medida adecuada, tal cantidad de reseñas significa 3,120 cuartillas enviadas a la redacción del suplemento cultural del periódico *Unomásuno*. Y, en medio, la poesía. Junto a Patán, todos los autores parecemos holgazanes.

En 1982 apareció *A orillas del silencio*, poemario en el que emergen meditaciones poéticas alrededor de la palabra y el poeta, regidas por una mirada crepuscular que parecieron valer como una especie de arte poética. Ésta es la sustancia de la primera parte del libro, “Hacia el alba”. En la segunda, “En el alba”, la temática es totalmente amorosa. El contraste entre ambas secciones es muy explícito desde sus títulos y, aunque el autor siguió manteniéndose en una suerte de parquedad característica, hubo una intensificación de los claroscuros, como en “Poema para el oído izquierdo”, cuyo título sugiere la intimidad del lecho, donde el poeta dialoga con su amada.

*Del tiempo y la soledad*, publicado un año después, aportó la novedad de tratarse de la primera colección de sonetos de su autor: veinticuatro. De nuevo, Patán ofreció un esquema dual para construir su poemario: los primeros trece mantuvieron la taciturnidad propia del autor con sonetos alrededor de la escritura, la muerte, la soledad y el paso del tiempo, mientras que los once últimos se concentraron en las diversas felicidades del amor. La colección me parece extremadamente sólida, salvo el décimo tercer soneto, “Heráclito dejóme...”, que arranca

con una palabra esdrújula y una grave, sólo para incumplir la promesa esdrújulista y luego perderse en una extraña música acentual (determinada por la combinación de alejandrinos con tridecasílabos, no obstante, la exactitud del hemistiquio y las rimas consonantes) que confirma que los versos medidos también pueden sonar como Stockhausen.

1986 trajo consigo un breve poemario, *Imágenes*, gozne desde el que pueden distinguirse dos etapas del quehacer poético de su autor. Simultáneamente, los cinco primeros poemarios quedaron convertidos en pasos preliminares para llegar a *Imágenes* y los seis posteriores le fueron claros deudores. Pareciera, entonces, que el año mencionado fue determinante en la plenitud literaria de Patán, pues también es el de Último exilio –novela ganadora del premio Xavier Villaurrutia– y el de *Nena, me llamo Walter*, su primer libro de cuentos.

Sin perder la contención, ni la parquedad propia de su autor, *Imágenes* retomó los temas usuales con mucha mayor ligereza, con la incorporación de un suave humor, de una inteligente ironía y de nuevos juegos en los que, por vez primera, se pudo apreciar la feliz contaminación del narrador y el poeta. No puedo sino reconocer que éste es el poemario más lúdico de Federico Patán, donde hay referencias a Quevedo y Machado, donde las viejas obsesiones dejan el tono menor y se llenan de gracia.

La tercera parte del poemario, “Jornadas”, supuso el desembarazamiento conceptual de los tópicos paisajísticos empleados por Patán: si antes recordaban un universo de lecturas vertidas en sus poemas, ahora los paisajes invocados pasaban a ser una apropiación del poeta, vínculo entre emoción, revelación, voz y naturaleza.

Alejado del silencio, la década de los noventa se poblaría con cuatro poemarios más, tres novelas, tres cuentarios, tres ensayarios, una antología y un libro autobiográfico. Eso suma doce libros: 1.2 libros por año. Sin dudar, ha sido la década más prolífica en la vida literaria de Federico Patán.

*El mundo de Abel Caínez* (1991) inauguró la siguiente década poética de Patán. El título se abre a innumerables contradicciones y paradojas fundidas en el nombre del “personaje” que conducirá el poemario: Abel y Caín, los hermanos opuestos, Jeckyll y Hyde, los dobles. El título prometía un poemario narrativo. ¿Fue así? También prometía un personaje.

Abel Caínez es una especie de trasminación del propio poeta, del autor, de la voz que en el libro permite apreciar objeciones que se otorgan distintas partes de sí misma; es el nombre dado a una metáfora de la escisión individual, de una disputa interior que ocurre en el campo de batalla que es la conciencia de un ser llamado Abel Caínez, pero en cuyo trasfondo es posible reconocer a Federico Patán, o a alguna de sus muchas máscaras poéticas y narrativas, aunque ya es indicador el hecho de que el poeta no se quiera identificar con su nombre. El poemario no aborda el tema de la muerte y aniquilación del hermano semejante, sino de la convivencia de distintas pulsiones intelectuales y vitales en la palestra llamada la persona. El nombre Abel Caínez denomina la convivencia fraternal y rencorosa de aquellos asuntos con los que debe convivir el ser.

El poemario se divide en dos secciones dedicadas a la ciudad y la palabra. La lectura de este libro me deja estupefacto. Se me escapa la oposición entre los hermanos Abel y Caín, o la de su complementaria dualidad simbólica; considero que es el más enigmático de los poemarios de Patán, lo cual extraña por tratarse del libro subsecuente a *Imágenes*, uno de sus más luminosos y cristalinos; además de que se trata de un poeta poco dado a rarezas verbales como ‘perpetuicemos’ (en lugar de ‘perpetuemos’)<sup>4</sup> –aunque se aprecia un tono burlón dirigido hacia no se sabe dónde– y el uso de minúsculas para los títulos de los poemas como en recuerdo de e. e. cummnings.

Después llegó *Umbrales* (1992), poemario notoriamente distinto al anterior. El libro se organiza en estructura anular, con un texto de arranque y uno de cierre llamados “Tiempo sin fecha”. En el intermedio aparecen distintas fechas, entre 1937 y 1988, que van del año del nacimiento del autor hasta su cumpleaños número 51. Cada poema arranca con un título y un año: 44 pórticos. Cada puerta anuncia una fecha y las fechas van recorriendo los años, los asuntos y la vida del locutor poético (identificable con el autor). Pareciera un texto autobiográfico, impulso que Patán construyó paralelamente en *Federico Patán. De cuerpo entero* y, más tarde, en *Una infancia llamada exilio*, aunque no se trata de un poemario construido alrededor de una biografía personal, sino de

---

<sup>4</sup> V. “mirar atrás”, en *id.*, “El mundo de Abel Caínez”; en *ibid.*, p. 191.

una obra donde las diferentes notas personales dejan ver los trasiegos de una vida: los destellos, las breves luminarias, las chispas que arrojan luz, permiten al curioso y al interesado asomarse desde ventanas donde cada umbral, cada arco de penumbra, cada lugar de paso muestra y acoge los años de un autor donde la silueta y la sugerencia de un momento son el inicio de una historia insondable.

*No existen los regresos* (1997) fue una brevísima *plaque*, una suerte de *Sinfonía Pastoral* (la de Beethoven y la de André Gide) con poemas donde los diversos paisajes resumen y rezuman reflexiones que Federico Patán concede a la existencia. Pero esto exige matices: no se trata de *landscapes*, ni del deslumbrante paisajismo detallado de José María Velasco. El poeta expone una cadena de no-regresos expuestos desde el trabajo poético, de memorias insuficientes, de evocaciones incompletas, de memorias modificadas por el paso del tiempo: lo dicho, lo descrito es apenas una sugerencia de paisajes interiores y exteriores que nunca volverán a ser los mismos. Como Heráclito, Patán considera que el río para bañarse no será el mismo de ayer, pero tampoco lo será la persona que se sumerja en esas aguas. Otra el agua, distinta la persona.

Como cierre personal del siglo XX, Patán publicó *Árboles hay y ríos* (2000), con el que clausuró la década más prolífica de su trabajo. Fue un nuevo poemario de condición breve donde el autor retomó su amor por los paisajes exteriores traducidos y resignificados en el lenguaje de los paisajes interiores. Con mucha libertad, se permitió la conjugación de asuntos que antes aparecían separados: los recuerdos y las imágenes de la infancia, las alusiones a la historia del poeta con Carmen, la lucha con la palabra, la conciencia del paso del tiempo, la melancolía y la palabra, siempre la palabra.

Entre 2001 y 2013, Federico Patán publicó un poemario más y un volumen con su poesía reunida, además de un libro de cuentos, dos novelas, un segundo libro de memorias (*Una infancia llamada exilio*), una antología personal de las reseñas publicadas en el suplemento *sábado*, dos libros de traducción y una antología. Durante los doce años mencionados, publicó el poemario *Es el espejo un agua rigurosa* (2003) y concluyó *Paisajes transitorios* en 2008, que no fue publicado sino hasta 2013, diez años después, junto con el conjunto de su poesía recogida, al que dio título. La reducción del número de trabajos poéticos recuerda el

alfa literaria del autor, en cuyo recuento hay dos poemarios iniciales, editados en los años sesenta.

Si *Imágenes* fue un parteaguas en la producción personal de Federico, *Es el espejo un agua rigurosa* se convirtió, diecisiete años después, en la perfecta cristalización de cuanto poetizó desde 1986 por la manera en que se imbrican con sutileza las habilidades del poeta y el narrador, por la serenidad del tono general y los abordamientos temáticos, por la forma como el paisaje es apropiado dinámicamente desde la mirada y las palabras del autor, por una contención emotiva que sofrena cualquier exceso sin menoscabo de la intensidad, por la armoniosa belleza del conjunto y porque el poemario es, además, una síntesis conceptual y temática de la poesía del polígrafo, enunciada desde las cuatro partes en que se divide el libro: “Errancias”, “Del camino”, “De la muerte” y “De la escritura”, que han sido las obsesiones personales más visibles de Federico Patán desde que iniciara su trabajo, sin dejar de lado otros asuntos, como el de una tímida infancia sostenida en ambigüedades que oscilan entre la felicidad y la infelicidad.

Para Federico Patán, la vida se devasta con el caminar del tiempo: la roca del pasado queda reducida a la condición de una piedra pulida, de un canto rodado; el antiguo río es ahora una corriente mansa; sólo el tiempo sigue siendo él mismo: ante él, toda la materia se reduce y se transforma. Quedan el recuerdo y la mirada en el espejo, que traduce el paso de los años como si la vida se hubiera ido en el agua: ante el azogue ya no se asoma el joven de antaño, sino el viejo de hogaño, punto donde el poema encuentra su inminencia fáustica, salvo que la voz del poeta no desea recuperar una juventud perdida sino que concluye con la sabiduría de que el espejo, reflejo del tiempo, devuelve ante la mirada de quien se pone frente a él lo que el agua (el transcurrir) ha desgastado en la materia, en el cuerpo, en el rostro. ¿El poema era entonces, desde el principio, una mirada frente al espejo?

El manuscrito de *Paisajes transitorios* fue concluido en 2008, aunque permaneció inédito hasta 2013, cuando se incorporó a la reunión de toda la obra poética de Federico Patán. Simultáneamente, cerró el libro y le dio título. Las fechas de los poemas dejan ver que se trató de un poemario que se escribió casi en paralelo a *Es el espejo un agua rigurosa*, al que prolonga en

madurez y plenitud escritural. De ser correcta la percepción que deja la cronología de los poemas reunidos del autor, debe pensarse que después de 2008 ya no ha habido novedades poéticas, o no las suficientes para configurar un nuevo poemario. *Paisajes transitorios*, décimo segundo poemario de Patán, no se encuentra dividido en secciones, aunque se aprecia una continuidad temática que recuerda la *Séptima sinfonía* de Sibelius: la fluidez es clara y los momentos están bien definidos, cada tema se deja leer consecutivamente pero no es igual al anterior.

Una característica de Federico ha sido la de establecer relaciones misteriosas entre los objetos y los paisajes con los estados anímicos de la persona. No se trata de la llamada “falacia romántica”, por la cual los autores del Romanticismo y sus secuelas ubicaban paisajes nubosos y grises dentro del texto para que la imagen fuera espejo del estado anímico y melancólico del protagonista: las correspondencias del autor relacionan modernamente los fragmentos de la conciencia con los segmentos de la percepción, como si fueran astillas incompletas donde el lector debe intervenir para completar la imagen sugerida por el poeta.

Uno de los poemas más conmovedores del libro es el que se refiere a un padre distante, donde la perfección del poema radica en su capacidad de elusión, de reticencia: se dicen y no se dicen cosas, se escamotea lo necesario para que el autor deje ver la condición indiferente de un hombre incapaz de mirar a su familia y de responder a las preguntas de su hijo. El acto de leer, que es siempre ensimismado, deja afuera a quien lo interrumpe. Si leer es una comunicación entre autor y lector, también incomunica al hijo que se acerca al padre lector. Realidad contra lectura, vida contra lectura. El silencio del padre contra el hijo, contra la vida, ocurre por la preferencia del texto sobre la realidad.

Nunca me enseñó a volar  
cometas  
y su pasatiempo favorito era el silencio,  
un vaso constante a la siniestra.  
Leía.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> *Id.* “El hombre aquel leía”; en *ibid.*, p. 348.

Regreso a algunos asuntos mencionados al principio de estas reflexiones. Es comprensible que haya quienes conozcan mejor a Federico Patán como narrador, crítico y ensayista, o como traductor, considerando que los tiempos recientes parecieran favorecer la lectura de la prosa por encima de la del verso. El tema me parece complejo como para esclarecerlo en este momento, pero es inevitable que la mayoría de los lectores de Patán lo han perseguido a través de su prosa. Desde luego, las recompensas para esos lectores son elevadas. Lo que me parece una pérdida para ellos es ignorar el volumen de una obra poética que se ha construido paralelamente a la otra y al quehacer general de Federico como escritor. Como en el caso beethoveniano, es como ignorar que los cuartetos, esas cumbres musicales, representan cada período de su vida y lo acompañaron durante todo su trabajo musical. Los temas del poeta, lo dije antes, son el amor, la errancia, la escritura, la infancia, el paisaje y la muerte. Han sido constantes en la obra poética de su autor y han recibido muy distintos tratamientos formales y estilísticos a lo largo de la escritura de Federico. La relación con la novela y la prosa es amistarle con lo que hoy se considera lo comercialmente adecuado, lo socialmente visible para leer; la poesía está hermanada con la música de cámara y los géneros fuera de comercio.

Quien crea conocer a Federico Patán por su escritura en prosa, ignorando sus versos, no se da cuenta de la manera en la que pierde de vista la construcción literaria de un autor polifónico. Si las novelas son sinfónicas, su poesía es música de cámara. Federico Patán es un autor amplio, pero quien pierda de vista al poeta perderá la clave íntima para interpretarlo, la más profunda.

## Bibliografía sucinta de federico patán

### Cuento

*Bitácora de extravíos*. Cabos Sultos, México, 1998.

*Nena, me llamo Walter*. FCE, México, 1986.

*El paseo y otros acontecimientos*. Conaculta, México, 1992. (Lecturas Mexicanas, Tercera serie, 78)

*En esta casa*. FCE, México, 1987.

*Encuentros*. Eón / Universidad de Texas, México, 2006.

Federico Patán. *Material de Lectura*. Nota intr. de Naír María Anaya Ferreira. UNAM, México, 2020. 43 pp. (Material de Lectura / Cuento contemporáneo, 139)

*La piel lejana*. Conaculta, México, 1998. (El Guardagujas)

## Ensayo

*Calas menores*. UNAM, México, 1978.

*Contrapuntos*. UNAM, México, 1989. (Textos de Humanidades)

*Crónicas literarias*. Eón, México, 2009. (Ensayo, II)

*Diez novelas y un ensayo*. IPN, México, 1984.

*El espejo y la nada*. UNAM, México, 1999. (Diagonal)

*Literatura e inseguridad*. UNAM, México, 1982.

*Los nuevos territorios*. UNAM, México, 1992. (Poesía y ensayo)

*No más de tres cuartillas, por favor... Reseñas sobre literatura mexicana del siglo XX*. Ariadna, México, 2006. (Laberintos de papel, 3)

*También Virginia Woolf*. ISSSTE, México, 1998. (¿Ya LeíSSTE?)

## Memorias

Federico Patán. *De cuerpo entero*. UNAM / Corunda, México, 1991.

*Una infancia llamada exilio*. Eón, México, 2011.

## Novela

*Ángela o las arquitecturas abandonadas*. Plaza & Janés, México, 2001.

*El rumor de su sangre*. Aldus / Cabos Suelos, México, 1999.

*Esperanza*. Eds. Coyoacán, México, 2001.

*La ceremonia perfecta*. UNAM, México, 1993.

*Mujeres ante el espejo*. Selector, México, 1996.

*Puertas antiguas*. Alianza Editorial Mexicana, México, 1989.

*Último exilio*. UV, México, 1986. (Ficción)

*¿Y el paraíso?* Eón, México, 2012. (Narrativa, 26)

## Poesía

- A orillas del silencio*. Facultad de Filosofía y Letras / UNAM, México, 1982.
- Árboles hay y ríos*. UAEM / La Tinta del Alcatraz, Toluca, México, 2000.  
(Serie José Yurrieta Valdés)
- Del oscuro canto*. Finisterre, México, 1965. (Ecuador 0° 0' 0")
- Del tiempo y la soledad*. Oasis, México, 1983. (Libros del Fakir, 32)
- El mundo de Abel Caínez*. UAM, México, 1991. (Media Tinta, 5)
- Es el espejo un agua rigurosa*. UAM-A, México, 2003. (Libros del Laberinto)
- Fuego lleno de semillas (poemas de un itinerario)*. Coordinación de Humanidades / UNAM, México, 1980. (Cuadernos de poesía)
- Imágenes*. UV, México, 1986. (Luna Hiena, 28)
- Los caminos del alba*. Finisterre, México, 1968. (Ecuador 0° 0' 0")
- No existen los regresos*. UAEM / La Tinta del Alcatraz, Toluca, México, 1997.  
(La Hoja Murmurante, 277)
- Paisajes transitorios*. Ed., comp. y nota prel. de Enrique López Aguilar.  
UAM-A / El Ateneo Español de México / Eón, México, 2013. (Los ríos que dan a la mar)
- Umbrales*. Coordinación de Humanidades / UNAM, México, 1992. (El ala del tigre)

## Traducciones y antologías

- Acercamiento a la narrativa de Luis Arturo Ramos*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 2005.
- Cuento norteamericano del siglo XX*. UNAM, México, 1987. (Textos de Humanidades)
- El artista serio y otros ensayos (Ezra Pound)*. UNAM, México, 2001.
- El carácter inglés. El ensayo informal en Inglaterra*. Selec., trad., pról. y notas de FP), UNAM / Coordinación de Humanidades-Programa Editorial, México, 2006. (Poemas y Ensayos, Grandes Ensayistas)
- El ensayo literario mexicano*. UNAM, México, 2001.
- El viejo Bloomsbury y otros ensayos de Virginia Woolf*. UNAM / Coordinación de Humanidades, México, 1999.

## Ramón J. Sender y demetrio Aguilera Malta en el infierno verde

Vicente Francisco Torres  
(UAM-A)

En el año 2023, después de muchas vicisitudes, pude publicar un libro titulado *Del infierno verde al paraíso perdido*, cuyo subtítulo reza *La narrativa de la selva en América Latina*. Es un recuento panorámico de las narraciones centradas en lo que durante décadas fue llamado el infierno verde, por los sufrimientos que vivieron los seres humanos en este espacio que es vital para la supervivencia del género humano: la selva, misma que estuvo en el corazón de lo que conocemos como narrativa telúrica, misma de la que abjuraron autores como Mario Vargas Llosa y otro peruano que publicó un polémico libro que fue determinante en su momento, luego fue muy citado sin conocerlo y hoy nadie recuerda. Me refiero a *América, novela sin novelistas* (1939), de Luis Alberto Sánchez. En mi libro mencioné obras que idealizaban la vegetación feraz, otras que la demonizaban y unas más que la convirtieron en reservorio de mitos. Hubo también quienes, sin haber puesto un pie en ella, la tomaron como escenario de sus ficciones, como el chileno Santiago Roncagliolo y el argentino William Henry Hudson.

Mientras desarrollaba los puntos de vista anteriores me asaltó la idea de que una revisión como la mencionada no estaría completa si dejaba de lado la manera en que la vieron los conquistadores, vale decir, los hombres que se enfrentaron a un mundo desconocido y virginal. Y fui a dar a esos librotos de expresión arcaica pero que fueron un testimonio valiosísimo por la manera en que nombraban un mundo para el

que no tenían palabras. Hernán Cortés, en su viaje a las Hibueras, se lamentaba de la cerrazón de los árboles y los suelos pantanosos que impedían avanzar a sus cabalgaduras.

Quienes hemos tenido la fortuna de preparar un libro sabemos que no siempre nos invade el sosiego por la tarea cumplida. Nunca había experimentado tanta desazón con un libro que me llevó años organizar pero que me estaba mostrando todo lo que había olvidado decir. Los entrepaños de mi librero me gritaban los títulos de los libros que no había podido incluir. Cuando tuve el libro en mi mano, ante tal insatisfacción, solo atiné a bajar a la División de mi universidad en donde se registran los proyectos que deseamos llevar a cabo y registré uno titulado *Los libros que olvidé en la selva*. Propuse allí dar un paso más en este tema a sabiendas de que, aun escribiendo otro volumen, la selva literaria seguiría escurriéndose entre mis manos. Por eso estoy aquí, como consecuencia de mi necesidad, porque estoy analizando cómo fue abordada la selva en la novela histórica<sup>1</sup>.

El narrador y periodista español Ramón José Sender escribió páginas de todo tipo y vino a vivir en América durante muchos años; primero en Guatemala y en México, hasta llegar a Estados Unidos, en donde se nacionalizó. En Montevideo, el año 1964, finalizó la escritura de *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, subyugado por la figura de este demoníaco personaje que tantos libros inspiró, pero también dio origen a una de las películas más enfebrecidas que interpretó Klaus Kinski: *Aguirre, la ira de Dios* (1972), y a otra de Carlos Saura: *El Dorado* (1988). Vale la pena recordar que los peninsulares primero iban en busca del Dorado y esta locura, años después, se topó con otra no menos demencial, económica e históricamente: la explotación del caucho.

La expresión infierno verde gravitó sobre la literatura latinoamericana durante muchos años, pero fue hasta 1908 cuando el escritor brasileño Alberto do Rego Rangel escribió en la portada de un libro su acta de nacimiento: *El infierno verde. Escenas y escenarios del Amazonas*. En 1935,

---

<sup>1</sup> Dejo aquí constancia de la forma en que Enrique Anderson Imbert definió este tipo de novela: "Llamamos novelas históricas a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista". Citado por Seymour Menton, en *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, número 490), 1993, p. 33.

el escritor costarricense José María Marín Cañas volvió a usar la expresión en un volumen centrado más en la guerra chaqueña que mantenían Bolivia y Paraguay que en las catedrales verdes.

*Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande de las Amazonas*, del dominico Fray Gaspar de Carvajal (1504-1584), tiene ganada su fama de ser la primera crónica del viaje que realizó Francisco de Orellana (diciembre de 1541 a septiembre de 1542) desde Quito, prácticamente en el nacimiento del Amazonas, hasta su desembocadura en el océano Atlántico; fue ésta la primera expedición que transitó el también llamado Río Marañón (por lo enmarañado de la vegetación de sus riveras) de principio a fin. Es un relato llano, centrado en la enumeración de las batallas que libraron los peninsulares contra aborígenes sin cuento. Además del relato del modo en que Carvajal perdió un ojo, lo más notable es que toma por reales, puesto que dice haber peleado contra ellas, a las míticas mujeres que le dieron su nombre al río más caudaloso de la tierra: el Amazonas.

En la segunda crónica amazónica, *Relación de todo lo que sucedió en la jornada de Amagua y El Dorado*, Francisco Vázquez documentó lo sucedido en 1559. No consigna leyendas ni hace descripciones culturales. No es un informe burocrático ni un testimonio interesado, sino el pasmoso registro de los crímenes, intrigas y crueldades de Lope de Aguirre, apodado *El loco*. La expedición, comandada por Pedro de Ursúa, tenía como fin encontrar las tierras y tesoros de El Dorado. Pero Ursúa cometió dos grandes errores. El primero: llevó con él a su amante, doña Inés de Atienza, “mujer de mala fama y malas mañas”<sup>2</sup>. El año nuevo de 1561, cuando Lope de Aguirre encabezó la revuelta para asesinar al gobernador, éste no pudo ser avisado por estar solazándose con doña Inés, quien pronto se amancebó con otro soldado; ambos fueron acuchillados por el mismo Aguirre. El segundo error fue admitir entre sus hombres al pérfido Aguirre, quien ya tenía fama de felón (durante la expedición desconoce al rey de España y propone coronar a don Fernando de Guzmán, a quien más tarde habría de asesinar también).

<sup>2</sup> Francisco Vázquez, “Relación de todo lo que sucedió en la jornada de Amagua y El Dorado”, en *La Amazonia. Primeras expediciones*, transcripción, edición y estudio preliminar de Mariano Cuesta, Madrid, Banco Santander, 1993. P. 162

El viaje que cubre la crónica de Vázquez duró diez meses menos cinco días, tiempo suficiente para que Aguirre matara a más de 60 personas, entre ellas dos frailes y cuatro mujeres, incluida su hija, a quien apuñaló para que no la apresaran los peninsulares leales al rey de España. Su demencial sed de sangre no tenía fin. Después de sumir en un baño de sangre la isla de Margarita, Venezuela, durante 40 días, teniendo a su maese de campo acuchillado y con la cabeza abierta, le chupó la sangre de las heridas y le sorbió los sesos.

Desde esta segunda crónica se destacó algo que sería moneda corriente entre los novelistas que historiaron el descubrimiento: el trópico en general, y la selva en particular, afirman ellos, desatan las más exacerbadas pasiones. También aparece aquí la referencia a la selva como desierto, por carecer de habitantes.

El jesuita Cristóbal de Acuña escribió *Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas* con la intención de llamar la atención de España hacia las riquezas del río-mar que, en 1500, Vicente Yáñez Pinzón, compañero de Colón y descubridor del Brasil, visitó por primera vez en su desembarcadura. Y eso que no tenía noción de las dimensiones de la Amazonia, región de casi ocho millones de kilómetros cuadrados (algo menos que toda Europa, que tiene diez)<sup>3</sup>.

La crónica de Francisco Vázquez, lo mismo que las películas de Saura y Werner Herzog, tienen el mismo tema: la búsqueda de El Dorado que puso de cabeza a muchos conquistadores. Como sabemos, El Dorado fue un delirio de los europeos y una invención de los naturales de América para quitarse a los invasores de encima.

En 1534, un indígena, en Latacagua (Ecuador), le dijo al soldado Sebastián de Belalcázar que en su tierra (Cundinamarca) el rey de su tribu solía cubrirse el cuerpo con polvo de oro para ofrendar el metal precioso a los dioses. Más tarde los rumores dijeron que había toda una ciudad construida enteramente de oro. Desde entonces los españoles que se hallaban en Quito empezaron a hablar de la provincia de El Dorado.

---

<sup>3</sup> Vid. Vicente Francisco Torres, *Del infierno verde al paraíso perdido. La narrativa de la selva en América Latina*, México, Universidad Autónoma Metropolitana (Estudios), 2023, pp.174- 176.

Después, el conquistador Jiménez de Quezada supo que los muiscas, de Colombia, ofrendaban oro y piedras preciosas en lagunas ubicadas en montañas de difícil acceso. El principal adoratorio era la laguna de Guatavita cuyos caciques tenían una ceremonia durante su investidura: los ungían con una masa de tierra y polvo de oro. Esta noticia de Guatavita atrajo expediciones desde Quito (Ecuador), Santa Marta (Colombia) y Coro (Venezuela).

El novelista español Ramón José Sender insistirá en que, en 1559, parte desde Perú una expedición al mando de Pedro de Ursúa que tenía el propósito de conquistar los tesoros de El Dorado. Creía que estaba al lado del río de Orellana, es decir, del Amazonas. Ursúa fue apuñalado por conspiradores obedientes de Lope de Aguirre y continuaron la búsqueda de la tierra de los omaguas. Lope de Aguirre, a su vez, sería asesinado por su gente en Barquisimeto (Venezuela). Antes de morir, como ya dije, apuñaló a su hija para que no pagara por los crímenes que él había cometido.

Esta fiebre de locuras y degollinas quedó consignada en crónicas y libros de historia y ha dado origen a videojuegos, telenovelas, caricaturas, una serie de Netflix y el libro de Sender, que vale como una minuciosa recreación de todo lo que el autor pudo leer sobre este episodio histórico. Aguirre *El Loco* es el protagonista de cientos de escabechinas y la palabra equinoccial se refiere al calor de la línea del Ecuador, también llamado paroxismo ecuatorial y tarumba del equinoccio. La monotonía del descenso por el Amazonas --que Lope prefería llamar Marañón--, el encierro en los barcos, la desconfianza de todos y la falta frecuente de víveres, incendia el carácter de Lope y sus soldados. Aguirre no solo asesinaba a los desobedientes y a los traidores, sino también a los abúlicos; nunca se quitaba la armadura metálica porque temía que acabara con su vida una flecha envenenada, tal como sucedió con muchos de sus soldados.

El calor va asociado a los ruidos que llegan desde la selva hasta la mitad del Amazonas, por donde navegan los peninsulares, y que es el escenario de la mayor parte de esta novela:

Al oscurecer, los rumores de la selva se imponían sobre el de las aguas. Millares de sapos silbando a un tiempo daban una masa de sonidos diáfanos y agudos. Entre ellos se oían los pájaros nocturnos y los cocodrilos en celo. Era como si las dos orillas estuvieran pobladas de multitudes humanas gritadoras e histéricas. Los silbidos, los aullidos, los gemidos roncros o agudos aumentaban o disminuían según que los navegantes se acercaran o se alejaran de las orillas<sup>4</sup>.

La visión de la selva en esta novela, que es lo que interesa a mi búsqueda, es bastante pobre pues el libro está centrado en los pleitos de la soldadesca y las explosiones demenciales de Lope, más algunas noticias del mundo americano, que no siempre son acertadas, como confundir la ayahuasca con una bebida alcohólica que cotidianamente consumían indios y españoles.

Las referencias de Sender a la selva son breves y escuetas y yo las busqué por el tema de mi trabajo y porque, sabedor de que el autor pasó muchos años en América, pensé que entregaría su experiencia personal sobre la misma. Puedo decir, sin embargo, que su descripción del delta del Amazonas es muy lograda y puede equipararse a la que en su momento hizo Euclides da Cunha, un hombre que vio minuciosamente el delta referido. Escribe Sender:

Antes de salir al mar tuvieron que recorrer un enorme dédalo de islas y brazos de agua entre selvas impenetrables que por las noches despertaban con sus animales en celo. Mostraba la selva la misma monstruosa densidad: cañas del grosor de la pierna creciendo altísimas sobre el suelo esponjoso, cocoteros puntiagudos que alzaban sus troncos rectos y lisos, árboles de otras clases buscando un poco de aire y un poco de cielo azul, más árboles aún, sometidos, vencidos, devorados por los triunfadores. Arbustos con ramas que parecían de acero, plantas carnívoras que si atrapaban un pájaro lo envolvían en sus hojas e iban estrujándolo hasta arrojar días después el esqueleto mondo, y arriba, bóvedas, penachos, ojivas, como en las catedrales,

---

<sup>4</sup> Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1981, p.55.

astrágalos, florones, volutas, ondas, arabescos. Había helechos milenarios que se apretaban en haces espesos, hojas como láminas de bronce claro que bajo una gota de agua sonaban metálicamente, lianas por todas partes con las que se podía ahorcar a un filiteo<sup>5</sup>.

El novelista ecuatoriano Demetrio Aguilera-Malta, quien pasó su infancia en el dédalo de la desembocadura del río Guayas, llena de selváticas islas, preparó una trilogía de novelas históricas, mismas que llamó Episodios Americanos: *La caballera del sol. El gran amor de Bolívar* (1964), *El Quijote de El Dorado. Orellana y el río de las Amazonas* (1964), y *Un nuevo mar para el rey. Balboa, Anayansi y el océano Pacífico* (1965). Con su conocimiento del trópico y de la línea equinoccial construyó escenarios para enmarcar las vidas de Bolívar, Francisco de Orellana y Vasco Núñez de Balboa. Son recreaciones históricas de estos personajes por los que sintió un gran respeto; Orellana, particularmente, fundó, en 1537, la ciudad de Guayaquil. Los episodios históricos documentados aparecen allí, pero a los hechos de armas y aventuras en medio de la loca geografía tropical, agrega el drama personal que va de la mano de la historia de amor.

*El Quijote de El Dorado* cuenta la vida de Francisco de Orellana, a quien encontramos en España, tuerto y andrajoso, pensando que las ganancias de la conquista en América se quedaban en otra tierra, donde nada habían arriesgado, donde lo único que interesaba eran los financiamientos, las especulaciones y la ganancia. Los reyes de España, en sus guerras con Francia y Alemania, dilapidaban los recursos provenientes de México y Perú. Orellana estaba en España tratando de convencer a los reyes para que financiaran su viaje de regreso a América porque quería ir a su río, el Amazonas, mismo que descubrió, junto con Gonzalo Pizarro, en 1542. Orellana también quería ir en pos de la tierra de la canela y de El Dorado. Sus penalidades son tantas que se pregunta si sus creencias en las amazonas, que los naturales llamaban Huarmi-Aucas, no serán resabio de sus lecturas de las *Sergas de Esplandián*, en donde Garcí-Ordóñez de Montalvo hablaba de la reina Calafia, soberana de unas guerreras que peleaban al lado de los turcos.

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 273.

Como los soberanos no atendían sus peticiones de títulos nobiliarios y gubernaturas para sus hijos que todavía no nacían --y nunca nacieron--, su vida fue una tragedia porque no consiguió alimentos, barcos, pertrechos ni armas --especialmente los cañones -- para fletar una armada y regresar a América. Este amargo peregrinar lo llevó a convertirse en asesino y ladrón (porque mató a unos pastores para robar sus gallinas, cerdos y bovinos), pirata (porque quitó en alta-mar las riquezas y alimentos que un barco llevaba para España), y en prófugo, porque salió del puerto sin que su expedición hubiera sido autorizada. Este hombre a quien el honor importaba más que nada --de aquí el título de la novela--, quería conseguir riqueza, gloria y fama para entregarlas a su rey en prueba de que su conducta había sido necesaria ante la burocracia que le había amarrado las manos en la península.

Lo singular de esta novela, que también recrea hechos documentados, es que, en Sevilla, Francisco de Orellana conoció a una hermosa mujer, Ana de Ayala, que estaba enamorada de sus hazañas, a quien conquista con sus enfebrecidas historias sobre las Amazonas. Se casó con ella y la trajo en su huida junto con otras mujeres. Solo llegó al delta del Amazonas, pero no lo pudo remontar. El hambre, los naturales y la enfermedad acabaron con su vida, misma que tanto cuidaba doña Ana. Aguilera-Malta culmina su novela mostrando a Orellana presa del delirio causado por el hambre y las fiebres. Muere en brazos de su esposa, pero su mente calenturienta le decía que acababa de pelear con las bravas y hermosas mujeres. El novelista ecuatoriano deja aquí su novela, para no ensombrecer a sus personajes, pero la historia documental dice que doña Ana, sobreviviente de esta fallida empresa, casó con otro soldado sobreviviente, Juan de Peñalosa, y pasó el resto de su vida en Panamá.

En *Un nuevo mar para el rey. Balboa, Anayansi y el océano Pacífico*, Aguilera-Malta vuelve al esquema de sus Episodios Americanos, es decir, a la recreación de acontecimientos históricos condimentados con una historia de amor. Ahora vemos a Vasco Núñez de Balboa, espadachín español --lo apodaban el *Esgrimidor* por sus habilidades con el acero--

que es el segundo peninsular que mira las aguas del océano Pacífico y mantiene un exótico romance con Anayansi, hija de un cacique.

El novelista ecuatoriano transcribe varios documentos muy singulares porque muestran el objetivo principal del exterminio: no perseguían revelar a los naturales el *verdadero Dios*, ni eliminar la sodomía o el canibalismo. No, los guiaba la demencial sed de oro, aunque en esta novela también los ataca una fiebre por las perlas.

No es necesario recordar que la palabra oro es la que más abunda en crónicas, cartas y testimonios de los europeos.

Aguilera-Malta narra como si fuera un español, con singular indiferencia por los indios que mueren por millares mientras los peninsulares son vistos como héroes.

Balboa no solo es conocido como *descubridor* del océano Pacífico, sino porque fundó, en diciembre de 1510, el primer establecimiento permanente en tierras continentales americanas: Santa María la Antigua del Darién. La región selvática del Darién --que hoy es motivo de múltiples reportajes por el calvario en que se ha convertido para los migrantes que deben atravesar hacia Estados Unidos--, fue tratada como escenario por Aguilera-Malta en su novela. Lo hizo de esta manera tangencial, cuando los españoles y sus aliados indígenas transportaban grandes troncos para construir embarcaciones:

Pronto sacudió a la selva el golpe de los hachazos cortando los troncos de los árboles. Estos cayeron, causando un gran estruendo. Se les despojó de ramas y hojas. Y se empezó a labrarlos, preparándolos para ser transportados. Una vida intensa palpité dentro de la maraña verde (...) Y aquí empezó la hazaña verdaderamente épica. Si el cruzar esa selva, si el ascender las montañas, si el descender por los precipicios, si el vadear pantanos y ríos correntosos, enfrentándose a la fauna y flora agresivas, requería singular energía y múltiples sacrificios...<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Demetrio Aguilera Malta, *Un nuevo mar para el rey. Balboa, Anayansi y el océano Pacífico*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965, pp. 262-263.

Ramón José Sender y Demetrio Aguilera-Malta escribieron novelas históricas con soldados españoles que navegaron el Amazonas y fueron en pos del mito de El Dorado. Aunque ambos autores conocieron bien el ámbito selvático, sus libros estuvieron más interesados en delinear personajes extraordinarios que en atender la geografía, misma que ha sido tratada con largueza por muchos escritores de nuestra América.

Para concluir quiero decir algo sobre la novela histórica.

En un beligerante ensayo sobre la historia en la novela<sup>7</sup>, Arturo Us- lar Pietri dijo que toda novela es histórica porque da cuenta del tiempo del autor, hecho que incluye los acontecimientos, las costumbres, la vestimenta, etcétera, todo lo que en esta novelística se conoce como reconstrucción arqueológica. Esto nadie lo pone en duda, pero con lo que quiero concluir es con una observación: las novelas aquí mencionadas, lo mismo que algunas que salieron de la mano del propio autor venezolano como *El camino de El Dorado*, son libros que parten de hechos que están en crónicas, memoriales y libros de historia. De aquí que siempre hablen de los mismos acontecimientos, las mismas circunstancias y los mismos personajes. Yo he buscado cómo presentaron la selva Demetrio Aguilera-Malta y Ramón José Sender, no nuevas noticias sobre Lope de Aguirre o Francisco de Orellana, cuyas vidas están bien documentadas. Digo más: las vidas de estos españoles, las quimeras que persiguieron y los hechos que tuvieron lugar en el turbulento siglo XVI, son verdaderamente novelescos; tanto que con ellos se han hecho novelas y películas notables.

## Bibliografía

AGUILERA MALTA, Demetrio, *El Quijote de El Dorado. Orellana y el río de las Amazonas*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1964.

—*Un nuevo mar para el rey. Balboa, Anayansi y el océano Pacífico*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.

---

<sup>7</sup> Arturo Us- lar Pietri, "La historia en la novela", en *La invención de América Mestiza*, compilación y presentación de Gustavo Luis Carrera, México, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 1966, pp. 91-97.

- CARVAJAL, Fray Gaspar de, *Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río de las Amazonas*, edición, introducción y notas de Jorge Hernández Millares, México, Fondo de Cultura Económica (F.C.E.), 1955.
- MENTON, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, número 490), 1993.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, *América, novela sin novelistas*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1940.
- SENDER, Ramón José, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1981.
- TORRES, Vicente Francisco, *Del infierno verde al paraíso perdido. La narrativa de la selva en América Latina*, México, Universidad Autónoma Metropolitana (Estudios), 2023.
- USLAR PIETRI, Arturo, “La historia en la novela”, en *La invención de América Mestiza*, compilación y presentación de Gustavo Luis Carrera, México, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 1966.
- VÁZQUEZ, Francisco, “Relación de todo lo que sucedió en la jornada de Amagua y El Dorado”, en *La Amazonia. Primeras expediciones*, transcripción, edición y estudio preliminar de Mariano Cuesta, Madrid, Banco Santander, 1993.

## Filmografía

- HERZOG, Werner, director, *Aguirre, la ira de Dios*, 1972.
- SAURA, Carlos, director, *El Dorado*, 1988.



# “Mejoramiento e incorporación”: las misiones culturales y la escuela rural en Chiapas, 1923-1928

Ana Karla Camacho Chacón

## Resumen

Los objetivos de este trabajo son analizar la formación de las misiones culturales fundadas en 1923 y su labor en la entidad chiapaneca entre 1926 y 1928. Con documentación recopilada en el Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública, analizaré las acciones realizadas por los misioneros culturales en los diversos institutos de mejoramiento y acción social, destinados principalmente para los maestros rurales. En ese tenor, me centraré en las propuestas para el desarrollo de la lectoescritura en español; mismas que fueron difundidas por los misioneros culturales para ser aplicadas en las escuelas rurales de la entidad.

## Introducción

En 1923 el diputado federal José Gálvez presentó un plan en la Cámara de Diputados para organizar las “misiones federales de educación”.<sup>1</sup> El proyecto de Gálvez tenía como objetivo la incorporación de los indígenas y su “conversión” en ciudadanos y productores por lo que las misio-

---

<sup>1</sup> José Gálvez, “Proyecto para la organización de las misiones federales de educación” Primera comisión de Educación Pública, Cámara de Diputados, 1923, en Augusto Santiago Sierra, *Las misiones culturales (1923-1973)*, Secretaría de Educación Pública, México, 1973, p. 77.

nes debían dirigirse a las regiones con más familias étnicas. En ellas, los misioneros establecerían un centro de acción y vivirían en los poblados con sus familias hasta lograr el cambio deseado. Así, las misiones tenían como objetivo: “formar pueblos nuevos, higienizados, con sus nuevas industrias, caminos fáciles, dotados de tierras y agua para sus cultivos, etc., con una población laboriosa y moralizada.”<sup>2</sup>

El entonces secretario de Educación, José Vasconcelos, adoptó el plan de Gálvez, lo reformó con ideas suyas y de Gabriela Mistral<sup>3</sup> y lo presentó como una inspiración surgida de los frailes del siglo XVI. Con tintes apostólicos, se formó así a un grupo de maestros misioneros, que, a decir de Vasconcelos, debía fundar su acción “en el conocimiento de la región en que operan, de la población y del objeto de su misión.”<sup>4</sup>

Según Rafael Ramírez, en un principio, las misiones culturales estaban destinadas solamente para la preparación y actualización de los maestros rurales.<sup>5</sup> Pero posteriormente sus objetivos se ampliaron también hacia el “mejoramiento” de las poblaciones rurales. Integrada por maestros con tareas específicas y liderados por un jefe de misión, el itinerario de los misioneros era ajustado con anticipación con el fin de garantizar que se presentarían en varios estados del país. Una vez designados los estados, los directores de educación federal debían elegir en qué municipios se instalarían los “Institutos de Perfeccionamiento y de Acción Social” en el que se reunirían por cuatro semanas los maestros rurales de la zona.<sup>6</sup>

En sus primeros años, las misiones culturales fueron enviadas, principalmente, a estados del centro y occidente del país. Fue en 1925 cuando se consideraron estados del norte y sur de la República, lo que dio señales de que el proyecto se estaba consolidando. Eso culminó con la

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 87-88.

<sup>3</sup> José Vasconcelos, “Programa de acción de los misioneros”, Aprobado por la Secretaría de Educación Pública el 17 de octubre de 1923, en Augusto Santiago Sierra, *op. cit.*, pp. 90, 93.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> Rafael Ramírez, “Historia, orígenes y tendencias de las misiones culturales. Éxitos y fracasos. Breve análisis de las causas”, en José Manuel Puig Casauranc, et al., *Las misiones culturales en 1927*, Secretaría de Educación Pública, México, 1928, p. 23.

<sup>6</sup> Gonzalo Aguirre Beltrán, *Teoría y práctica de la educación indígena*, Secretaría de Educación Pública, México, 1973, pp. 112-113.

creación de la Dirección de Misiones Culturales<sup>7</sup> en 1926, primer año en el que se comisionó a un grupo de misioneros para visitar Chiapas.

## La formación del misionero de “tipo moderno”

Previo a su arribo a las entidades, los postulantes a misioneros culturales eran capacitados a través de un “curso de entrenamiento y orientación” que recibían durante dos meses (febrero y marzo). La mayoría de ellos eran egresados de escuelas normales- como sus antecesores, los maestros itinerantes- y el curso tenía como objetivos darles conciencia de la labor que realizaban, ampliar sus conocimientos y enterarlos de “los problemas” que más preocupaban al país.<sup>8</sup> Pero ¿cuáles eran las materias que ayudarían a cumplir tales propósitos?

El programa de estudio se encontraba segmentado en: grupo, materia, períodos por semana y profesores. En los ocho grupos de estudio se designaban a quienes debían asistir a determinadas materias considerando su cargo en la misión cultural, es decir, dependiendo de si estaban solicitando ser jefes de misión, trabajadoras sociales, profesores de educación física, pequeñas industrias o de agricultura.

De acuerdo con el orden establecido en la estructura del programa, la primera fracción de materias correspondía a todos los misioneros. En ella, se encontraban seis: Filosofía de la Educación, Psicología Educativa, Educación, Estudio de la Vida Rural y Mejoramiento de Comunidades, Los grandes problemas de México y Crítica al trabajo efectuado por las misiones en 1927. Aunque se desconoce hasta el momento quienes elaboraron los programas y los contenidos que trabajaron, probablemente quienes los realizaron eran los responsables de impartirlas, en este caso, renombradas figuras dentro de la Secretaría de Educación Pública. Por ejemplo, tres de las materias antes mencionadas atañían a temas peda-

<sup>7</sup> De acuerdo con Luz Elena Galván, la Dirección de Misiones Culturales surgió con el propósito de controlar el servicio de enseñanza normal, de mejoramiento de escuelas rurales, escuelas normales regionales y misiones culturales. Luz Elena Galván, *Los maestros y la educación pública en México*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 1985, p. 263.

<sup>8</sup> Moisés Sáenz, “El programa para 1928”, en José Manuel Puig Casauranc, et al., *Las misiones culturales en 1927*, Secretaría de Educación Pública, México, 1928, p. 13-14.

gógicos y eran impartidas por los normalistas Alfredo E. Uruchurtu y Leopoldo Kiel, y el entonces subsecretario de Educación, Moisés Sáenz. Las dos relacionadas con la acción social en las comunidades estaban a cargo del maestro José Guadalupe Nájera y el economista Jesús Silva Herzog. Los directores de misión eran personalmente capacitados por los maestros normalistas Daniel Huacuja y Ernesto Alconedo, así como el jefe la dirección de misiones culturales, Rafael Ramírez.<sup>9</sup>

Al grupo de directores de misión, trabajadoras sociales, profesores de educación física y agricultores le correspondía también la materia de Educación Higiénica impartida por el médico eugenista Alfonso Pruneda.<sup>10</sup> Asimismo, los directores de misión y trabajadoras sociales tomaban la materia de Salubridad y Saneamiento de Comunidades Rurales y las trabajadoras sociales y profesores de educación física debían asistir al curso de enfermería y primeros auxilios. La inclusión de materias relacionadas con la higiene y la salubridad en la formación de los misioneros culturales era parte de las estrategias de la política de salubridad y del discurso civilizador estatal<sup>11</sup> que vio en el trabajo de los misioneros una oportunidad para reformar las condiciones y costumbres de las comunidades rurales. Así, manifestaron que su objetivo era prevenir enfermedades y “vigorizar” a la población creando así una nación “moderna, civilizada e higiénica.”<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Cabe señalar que los tres profesores antes mencionados eran egresados de la escuela normal de profesores de Xalapa y discípulos del educador Enrique Rébsamen. Luz Elena Galván, “Del arte de ser maestra y maestro a su profesionalización” en: [http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec\\_15.htm](http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_15.htm). Consultado 30/10/2017.

<sup>10</sup> Para saber más sobre los médicos eugenistas de ese periodo véase: Marta Saade Granados, “¿Quiénes deben procrear? Los médicos eugenistas bajo el signo social (México, 1931-1940) en *Cuicuilco*, vol. 11, núm. 31, mayo-agosto, 2004, p. 13 y Beatriz Urías Horcasitas, “Eugenesia e ideas sobre las razas en México, 1930-1950” en *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, núm. 17, pp. 171-205.

<sup>11</sup> Ernesto Aréchiga Córdoba, “Educación, propaganda o “dictadura sanitaria”. Estrategias discursivas de higiene y salubridad públicas en el México posrevolucionario, 1917-1945” en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 33, enero-junio 2007, p. 59.

<sup>12</sup> María Rosa Gudiño-Cejudo, Laura Magaña-Valladares y Mauricio Hernández Ávila, “La Escuela de Salud Pública de México: su fundación y primera época, 1922-1945” en *Salud pública de México*, vol. 55, núm. 1, enero-febrero 2013, p. 85. Véase también Ariadna Acevedo Rodrigo, “Las apariencias importan. Indumentaria e higiene personal como marcas de civilización y ciudadanía en la educación para campesinos e indígenas, México, 1921-1943” en Ariadna Acevedo y Paula López Caballero (coords.), *Ciudadanos inesperados. Espacios para la construcción de ciudadanía ayer y hoy*, El Colegio de México-Centro de Investigación y de Estudios Avanzados, México, 2012, pp. 131-161.

Por último, cada uno de los integrantes de la misión recibió las materias específicas de su área. En ese sentido, es importante notar la jerarquización presente en el programa con relación a los profesores que impartieron las asignaturas. En el segmento de materias que concernía a todos los misioneros se encontraban algunos de los colaboradores más cercanos de la Secretaría de Educación Pública, lo que denota un interés por transmitir fidedignamente los postulados oficiales y la mirada pedagógica de la educación que se estaba construyendo en la institución. Además, el contar con una asignatura dedicada a la crítica del trabajo realizado por las misiones en años anteriores permitía que se generara una interacción directa entre los promotores de esa política educativa (los funcionarios) y sus ejecutores (los maestros misioneros).

En las demás materias que ya no correspondían a todos los misioneros, los profesores eran ellos mismos. Es decir, las materias eran impartidas por misioneros en funciones como el caso de Marcelino Murrieta, quién impartió los cursos de Agricultura y huerto escolar y, meses después, fungió como el jefe de misión en los municipios de Berriozábal y Chiapa de Corzo en Chiapas. Caso similar ocurrió con Pedro Vignettes y Jesús Ortiz, profesores de las materias de Floricultura y curtiduría, respectivamente, quienes un año antes habían visitado la entidad chiapaneca como maestros misioneros de agricultura y pequeñas industrias.<sup>13</sup>

Por otra parte, las materias presentadas dejaban entrever las tendencias y propósitos de las misiones culturales. Considero que se capacitaba a los misioneros culturales para actualizar a los maestros rurales de acuerdo con las filiaciones pedagógicas propuestas desde el centro del país, pero principalmente para transformar a ese México rural que seguía siendo desconocido. Los misioneros tomaban cursos generales sobre las comunidades rurales del país, pero antes de ser mandados a los estados seleccionados no recibían instrucción sobre las características específicas de estos.

---

<sup>13</sup> AGN, AHSEP, Dirección de Misiones Culturales, Institutos Sociales, Informes del jefe de misión cultural, 1927, caja 29, exp. 4, Que se sirva tenernos al tanto de la llegada de los otros misioneros, del director de las misiones al director federal de educación, México, D.F., 1927.

Si bien para ese entonces, la Secretaría de Educación Pública ya contaba con una mesa de estudios etnográficos dentro del departamento de escuelas rurales e incorporación cultural indígena que le realizaba estudios generales sobre “los indios de México y su degeneración física”;<sup>14</sup> los estudios antropológicos y etnográficos de diversas regiones del país eran incipientes y por lo tanto no había ni capacitadores ni material informativo para los misioneros en esas materias.<sup>15</sup> Dicha carencia pretendió ser enmendada mandando una semana antes de la inauguración de los cursos a los misioneros (cuatro semanas en total de trabajo).<sup>16</sup> Durante esa semana, antes de la apertura del instituto educativo-social, los misioneros debían analizar las condiciones sociales de la comunidad,<sup>17</sup> enfocándose en la alimentación, tratamiento de enfermedades, organización del hogar, costumbre predominantes, entre otros.

Retomando las premisas propuestas entre los objetivos y contenidos del curso de entrenamiento para misioneros, la relación entre lo que proponían las misiones culturales y la capacitación de sus misioneros se efectuaba parcialmente. Esto ocurría porque las acciones que se solicitaban realizar en las comunidades eran muy generales debido a que los misioneros no conocían con anticipación las características de los municipios ni las necesidades propias de la región; por lo que, los objetivos educativos propuestos por la SEP se cumplían parcialmente.

Cabe recordar que los cursos de las misiones culturales eran obligatorios para los maestros rurales y que lo ideal era que las enseñanzas propuestas por los mismos fueron aplicadas en el salón de clases. De acuerdo con el secretario de Educación Pública, José Manuel Puig Ca-

---

<sup>14</sup> AGN, AHSEP, Dirección de Misiones Culturales, Escuelas Normales Rurales, Estudio Etnográfico General, México, D.F., 1928, caja 54, exp. 24, “Causas de algunos estigmas de degeneración física que presentan los indios” de Carlos Basauri, encargado de la mesa de estudios etnográficos dentro del departamento de escuelas rurales e incorporación cultural indígena.

<sup>15</sup> Uno de los libros más importantes acerca de la población indígena en México fue elaborado por Carlos Basauri recuperando algunos cuestionarios enviados por los maestros rurales. Editado por la Secretaría de Educación Pública en 1940, el libro presenta a las principales etnias del país.

<sup>16</sup> José Manuel Puig Casauranc, “El mejoramiento de los maestros y de las comunidades rurales, que hemos hecho, que no hemos podido hacer y por qué, cuándo y cómo lo haremos”, en José Manuel Puig Casauranc, et al., *Las misiones culturales en 1927*, Secretaría de Educación Pública, México, 1928, p. 23.

<sup>17</sup> Moisés Sáenz, *op. cit.*, p. 15.

saauranc, los maestros rurales necesitaban “entrenamiento no sólo para conducir su labor docente de manera satisfactoria, sino también para entender la trascendental función social que la escuela debe realizar dentro de la comunidad”.<sup>18</sup>

Con todo, los intermediarios entre funcionarios del centro y maestros rurales eran los misioneros culturales. Su propia denominación, que evocaba a los antiguos misioneros del siglo XVI, ya indicaba que su servicio era penoso y difícil pero gratificador porque estaba destinado al “mejoramiento” de las comunidades más recónditas del país. Sin una especialización precisa sobre estas comunidades, los misioneros en sus cursos de preparación asimilaban también el discurso civilizador pos-revolucionario que indicaba que sólo por medio de la educación el país podría progresar y que por ello era fundamental impulsar la constitución de la escuela rural.

### Las misiones culturales en Chiapas, 1926-1928

En 1926 se instituyeron seis misiones culturales destinadas a visitar doce estados de la República. Esos estados, a decir de Rafael Ramírez, jefe de las misiones culturales, contaban con un magisterio que requería urgentemente la obra de mejoramiento cultural y profesional.<sup>19</sup> Para el caso chiapaneco, el director de educación federal propuso que la misión cultural fundara sus institutos en Tuxtla Gutiérrez, San Cristóbal de Las Casas y Motozintla durante los meses de abril a junio.<sup>20</sup> Sin embargo, en ese año, la misión cultural no llegó a Chiapas. De acuerdo con los reportes, la labor extendida en Oaxaca impidió que los misioneros tuvieran el tiempo suficiente para visitar los municipios chiapanecos.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> José Manuel Puig Casauranc, *El esfuerzo educativo en México*, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, México, 1928, p. 122.

<sup>19</sup> Además de Chiapas, se decidió incluir a Nuevo León, Coahuila, Guanajuato, Querétaro, Michoacán, Colima, Puebla, Guerrero, Tlaxcala, Morelos y Oaxaca. Rafael Ramírez, *op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>20</sup> AGN, AHSEP, Dirección de Misiones Culturales, Misiones Culturales en los Estados, Organización de las Misiones Culturales, 1925-1926, caja 54, exp. 25, Plan para la organización de tres misiones culturales que funcionarán en el estado de Chiapas redactado por el Director de Educación Federal, Tuxtla Gutiérrez Chiapas, 1926.

<sup>21</sup> Rafael Ramírez, *op. cit.*, p. 28.

Fue hasta 1927, es decir, cuatro años después de haberse creado las misiones culturales, que arribaron a esta entidad sureña y fronteriza. Se retomó la propuesta sobre Tuxtla Gutiérrez y San Cristóbal de Las Casas y se añadió el municipio de Huixtla. No obstante, la elección contravenía las indicaciones de la Secretaría de Educación Pública. Los tres municipios eran urbanos o semi-urbanos y, por ende, no contaban con escuelas rurales.

Pese a ello, la movilidad socioeconómica que experimentaba la población posibilitó la buena aceptación por parte de los pobladores hacia las misiones culturales. Empero, no sucedió lo mismo con las autoridades educativas locales. Las disputas verbales entre los misioneros culturales y el director de educación y los inspectores instructores producidas, al parecer, por una lucha de poder e influencias, dividieron a los maestros reclutados y entorpecieron los cursos; lo que impidió el cumplimiento de los propósitos planteados.<sup>22</sup> Además, la tardía llegada de la misión cultural redujo la duración original de los cursos en el instituto de mejoramiento y sólo hubo ligeras variaciones entre lo presentado en un municipio y otro, de manera que los misioneros siguieron un programa predeterminado sin tomar muy en cuenta las características locales.<sup>23</sup>

Un año después, en 1928, Eduardo Zarza-director de educación federal en el estado-sostenía que los gobiernos del centro habían dejado en completo abandono a la entidad. Dicha acción, parecía incomprensible ya que, a decir del profesor Zarza, ninguna entidad federativa tenía mayor cantidad de indígenas de “raza pura” que necesitaran encañidamente el favor de la federación para salir de su “enorme estado de atraso”.<sup>24</sup> Fue por ello que, para julio de 1928, el director Zarza solicitó a la Secretaría de Educación Pública que una de las misiones permanen-

---

<sup>22</sup> Ana Karla Camacho Chacón, “Las misiones culturales en Chiapas, 1926-1927: tropiezos y aciertos de un proyecto educativo posrevolucionario”, tesis de licenciatura en Historia, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2015, pp. 122-123.

<sup>23</sup> *Ibídem*.

<sup>24</sup> AGN, AHSEP, Dirección de Misiones Culturales, Escuelas Normales Rurales, Escuelas Rurales en Chiapas, 1926-1929, Chiapas, Caja 54, exp. 7, Informe de actividades del director de educación federal al jefe de departamento de escuelas rurales de la fecha en que asumió su cargo (26 de mayo) al 30 de junio de 1928, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1 de julio de 1928.

tes fuera destinada para el municipio de Chamula.<sup>25</sup> La respuesta fue negativa, ya que las únicas dos se encontraban en función en los estados de Hidalgo y Tlaxcala.<sup>26</sup>

Dicha situación fue sutilmente refutada por el director de educación en Chiapas, ya que según su experiencia, el desarrollo de una misión permanente en la entidad resolvería “el problema del indio”,<sup>27</sup> es decir que según él, sólo cambiando o combatiendo por diez años la barrera lingüística, la mala alimentación, la inclinación por el alcohol y el rechazo a la educación se lograría “redimir a los indios e incorporarlos a la civilización”.<sup>28</sup> Sin embargo, como veremos más adelante, este tema fue poco tratado ya con los misioneros en Chiapas.

Así pues, ante la imposibilidad de que la Secretaría de Educación Pública sostuviera una misión permanente en Chiapas, se propuso que la entidad recibiera de nueva cuenta a las misiones culturales de carácter ambulante. La misión establecía institutos de mejoramiento por 21 días en los municipios seleccionados por el director de educación federal, quien por ser la máxima autoridad en materia educativa en el estado, debía escoger los municipios que serían beneficiados por ese proyecto federal.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> AGN, AHSEP, Dirección de Misiones Culturales, Escuelas Normales Rurales, Escuelas Rurales en Chiapas, 1926-1929, Chiapas, Caja 54, exp. 7, Correspondencia del jefe de misiones culturales al director de educación federal en Chiapas manifestándole que no es posible enviar una misión permanente al estado, México, D.F., 19 de julio de 1928.

<sup>27</sup> AGN, AHSEP, Dirección de Misiones Culturales, Escuelas Normales Rurales, Escuelas Rurales en Chiapas, 1926-1929, Chiapas, Caja 54, exp. 7, Informe de actividades del director de educación federal al jefe de departamento de escuelas rurales de los meses de julio y agosto, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1 de septiembre de 1928.

<sup>28</sup> AGN, AHSEP, Dirección de Misiones Culturales, Escuelas Normales Rurales, Escuelas Rurales en Chiapas, 1926-1929, Chiapas, Caja 54, exp. 7, Informe de actividades del director de educación federal al jefe de departamento de escuelas rurales de la fecha en que asumió su cargo (26 de mayo) al 30 de junio de 1928, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1 de julio de 1928.

<sup>29</sup> AGN, AHSEP, Dirección de Misiones Culturales, Institutos Sociales, Informes del Director de Educación Federal, 1927, Caja 29, exp. núm. 20, Relativo a la Misión Cultural que trabajará en ese Estado del Director de las Misiones, Rafael Ramírez al Director de Educación Federal, México, D.F., 9 de mayo de 1927.

El profesor Zarza, a partir de sus observaciones y de sus inspectores escolares, optó por cuatro municipios: Berriozábal, Acala, Teopisca y La Grandeza.<sup>30</sup> Claramente esta misión se diferenciaba de la que la antecedió, ya que se instalaron institutos de mejoramiento en municipios de condición rural. Además de ello, estos municipios no fueron parte del itinerario de una sola misión cultural, sino de dos. Esto quiere decir que, en comparación con la misión de 1927 en la que un sólo cuerpo de misioneros fundó los tres institutos, en 1928 se contó con la presencia de dos grupos comandados por diferentes jefes de misión: el agrónomo Marcelino Murrieta Carrete y el profesor Antonio Amaya.<sup>31</sup>

### Relación del programa de los misioneros culturales en Chiapas

Tras la evaluación anual realizada a las misiones culturales, los funcionarios de la Secretaría de Educación Pública prometían corregir y perfeccionar el proyecto. En comparación con 1927, en lugar de seis grupos de misioneros, en 1928 fueron ocho los que se encargaron de recorrer los diferentes estados de la República.<sup>32</sup> Además, los misioneros debían permanecer una semana más en los poblados seleccionados por lo que cada Instituto inaugurado debía tener una “duración real de un mes útil de trabajo”.<sup>33</sup>

Como se mencionó con anterioridad, en 1927 la misión liderada por el profesor José Sánchez visitó la entidad chiapaneca. En 1928 Chiapas

---

<sup>30</sup> Cabe decir que por cambios ajenos al director de educación federal, Acala ya no fue visitado por la misión cultural ya que el gobierno estatal propuso a Chiapa de Corzo. En ese municipio se estableció el segundo instituto educativo social pero por ser una población semi-urbana no es objeto de esta investigación. Sin embargo, en adelante se seguirá la secuencia cronológica en que se fundaran estos, tomando en consideración a Chiapa de Corzo.

<sup>31</sup> AGN, AHSEP, Dirección de Misiones Culturales, Escuelas Normales Rurales, Escuelas Rurales en Chiapas, 1926-1929, Chiapas, Caja 54, exp. 7, Informe de actividades del director de educación federal al jefe de departamento de escuelas rurales de los meses de septiembre, octubre y noviembre de 1928, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1 de noviembre de 1928.

<sup>32</sup> Siete misiones culturales serían ambulantes y la octava sería un “servicio especial” que recibiría el nombre de “Misión Permanente”.

<sup>33</sup> José Manuel Puig Casauranc, “El mejoramiento de los maestros y de las comunidades rurales, que hemos hecho, que no hemos podido hacer y por qué, cuándo y cómo lo haremos”, en José Manuel Puig Casauranc, et al., *Las misiones culturales en 1927*, Secretaría de Educación Pública, México, 1928, p. 4.

volvió a figurar en la lista de entidades que recibirían a las misiones culturales.<sup>34</sup> La determinación de repetir entidades en la que ya se habían presentado las misiones, de acuerdo con el subsecretario de Educación Pública, Moisés Sáenz, fue porque el servicio realizado el año anterior no pudo hacerse completo y/o la región presentaba problemas especiales que demandaban una atención particular.<sup>35</sup>

Al llegar a las comunidades correspondientes, los misioneros debían estudiar sus características y adaptar sus cursos a ellas. Las intenciones de la Secretaría de Educación Pública eran claras. El programa desarrollado en los cursos de entrenamiento resultaba insuficiente si no se relacionaba con las particularidades de cada municipio:

Si quisiéramos tratar problemas en lo abstracto y dar enseñanza generalizada también, sería más cómodo celebrar las juntas en las ciudades o en los centros de mayor población haciendo que los maestros vinieran al Instituto y no que el Instituto fuera a los maestros. Pero no ha sido este el propósito: queremos que el Instituto vaya al maestro, es decir, que se desarrolle en las condiciones en que normalmente tiene que trabajar un maestro rural y que estudie sobre el terreno los problemas que se presenten.<sup>36</sup>

En teoría, considerar “la escuela y el pueblo como laboratorios de los Institutos” iba a permitir que cada municipio recibiera una atención especializada de parte de los misioneros y, además, frenaría un mal que aquejaba a las misiones: la repetición mecánica del programa de un lugar a otro.<sup>37</sup>

El primer instituto de mejoramiento (o educativo social) de 1928 se realizó en Berriozábal del 21 de octubre al 18 de noviembre por la misión que comandaba el agrónomo Marcelino Murrieta Carrete, acompañado de la trabajadora social Sara Valero de Marines, el profesor de edu-

<sup>34</sup> Además de Chiapas, en 1928 también volvieron a recibir a las misiones culturales los estados de Jalisco, Aguascalientes, Baja California y Quintana Roo.

<sup>35</sup> Moisés Sáenz, *op. cit.*, p. 12.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 15.

<sup>37</sup> *Ibíd.*

cación física Jesús Camacho, el profesor de pequeñas industrias Samuel Pérez y el profesor de técnica de la enseñanza Alfredo G. Basurto.<sup>38</sup>

El programa indicaba que las clases debían comenzar desde las seis de la mañana hasta la noche y para la rotación de los cursos de cada especialista había que clasificar a los maestros federales<sup>39</sup> en dos grupos: los rurales y los de las escuelas semiurbanas. Además, para 1928 se propuso un factor más para la distribución: los maestros que ya habían asistido a un Instituto y los que por primera vez recibían los cursos.<sup>40</sup>

En la práctica tal división permitiría que cada grupo de maestros recibiera la información precisa de acuerdo con su preparación previa y el cargo que ocuparan. De manera que, en las clases de técnica de enseñanza, agricultura, educación física, pequeñas industrias y trabajo social los maestros rurales y los semiurbanos y urbanos verían temas diferenciados de acuerdo con el tipo de escuela en el que trabajaban.

Según el jefe de misión, Marcelino Murrieta, en Berriozábal las clases comenzaron a las cinco y media de la mañana y concluyeron al finalizar el día. De igual manera se dividió al grupo asistente (noventa y ocho maestros de los cuales setenta y cinco eran federales y el resto municipales y del estado)<sup>41</sup> en maestros de escuelas primarias y maestros rurales.

La especificación en cuanto a los temas que debía recibir uno u otro grupo se presentó más visiblemente en el curso de técnica de enseñanza. En dicha división y de acuerdo con lo expuesto por el titular de la materia, Alfredo G. Basurto, observo una preponderancia hacia los

---

<sup>38</sup> Originalmente la misión liderada por Marcelino Murrieta era la única que visitaría el estado de Chiapas. De acuerdo con el calendario de la SEP, esa misión debía inaugurar cuatro institutos de mejoramiento en Oaxaca para después trasladarse a la entidad chiapaneca, aunque para marzo de 1928 aún no se tenía determinado cuantos institutos fundarían ahí. Moisés Sáenz, *op. cit.*, p. 14.

<sup>39</sup> Cabe recordar que las misiones culturales estaban principalmente destinadas para la preparación y perfeccionamiento del maestro federal por lo que era obligatorio que asistieran. Los maestros estatales y municipales también eran invitados y su asistencia era voluntaria.

<sup>40</sup> Moisés Sáenz, *op. cit.*, p. 15.

<sup>41</sup> AGN, AHSEP, Dirección de Misiones Culturales, Institutos Sociales, 1° Instituto Social en Berriozábal, Chiapas, 1928, Chiapas, Caja 32, exp. 18, Informe general de los trabajos realizados en el instituto social organizado en Berriozábal, Chiapas, del jefe de misión al director de misiones culturales, Tuxtla Gutiérrez Chiapas, 25 de noviembre de 1928.

maestros rurales y su preparación, ofreciéndoles una gran cantidad de materiales y referencias bibliográficas (en calidad principalmente expositiva y con visitas regulares a la escuela federal del lugar):

A los primeros les daba clases todos los días de 10:30 a 11:30 h., sobre organización escolar, técnica de la enseñanza y demostraciones cada tercer día en la escuela de la localidad. Por las tardes cada tercer día les daba conferencias pedagógicas, especialmente de psicología educativa y comentarios sobre algunos de los artículos del Boletín mensual de la Secretaría de Educación Pública, a fin de formarles su gusto y despertarles su interés por los asuntos que se tratan en dichos Boletines.

A los segundos, es decir, a los maestros rurales, les daba clases todos los días sobre educación rural, técnica de la enseñanza y prácticas y demostraciones en la escuela federal de allí. Por las tardes, alternando con el otro grupo, les presentaba conferencias pedagógicas y pláticas para alimentar entre ellos el espíritu de servicio y para enaltecer el apostolado del maestro rural. Leían y yo comentaba algunos artículos del Boletín de la Secretaría, algunos artículos de “Coopera”, algunos capítulos de *Vida Sana*, del librito *Cómo dar a todo México un idioma* y de *Los cuatro elementos esenciales* para una buena educación que recientemente ha publicado la Secretaría.<sup>42</sup>

El *Boletín de la Secretaría de Educación Pública* era una revista mensual que reseñaba las actividades de los diferentes departamentos de la Secretaría. Por su parte, *Coopera* era órgano del Departamento de Enseñanza Primaria y Normal y pretendía ser un apoyo teórico para el maestro. En ella se informaba bajo la firma de Moisés Sáenz, Alfonso Pruneda y Rafael Ramírez, sobre las escuelas rurales, resoluciones de congresos y asambleas nacionales y presupuestos educativos. Pero la parte central de la revista era ocupada por traducciones de investigaciones realiza-

<sup>42</sup> AGN, AHSEP, Dirección de Misiones Culturales, Institutos Sociales, 1º Instituto Social en Berriozábal, Chiapas, 1928, Chiapas, Caja 32, exp. 18, Informe detallado de los trabajos que realizó el profesor de educación y técnica de la enseñanza, en el instituto de Berriozábal, Chiapas, Chiapa de Corzo, Chiapas, 11 de diciembre de 1928.

das por pedagogos, psicólogos o médicos extranjeros acerca de métodos y experiencias en el campo educativo.<sup>43</sup> *Vida Sana y Cómo dar a todo México un idioma* estaban dedicados a los maestros rurales y el último, redactado por Rafael Ramírez, proponía como principal tarea de los profesores rurales el enseñar a los niños a hablar el castellano.<sup>44</sup>

*Los cuatro elementos esenciales de la educación* de Thomas Jesse Jhones fue un libro ampliamente recomendado por el subsecretario de Educación, Moisés Sáenz y el jefe de las misiones culturales, Rafael Ramírez. Para Sáenz, las premisas de Jhones permitían desarrollar un programa esencial de educación basada en cuatro intereses básicos: “cómo conservar la vida, cómo ganarse la vida, cómo formar la familia, cómo gozar de la vida”.<sup>45</sup> Ramírez reconocía que si bien los datos proporcionados por la lectura no se adecuaban al espacio mexicano, aportaba herramientas para el estudio de las comunidades y la escuela.<sup>46</sup> Por ello, realizó una reseña solicitando a los jefes de misión que lo repartieran entre maestros y misioneros y lo usaran en sus cursos.

Sobre los autores de los libros dedicados especialmente para los maestros rurales cabe resaltar su doble función: no sólo estaban formulando y/o adecuando métodos para el escenario educativo mexicano sino que fungían como funcionarios de la Secretaría de Educación Pública en la capital del país. Además, sus contribuciones surgían de su formación ya que, en su mayoría, eran egresados de escuelas normales. Moisés Sáenz fue subsecretario de Educación Pública durante el gobierno callista y Rafael Ramírez jefe de las misiones culturales. A la vez, Sáenz, Ramírez, Alfonso Pruneda, Alfredo Uruchurtu<sup>47</sup> y Ernesto

---

<sup>43</sup> Engracia Loyo, *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México 1911-1928*, El Colegio de México, México, pp. 316-317, 322-323.

<sup>44</sup> Elsie Rockwell, *Hacer escuela, hacer Estado. La educación posrevolucionaria vista desde Tlaxcala*, El Colegio de Michoacán/ Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/ Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, México, 2007, p. 159.

<sup>45</sup> Moisés Sáenz, *México íntegro*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007, pp. 89-90.

<sup>46</sup> AGN, AHSEP, Dirección de Misiones Culturales, Institutos Sociales, 1er. Instituto Social en Berriozábal Chiapas, 1928-1929, Chiapas, Caja 32, exp. 9, Correspondencia de Rafael Ramírez al jefe de misión Marcelino Murrieta donde se le notifica que los misioneros a su cargo deben de leer el libro “Los cuatro elementos de la educación”.

<sup>47</sup> En 1923 la revista *El libro y el Pueblo*, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, incluyó el nombre de Leopoldo Kiel y Alfredo Uruchurtu en su lista de “Normalistas escritores”.

Alconedo, eran quiénes capacitaban a los misioneros culturales en los llamados “cursos de entrenamiento y orientación”.

Su formación académica, la cercanía de esos autores con los maestros rurales y los misioneros culturales, su conocimiento de las características del escenario nacional y su posición dentro de la Secretaría de Educación Pública posibilitó que sus lecturas fueran más propaladas en la escuela rural.

## Las escuelas rurales y el aprendizaje de la lectoescritura

Después de la promulgación del artículo 3° constitucional de 1917, la escolaridad obligatoria se fue modificando. En las primeras fechas se trataba de la primaria dividida en dos: la elemental o rudimentaria de cuatro años y la superior de dos años más. Posteriormente, se consideró suficiente la primaria rudimentaria de tres años para el medio rural.<sup>48</sup>

El programa para la escuela rural dividió esos tres años obligatorios en: un año de cursos preparatorios para “comunidades netamente indígenas” así como primer y segundo año.<sup>49</sup> En el año preparatorio se tenían como objetivos enseñar el uso del idioma castellano y familiarizar a los niños con las actividades propias de la escuela. Para lograrlo, se proponía el juego, el canto, la hora del cuento, el museo escolar, el dibujo, el modelado, la juguetería, el teatro de títeres, las prácticas de aseo personal, el conocimiento de la bandera, el himno y los retratos de los héroes nacionales.<sup>50</sup>

En el primer año se sugerían actividades vinculadas con la nutrición, la defensa, la vida comunal, correlación mental y lengua nacional, cálculo, aprendizaje de la lectura-escritura y culto a la patria. Para segundo año se planteaban los siguientes puntos: nutrición, defensa, vida comunal, correlación mental y lengua nacional, ciencias naturales, geo-

<sup>48</sup> María de Ibarrola, “La formación de los profesores de educación básica en el siglo XX”, en Pablo Latapí Sarre (coord.), *Un siglo de educación en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 332.

<sup>49</sup> AGN, AHSEP, Dirección de Misiones Culturales, Escuelas Normales Rurales, Calendarios y programas escolares, 1930-1931, México, D.F., Caja 54, exp. 26, “Programa para la escuela rural”

<sup>50</sup> *Ibidem*.

grafía, historia, civismo y cálculo. A su vez, se consideraba que el canto y la educación física se irían enseñando a partir de las fiestas escolares.

Por lo tanto, considero que existía una organización vertical, es decir una relación entre las actividades de aprendizaje de las materias planteadas en el primer y segundo año, lo que permite ver un efecto acumulativo en las actividades educativas propuestas y por ende, una continuidad.<sup>51</sup> Parece ser que quienes lo diseñaron consideraban necesaria cierta reiteración en los contenidos, sin embargo el aprendizaje de la lectura-escritura únicamente estaba destinado para el primer año escolar. En ese sentido, se evidencia que no pensaban en la continuidad requerida para la práctica de la lectoescritura y que había una necesidad de enseñar a leer y a escribir rápidamente, ante la premura de educar para el “progreso” y capacitar para el trabajo.

Según María de los Ángeles Rodríguez, desarrollar prontamente la lectoescritura fue una de las preocupaciones centrales de los pedagogos que desarrollaron distintos métodos<sup>52</sup> durante el siglo XIX en México.<sup>53</sup> En el siglo XX no fue muy diferente. El popular *Método onomatopéyico*, publicado en 1904 por el maestro Gregorio Torres Quintero, debió su éxito a lo rápido y ameno que parecía ser la enseñanza de la lectura a través del uso del elemento fonético, la onomatopeya y la asociación de cuentos.<sup>54</sup> Con procedimientos diferentes al propuesto por su antecesor, el método de Rébsamen,<sup>55</sup> el método de Torres Quintero se difun-

---

<sup>51</sup> Ralph Tyler, *Principios básicos del currículo*, Ediciones Troquel, Argentina, 1973, pp. 86-87.

<sup>52</sup> Para conocer más acerca de esos métodos véase Antonio Barbosa Heldt, *Cómo han aprendido a leer y a escribir los mexicanos*, Editorial PAX, México, 1988 y Luz Elena Galván Lafarga, Lucía Martínez Moctezuma y Oresta López Pérez (coords.), *Más allá del texto: autores, redes del saber y formación de lectores*, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 2016.

<sup>53</sup> Además de la rapidez en el aprendizaje, otros aspectos fueron: la comprensión lectora que se espera, la adecuada caligrafía y ortografía y las condiciones necesarias para desarrollarlo eficazmente. María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, “El arte de enseñar a leer y a escribir en México durante el siglo XIX” en Luz Elena Galván y Lucía Martínez Moctezuma (coords.), *Las disciplinas escolares y sus libros*, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social- Universidad Autónoma del Estado de Morelos-Juan Pablos Editor, México, 2010, p. 328.

<sup>54</sup> María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, “El método que hizo divertido aprender a leer y escribir” en María de los Ángeles Rodríguez Álvarez (coord.), *Sendas y matices en la obra pedagógica de Gregorio Torres Quintero*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Colima, México, 2012, pp. 89, 91.

<sup>55</sup> El método de Rébsamen es de procedimiento analítico-sintético o sea, parte del análisis de la palabra a la letra. El método de Torres Quintero es sintético-analítico, iniciaba con los sonidos de las letras, después las sílabas y finalmente la palabra. *Ibid.*, pp. 87, 93.

dió en las escuelas del país y siguió siendo utilizado, según Rodríguez Álvarez hasta mediados del siglo XX.<sup>56</sup> Sin embargo en la década de 1920, ante la poca capacitación de los maestros rurales al no haber egresado de escuelas normales y la necesidad de enseñar a leer y escribir rápidamente se propusieron otros métodos de lectoescritura.

Como señaló Alfredo Basurto, profesor de técnica de enseñanza en la misión cultural de 1928 en Chiapas, fue a través de las misiones culturales, las escuelas normales rurales y los centros de cooperación pedagógica como se pudieron llevar y ensayar diversos métodos que se mejoraron con la cooperación de los maestros rurales.<sup>57</sup> Uno de esos métodos fue el propuesto en el libro *Ríe*.

*Ríe* fue escrito en 1927 por los maestros Alfredo Uruchurtu y Ernesto Alconedo y editado por la Secretaría de Educación Pública. El libro era recomendado por los misioneros culturales a los maestros rurales como método para enseñar a leer y escribir a los niños de primer grado. La propuesta de Uruchurtu y Alconedo, a su vez funcionarios de la Secretaría de Educación Pública y capacitadores de los misioneros en sus cursos de entrenamiento, se inspiraba en el método de cuentos partiendo del “Pollito miedoso”. Denominando a su método como “eminente-mente sintético”, ellos consideraban que la lectura debía preceder a la escritura ya que, según ellos, los niños al entrar a la escuela no tenían las condiciones psíquicas y físicas para aprender a escribir.<sup>58</sup>

En 1928 la Secretaría de Educación Pública convocó a profesores de diferentes niveles escolares para discutir acerca de los diferentes métodos de lectoescritura del momento. En la denominada Conferencia Pro-Lengua Nacional realizada del 26 al 31 de marzo de 1928 en la capital del país, los asistentes recomendaron que los maestros abandonaran los métodos sintéticos y analíticos-sintéticos que estaban fundamentados en el estudio de la estructura del lenguaje y se inclinaran por el método natural, o sea a partir de frases y oraciones relacionadas con la vida del

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 95.

<sup>57</sup> Alfredo Basurto García, *La lectura. Principios y bases para su enseñanza y mejoramiento en todos los grados de la escuela primaria*, Fernández Editores, México, 1966, pp. 3-5.

<sup>58</sup> Antonio Barbosa Heldt, *Cómo han aprendido a leer y a escribir los mexicanos*, Editorial PAX, México, 1988, pp. 136-137.

niño.<sup>59</sup> De esa manera, se estaban manifestando también prescripciones hechas por profesores mexicanos,<sup>60</sup> basadas en los postulados centrales del teórico norteamericano John Dewey, quien señalaba que todo conocimiento que no fuera obtenido por algo importante en la vida del niño por sí mismo, era incorrecto.<sup>61</sup>

Ambos métodos son ejemplo de un periodo educativo lleno de experimentos e intentos por instruir lo más rápidamente a la gran cantidad de analfabetos en el país. Sin embargo, son también muestra de las confusiones a los que eran sometidos los maestros rurales a los que se les sugerían diversos métodos de lectoescritura, disímiles entre sí.

Aun así, la Secretaría de Educación Pública envió a Chiapas ejemplares del libro *Ríe* y las misiones culturales de 1927 expusieron que no sólo leyeron el cuento del “Pollito miedoso” sino que también lo representaron con los alumnos de la escuela del lugar para que así los maestros asistentes hicieron lo correspondiente en sus centros educativos.<sup>62</sup> Eso parece haber dado resultados pues en 1928, el director de educación federal en el estado informó que en la escuela rural de Chamula, en los Altos de Chiapas, 8 niños indígenas habían aprendido a hablar el castellano y a leer con el libro *Ríe* “que les ha llamado extraordinariamente la atención y que ha habido la necesidad de regalarles para que asistan a la escuela.”<sup>63</sup>

De manera que, aunque no se conoce con exactitud el método con que enseñaban a leer y a escribir los maestros rurales en Chiapas, la reiteración por parte de las autoridades educativas de utilizar *Ríe* y la

---

<sup>59</sup> *Ibíd.*, pp. 164-165.

<sup>60</sup> Xóchil Taylor, Adelina Arredondo y Antonio Padilla señalan que la maestra Eulalia Guzmán fue una de las principales promotoras del método natural de frases para lectura-escritura influida por los postulados pedagógicos de John Dewey. Xóchil Taylor, Adelina Arredondo y Antonio Padilla, “John Dewey en México: Una experiencia compartida en el mundo rural”, en *Espacio, Tiempo y Educación*, vol. 3, núm. 2, julio-diciembre 2016, p. 44.

<sup>61</sup> John Dewey, *El niño y el programa escolar. Mi credo pedagógico*, Editorial Losada S.A., Argentina, 1967, p. 43.

<sup>62</sup> AGN, AHSEP, Dirección de Misiones Culturales, Institutos Sociales, 1927, caja 29, exp. 3, Informe del segundo instituto en el estado de Chiapas, del jefe de misión al director de las misiones, 1927.

<sup>63</sup> AGN, AHSEP, Dirección de Misiones Culturales, Escuelas Normales Rurales, Escuelas Rurales en Chiapas, 1926-1929, Chiapas, Caja 54, exp. 7, Informe de actividades del director de educación federal al jefe de departamento de escuelas rurales de los meses de julio y agosto.

circulación del libro en las aulas hace pensar que quizá sí fue usado por la mayoría de los profesores para la enseñanza de la lectura (primero y después la escritura), aunque no se contaban con los materiales escolares para efectuar los ejercicios propuestos en el libro. Quizá por ello, por la falta de materiales escolares parece ser que esos métodos sólo funcionaron en esos años (1927-1928) y que no lograron trascender. En ese sentido, considero importante señalar que en el Chiapas decimonónico se crearon importantes métodos de lectoescritura, de larga tradición y probablemente aún presentes durante el siglo XX.<sup>64</sup> Así, en su libro *Oficio de tinieblas* Rosario Castellanos hace mención que, para finales de la década de 1930 en Chiapas, seguía siendo usada la cartilla de San Miguel, antiguo silabario para escuelas parroquiales y religiosas que durante el siglo XIX y XX fue ampliamente utilizado por las públicas y particulares.

## Conclusiones

A partir de 1923, la Secretaría de Educación Pública fijó que las misiones culturales tenían como principal propósito el “mejoramiento” docente y de las comunidades rurales. Propuestas principalmente para dar cursos ambulantes a los maestros rurales, las misiones culturales se constituyeron desde el desconocimiento de las zonas rurales (sus pobladores, sus saberes, costumbres, tradiciones y necesidades). Los funcionarios de la Secretaría de Educación Pública, tomando en cuenta las solicitudes gubernamentales, determinaron como ejes del proyecto el “mejoramiento” de las poblaciones rurales y su “incorporación” al progreso nacional por medio de la escuela rural. En ese sentido, los titulares gubernamentales consideraron menester desarrollar prontamente la lectoescritura y la aritmética, sobre todo en las comunidades no hablantes del español. Fue por ello que, en el caso de la lectoescritura, se presentaron distintos métodos de enseñanza y aprendizaje, así como

---

<sup>64</sup> Para profundizar en las iniciativas de enseñanza de ese periodo, véase Morelos Torres Aguilar, *Aproximaciones a la historia de la educación en Chiapas. Iniciativas de enseñanza en el siglo XIX*, Universidad de Guanajuato-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, 2015.

materiales y manuales que se proporcionaron a los maestros rurales a través de los misioneros culturales. De acuerdo con los registros de algunos municipios de la entidad chiapaneca, los maestros rurales sí utilizaron libros como *Ríe*, hecho por normalistas adscritos a la Secretaría de Educación Pública y recomendado por los misioneros culturales. Sin embargo, en ese mismo año, 1928, en la Conferencia Pro-Lengua Nacional efectuada en la capital del país se propusieron otras disposiciones. Quizá por la premura de su constitución, la contradicción entre un método y otro o la tradición escolar presente en los maestros; esos métodos de lectoescritura propuestos por la Secretaría de Educación Pública no lograron trascender.

## Fuentes consultadas

### Archivos

Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública

### Bibliografía

- Aguirre Beltrán, Gonzalo, *Teoría y práctica de la educación indígena*, Secretaría de Educación Pública, México, 1973, 282 p.
- Aréchiga Córdoba, Ernesto, “Educación, propaganda o “dictadura sanitaria”. Estrategias discursivas de higiene y salubridad públicas en el México posrevolucionario, 1917-1945” en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 33, enero-junio 2007, pp. 57-88.
- Barbosa Heldt, Antonio, *Cómo han aprendido a leer y a escribir los mexicanos*, Editorial PAX, México, 1988, pp. 136-137.
- Basurto García, Alfredo, *La lectura. Principios y bases para su enseñanza y mejoramiento en todos los grados de la escuela primaria*, Fernández Editores, México, 1966, 207 p.
- Camacho Chacón, Ana Karla, “Las misiones culturales en Chiapas, 1926-1927: tropiezos y aciertos de un proyecto educativo posrevo-

- lucionario”, tesis de licenciatura en Historia, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2015, 148 p.
- De Ibarrola, María, “La formación de los profesores de educación básica en el siglo XX”, en Pablo Latapí Sarre (coord.), *Un siglo de educación en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 230-275.
- Dewey, John, *El niño y el programa escolar. Mi credo pedagógico*, Editorial Losada S.A., Argentina, 1967, 131 p.
- Galván, Luz Elena, *Los maestros y la educación pública en México*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 1985, 506 p.
- Gudiño-Cejudo, María Rosa, Laura Magaña- Valladares y Mauricio Hernández Ávila, “La Escuela de Salud Pública de México: su fundación y primera época, 1922-1945” en *Salud pública de México*, vol. 55, núm. 1, enero-febrero 2013, pp. 81-91.
- Loyo, Engracia, *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México 1911-1928*, El Colegio de México, México, 2003, 369 p.
- Puig Casauranc, José Manuel, et al., *Las misiones culturales en 1927*, Secretaría de Educación Pública, México, 1928, 470 p.
- Rockwell, Elsie, *Hacer escuela, hacer Estado. La educación posrevolucionaria vista desde Tlaxcala*, El Colegio de Michoacán/ Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/ Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, México, 2007, 398 p.
- Rodríguez Álvarez, María de los Ángeles, “El arte de enseñar a leer y a escribir en México durante el siglo XIX” en Luz Elena Galván y Lucía Martínez Moctezuma (coords.), *Las disciplinas escolares y sus libros*, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social- Universidad Autónoma del Estado de Morelos-Juan Pablos Editor, México, 2010, pp. 307- 336.
- Sáenz, Moisés, *México íntegro*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007, 160 p.
- Santiago Sierra, Augusto, *Las misiones culturales (1923-1973)*, Secretaría de Educación Pública, México, 1973, 188 p.

- Taylor, Xóchil, Adelina Arredondo y Antonio Padilla, “John Dewey en México: Una experiencia compartida en el mundo rural”, en *Espacio, Tiempo y Educación*, vol. 3, núm. 2, julio-diciembre 2016, pp. 33-63.
- Tyler, Ralph, *Principios básicos del currículo*, Ediciones Troquel, Argentina, 1973, 136 p.

## El espacio a través de la literatura y la cartografía

Diana Erika Cruz Jiménez

Universidad de Artes y Ciencias de Chiapas

Carmen Fernández Galán Montemayor

Universidad Autónoma de Zacatecas

La construcción del espacio ficcional en la literatura, junto con la ordenación del tiempo, son la esencia del hecho literario. En sus obras, los autores han propuesto diversos lugares donde se desarrollan las acciones de los personajes, estos territorios en distintos grados han estado impregnados de realidad. En algunas narraciones, los lugares son una utopía a imaginarse, tal es el caso de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad; en otros casos, la obra literaria se vuelve un mapa bien trazado de lugares, bosques, ciudades y desiertos que el autor recorrió y por el que hace viajar al lector, como *Las uvas de la ira* de John Steinbeck, donde literatura y geografía se condensan, ya que es una descripción de la ruta de migración masiva durante la crisis económica en Estados Unidos. En ese sentido hay obras que se pueden tomar como referentes históricos (Bohórquez 2020), o leer como fuentes históricas, porque a partir de los personajes, regiones y lugares representados se pueden conocer la situación social y los problemas político-económicos de una época, o visibilizar aspectos que la historia oficial no registra.

Algunos movimientos literarios de Europa, como el Romanticismo, cultivaron la relación entre el ser humano y la naturaleza, exaltando al paisaje y la forma en la que influía el lugar en el estado de ánimo de los personajes. El paisaje no es nada más un contenedor de acciones, de personajes y de

situaciones, es un elemento esencial que incide incluso como protagonista, o funge como escenario clave o cómplice para las interacciones. El contexto de la obra se puede explicar tanto desde factores internos como externos, y a veces los personajes están orillados por la fuerza que el espacio ejerce.

Los relatos de viajes son el lugar por excelencia donde se explora y se exaltan la naturaleza y sus elementos y a los pobladores de una región. En la travesía del viajero destaca la memoria geográfica, el registro y la medición del territorio ignoto. Numerosas descripciones, corografías y teatros geográficos se escribieron en el marco de las expediciones marítimas y del encuentro de América, que dejaron registros de bitácoras de viaje o cartas de relación, como fue el caso de Cristóbal Colón y Hernán Cortés. De entre las primeras descripciones de la Ciudad de México, destacan la de Cervantes de Salazar titulada *México 1554* y la obra corográfica de Bernardo de Balbuena, que describe sus edificios y calles en *La Grandeza Mexicana* publicada en 1604.

El espacio como paisaje puede tener distintos grados de presencia y protagonismo, e incluso tomar el nombre de una ciudad o región, como en el caso de *La región más transparente* de Carlos Fuentes de 1953, que retoma la experiencia del viajero Humboldt en México, y de *Danubio* de Claudio Magris en 1986, que es un viaje sentimental por el Mar Negro que atraviesa varias regiones de Europa; o de la región invisible dibujada en *Benzulul* de Eraclio Zepeda en Chiapas, México en 1959. En esta misma ruta, es posible leer en *Los recuerdos del porvenir* (1963) y *El árbol* (1964) de Elena Garro, la memoria histórica del espacio, ya que los referentes naturales muestran la relación espiritual que algunas culturas y sociedades antiguas conservaban con el lugar habitado, recordando así que antes de ser materia prima o recurso explotable, fueron elementos simbólicos que tenían un sincretismo y a los que se les rendía culto. Estas obras buscan interpelar al lector haciéndole ver los cambios que a través del tiempo ha tenido la mirada con la que la humanidad se acerca a la naturaleza, a su hábitat.

En otras narraciones, el espacio de acción propone la delimitación de un territorio y un tiempo histórico de conflicto, ejemplos de ello son *Cartucho* de Nellie Campobello en 1931 y *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño de 1998, pues en ambas se reconocen problemas sociales propios de una región o frontera con formas específicas de vivir la violencia

y la guerra en México. Este tipo de narrativas contribuyen a observar los rasgos diferenciadores de la manera en la que la sociedad percibe y vive los conflictos en territorios alejados del centro del país, y presentan hipótesis sobre el origen de esas pugnas detallando las circunstancias concretas de regiones del país que escapan a la homogenización.

El espacio representado en la literatura ha tomado un valor imprescindible. Es un marco de acción, interacción y de prácticas culturales, un contenedor de verdades, realidades y pluralidades llevadas al plano de la escritura. Las regiones literarias que son territorios que tienen una historia que a su vez contiene otras historias que fueron percibidas por el autor con la intención de que los acontecimientos no sean olvidados esbozan una especie de microhistoria de las regiones (Viqueira 2008). La microhistoria dejó en evidencia que la historiografía se focalizó en el centro del país, mientras que olvidaba lo que sucedía en las periferias; en una ambición totalizadora, la historia se escribía soslayando que es en los detalles donde se encuentran las diferencias del vivir cotidiano, las interpretaciones de la cultura del espacio.

El lugar expresado en la narración es una estrategia para preservar la memoria histórica de un individuo y también de la colectividad de la que forma parte, ya que da cuenta de la percepción de ese espacio, de la realidad y el diálogo de las sociedades con el mundo. “El paisaje no es algo ajeno al hombre, desconectado de sus ideas y sentimientos, sino que, por el contrario, mantiene con él lazos profundos y duraderos. Se trata de la íntima correspondencia entre ‘paisaje exterior’ y ‘paisaje interior’ de la que habló Víctor Hugo” (Ortega Cantero 1999, p. 123). Los autores que dan un valor esencial al espacio en las obras literarias reconocen la influencia del territorio y la importancia que el espacio tiene en el sentir, percibir y actuar, y en general en la vida cotidiana. Las relaciones sociales se tejen entre persona/je y el lugar que habita, entre geografía y literatura.

## La literatura como fuente de conocimiento

Son diversas las teorías que han abordado las estrategias de la descripción del espacio en la literatura: desde la retórica y la narratología (Pimentel 2002), hasta la fenomenología (Ingarden 1960) y las teorías hermenéuti-

cas que explican la recepción literaria. Sin embargo, la literatura como representación de las regiones ha sido abordada recientemente desde otras disciplinas y perspectivas. Dependiendo del marco de referencia, se puede estudiar la relación entre literatura y región con distintos énfasis, por ejemplo, la literatura comparada, en su vertiente de genología o teoría de los géneros literarios, se ha ocupado de textos que representan espacios o territorios desconocidos o utópicos, como los relatos de viajes o la ciencia ficción y, en ese sentido, las cartografías de la literatura comparada se elaboran con base en autores, publicaciones y traducciones para describir las zonas de influencia e irradiación de un estilo o de un autor. Por otra parte, las ciudades imaginarias o espacios míticos (Heffes 2008) ya son una tradición propia que lleva al terreno de lo fantástico o de lo real maravilloso.

Otros enfoques abordan el hecho literario desde la historiografía. La historia literaria, establece la cronología de la literatura partir de la fecha de publicación de la obra y del criterio del lugar de origen del autor o de una generación, además del criterio temático, el cual es otra caracterización posible por contenido y tópicos. Las relaciones de influencia y eje del canon dibujan la zona de las literaturas regionales justo en la periferia del canon, como espacios alternos a la metrópolis, surgiendo, para el caso de México, categorías como “literatura tierra adentro”. Desde el punto de vista del territorio, han surgido clasificaciones de la literatura como “novela del desierto o de la selva” (Torres 2022), para tratar de escribir la historia de la literatura a partir de la geografía y el espacio real como escenario de ficción.

La dimensión espacial de la ficción ha cobrado relevancia en el contexto de la globalización. Las rutas de investigación en el comparativismo han reescrito el concepto de literatura mundial en tanto circulación y consumo de textos literarios, y de la cartografía literaria digital, así como los efectos en la memoria de la representación del espacio (Cabo 2021, p. 26-27). Los mapas literarios han sido herramientas de investigación tanto para historiadores y sociólogos, mientras que de igual forma las narrativas literarias han sido reconocidas por los geógrafos como fuentes de información geográfica, histórica y antropológica. Desde este horizonte reflexivo, la literatura ha sido revalorada como documento de información para el análisis, o para nombrar y caracterizar a un espacio y lo que ocurre dentro de él, poniendo de manifiesto

la cultura, la sociedad y la época, incluso las cosmovisiones: “el análisis de textos se convierte en un campo privilegiado de desarrollo (geografía de la percepción) cuyo objeto es el espacio subjetivo porque no hay más espacio que ése (el que es para él/los sujetos)” (Vara Muñoz 2010, p. 140). La obra literaria brinda no sólo la perspectiva del autor, sino que representa una visión de la realidad. La relación entre literatura y geografía humana ha construido puentes cada vez más amplios que permiten ver las interrelaciones transdisciplinarias que se configuran a partir de los estudios del espacio en diversas escalas de análisis.

En los estudios de la función de la literatura y su relación con el espacio, mención especial merece la historia cultural, que comenzó a usar las fuentes literarias como objeto de estudio histórico, desde las bibliotecas y los circuitos de lectores, hasta los sueños y los artefactos híbridos estudiados por Peter Burke (2006 y 2012). Leer la ciudad como un texto fue posible cuando Robert Darnton en 1987 publicó *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia cultural francesa*, y con base en una relación de festejos, reconstruyó la historia social y las relaciones de poder de una región en el antiguo régimen. Desde el marco de la historia cultural surge además el concepto de *cartografía imaginaria*, que fue propuesto por Roger Chartier en su obra del mismo nombre, donde escribe la historia de la presencia de los mapas en la literatura de los siglos XVI al XVIII, igual que en su *Atlas de la novela europea* publicado en 1997, donde establece la relación entre literatura y geografía.

La geografía cultural favoreció a la identificación de las dimensiones de la región, enfocándose en una parte del territorio solamente, de ahí la necesidad de la visión transdisciplinar e interdisciplinar para complejizar la realidad observada. Estudios como los mencionados anteriormente invitan a pensar en la región a partir de conceptos clave que ayudan a comprender cómo los espacios son cambiantes y móviles, a veces delimitados por aristas y líneas que lo expanden o desdibujan, de ahí que sus dimensiones merecen delimitación metodológica para ser observables y explicables. El espacio representado en la literatura se ha comenzado a estudiar haciendo uso de las herramientas tecnológicas que permiten elaborar y trazar mapas de las metrópolis y los recorridos de ciudad ficcionalizados. Estas herramientas nos permiten

reconstruir en mapas ciudades como Londres, París, Dublín, u otras, a partir de los trayectos de los personajes literarios en la ciudad moderna.

La cartografía y la literatura han establecido conexiones a partir de dos técnicas: el diseño de mapas para ubicar las zonas de influencia de un autor con el propósito de escribir la historia de la literatura, y la elaboración de mapas para describir los espacios de la ficción, o los personajes de ficción en ciudades reales. Ambos mapas tienen propósitos diferentes, no obstante, utilizan las mismas herramientas de la cartografía tradicional. En su origen, la cartografía fue un instrumento de poder y de legitimación, y con el nacimiento de la geografía científica se estableció la distinción entre cartografía positivista y humanista; la primera considera el espacio como algo absoluto, y se ocupa de medir distancias y orientación para establecer los valores relativos; la segunda, tiene un carácter local e identitario, ya que busca rescatar las vivencias y articular las experiencias, considerando el significado simbólico y afectivo de la relación del habitante y su espacio.

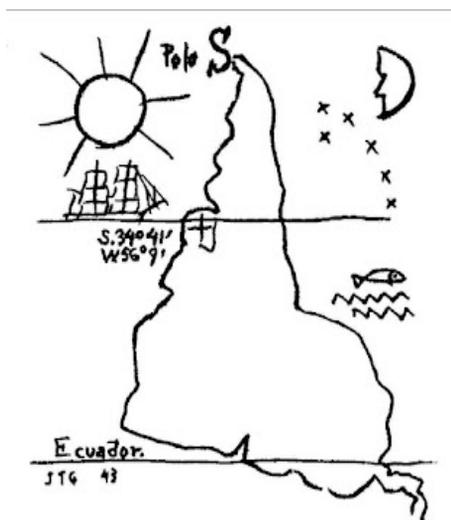
La representación del territorio como expresión artística producida en un determinado contexto expresa las circunstancias de la condición humana, los conflictos, los malestares y las ideologías; lo que se acentúa cuando los autores oriundos de una región se asumen como parte de ella y, por tanto, son testigos de lo que allí ha acontecido. La literatura propone otros escenarios posibles de imaginar y explorar en la realidad, así como situaciones que, de no ser por sus autores, seguirían veladas. El espacio geográfico es socialmente construido y transformado por las relaciones e interacciones a lo largo del tiempo.

Por ejemplo, las transformaciones en el territorio, previo al antropoceno, eran resultado del ritmo de la naturaleza. En la segunda mitad del siglo XX, el paisaje urbano y las regiones naturales cambiaron radicalmente por los proyectos extractivistas. En la década de los setenta, la cartografía de América del Sur fue reescrita por artistas que denunciaron los desastres ecológicos en el Amazonas y el acelerado proceso de modernización. Desde las artes visuales, Ana María Mailono en 1974 hace un llamado de auxilio en el *Trópico de Capricornio*, igual que Horacio Zabala, quien ese año incendia la cartografía oficial en *The Fire and the Night Before* como condena de la deforestación, o que Ana María Bella Geiger quien se come Sudamérica en un pan tostado en 1975 en un performance.



Horacio Zabala, *The Fire and the Night Before I*, 1974. Fuente: Google Arts & Culture.

En Latinoamérica los mapas han tenido un rol identitario. Desde los mapas de Ortelius sobre el Nuevo Mundo, las cartografías de los virreinos y sus capitales, hasta la delimitación de los meridianos en el siglo XVIII ubicados en Perú y Tenerife, previos a Greenwich como eje del mundo. Norte-Sur basada en ese eje, establece a la fecha esa direccionalidad en las relaciones entre países, con la hegemonía del Norte, por lo que se ha intentado diferenciarlos frente a la globalización como Norte global y Sur global para hablar de centro y periferia. Reconociendo las convenciones que rigen el mapamundi como ideología y el movimiento de rotación terrestre, podrían invertirse las jerarquías, de modo que el Polo Norte sea el Sur, como se observa en este mapa de 1943 de Torres García. Estos mapas resaltan las estructuras de poder arraigadas y buscan nuevas formas de imaginar y aprehender el mundo.



Joaquín Torres García, *América Invertida*, 1943.

Fuente: Urban Media Archeology, <https://uma.wordsinspace.net/>

Los mapas tienen la posibilidad de hacer del sur el centro de un país, o del norte la metrópoli, para desde allí regir, estructurar y desplazar leyes y lineamientos que se reproduzcan, sin conocer las distintas realidades o el modo en que esas imposiciones se adoptan en latitudes ale-

jadadas de la capital cultural, política y económica. El espacio geográfico depende de un proceso histórico, y sus cambios se materializan y visibilizan en mapas. Las preguntas son: ¿quién hace los mapas? ¿Estos alteran nuestra percepción del mundo?

Los mapas establecen líneas imaginarias que dividen los países, las cuales se traducen en modos de comportamiento en esos territorios. En la literatura no hay diferencia entre una frontera real y una imaginaria, ya que el espacio de la ficción puede ser la mezcla de varios lugares, un lugar invisible o una distopía. Al respecto Urs Jaeggi (2021) se cuestionaba sobre la realidad que representan las obras literarias y si éstas son más que datos empíricos, es decir, la expresión pura de la realidad transfigurada en la que se vacían las ideologías, los imaginarios y las concepciones de las sociedades.

La realidad representada en la obra va más allá del contenido, es la articulación entre el contexto, la vida del autor y la realidad social descrita. Si bien la literatura no es un espejo o una fotografía, tiene una base de realidad, que puede orientar acciones que incidan sobre las estructuras sociales, ya que ofrece a los lectores una visión de mundo para tomar conciencia, por lo que algunas obras han sido censuradas, criticadas o incomprendidas. La “literatura permite traspasar los límites de nuestro horizonte y nos autoriza (en la medida en que nos compenentremos con los otros), a acercarnos en un acto de comprensión, o de intercambio de sentido” (Lince Campillo 2013, p. 12). Al brindar posibles mundos, la literatura revela lo oculto y explica el actuar del ser humano

## Literatura y región

Los espacios en la Literatura han tenido la función de preservar la memoria del lugar, de resguardar la historia. Los mapas imaginarios, que han surgido de la necesidad de trazar nuevos horizontes, han sido un vehículo para conservar la imagen de las regiones pasadas que se han visto modificados por el paso del tiempo, por los fenómenos naturales o por la intervención del hombre.

En el caso de la literatura mexicana hay distintas ópticas y escala de las regiones. El regionalismo se ocupa de las problemáticas regionales

y se aleja de las temáticas urbanas, de ahí que se piense que todo lo concerniente a lo rural es esencialmente regional. Por lo que se vincula a obras que representaron de una forma realista los problemas, situaciones y características específicas del micro y macro-contexto mexicano, como una manera de historiografiar lo que estaba sucediendo en la época que vivieron los autores (Perus, 1997).

En otras regiones de Latinoamérica, como Argentina (Videla, 1984), la región se define como un área natural distinguida por rasgos de orden económico, físico, lingüístico donde destacan las dimensiones histórica y folklórica, y se acentúan las escrituras marginales en busca de la heterogeneidad cultural y de la identidad. Las regiones tienen larga data hasta que se reconfiguran, para lo que proponen categorías que respondan a las coyunturas contemporáneas, tales como: “territorios de la solidaridad”, “regionalismo de catástrofe”, “regionalismo popular” o “regiones mafiosas”, entre otras, para hablar de los márgenes y cómo la globalización afecta las configuraciones regionales en tanto se contraponen los universalismos y los particularismos. En *Territorios, actores y poder. Regionalismos emergentes en México* (2003), publicado por la Universidad de Guadalajara y la Universidad de Yucatán, se plantean preguntas clave que guían al trabajo colaborativo: ¿existe una “vida de las regiones” cuya inercia y lógica no forzosa ni fácilmente dan cuenta de fuerzas económicas, culturales o políticas de hoy? O ¿existen “regiones” más allá de las representaciones que se tiene de ellas en un momento dado?

Las regiones y los espacios de la memoria en la literatura mexicana bajo una perspectiva interdisciplinaria y dialógica comienzan a tener mayor presencia y reconocimiento en la contribución de los estudios de los distintos habitantes de territorios disímiles y múltiples. Desde el periodo novohispano hasta la actualidad, la temática del territorio americano y su papel en la memoria colectiva, ha sido la búsqueda de la delimitación de las regiones, la identificación de los rasgos culturales, o la idealización de la naturaleza.

Las narrativas literarias que le brindan especial valor al espacio amalgaman una mirada integradora de los aspectos históricos, antropológicos y sociales junto con el estilo y artificios literarios. El equilibrio narrativo indica el compromiso y propósito del autor en correspondencia con

su contexto, la “literatura sigue siendo una fuente ineludible de conocimiento de la sociedad” (Ainsa 2010, p. 406). La literatura en conjunto ha tenido un papel fundamental en la dirección y transformación ideológica, política, estructural y económica de los países, al hacer expresa en sus páginas una postura crítica sobre la realidad correspondiente. A veces, los espacios planificados por las instituciones no corresponden con el espacio vivido. Por ello la Literatura puede mostrar otro plano de esa realidad, la cotidianidad y los lugares de la memoria. Las novelas dan cuenta del contexto y del tiempo del autor, de los hechos y el espacio vividos por sus habitantes, y permiten a los lectores distantes imaginarse un lugar a través del relato. Solo las obras literarias perciben estos tipos de lugares y planos que no están en los discursos oficiales.

Estas aproximaciones teóricas en torno al tópico del espacio literario y sus posibilidades como fuente para el estudio de las regiones tienen como propósito destacar la memoria de los lectores en relación a territorios geográficos fronterizos, marginados y acallados para analizar las distintas percepciones sobre los conflictos, las territorialidades, y las formas de interpretar y organizar los espacios, permitiendo explicar por qué surgen los conflictos territoriales. Es posible conocer los espacios de la memoria a través de la literatura, tal y como fueron en algún momento, a modo de una reconstrucción arqueológica de las ciudades, pueblos o regiones que tras los años se han urbanizado. Por ello, lo que se propone es una revisión de la literatura mexicana bajo una perspectiva interdisciplinaria y dialógica que contribuya al estudio de los distintos habitantes de un territorio disímil y múltiple.

## Referencias

- Ainsa, F. (2003). Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo. *Anuario de Filosofía Argentina y Americana* (20), 19-36.
- Bohórquez Forero, J. P., Hernández Sandoval, O. y Gil Vega, G. (2020). Literatura y Geografía: escribiendo más allá de los muros de la escuela. *Revista Cambios y Permanencias*, vol. II, núm.1, Universidad de Santander.
- Burke P. (2006). *Formas de historia cultural*, B. Urrutia trad., Alianza, Madrid.

- Burke, P. (2012). *Hibridismo cultural*, Martínez trad., Akal, Madrid.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2021). De espacio, Literatura y mundo. *THEORY NOW: Journal of literature, critique and thought*, vol 4, núm.1, 23-41.
- Chartier, R. (2022). *Cartografías imaginarias (Siglos XVI-XVIII)*, Ediciones Ampersand, Madrid.
- Heffes, G. (2008). *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*, Beatriz Viterbo Editora, Argentina.
- Ingarden, R. (1960:1998). *La obra de arte literaria*. G. Nyenhuis trad., Universidad Iberoamericana / Taurus, México.
- Jaeggi, U. (2021). La literatura como espejo de la realidad. *Revista mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 20 (77).
- Lince Campillo, R. M. (2013). La relación de poder entre el intérprete de la vida y su texto: la literatura como narración de experiencias históricas. *Estudios políticos* (30), 11-30.
- Ortega Cantero, N. (1999). Romanticismo, paisaje y Geografía. Los relatos de viajes por España en la primera mitad del siglo XIX. *Ería: Revista cuatrimestral de geografía*, (49), 121-128.
- Perus, F. (1997). En torno al regionalismo literario. Escribir, leer e historiografiar desde las regiones. *Literatura: teoría, historia, crítica* (1), 33-42. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/46306>.
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción*, UNAM, México.
- Preciado Corona, J. Rivière D'Arc, Ramírez, L., y Pepin-Lehalleur, M. (2003). *Territorios, actores y poder. Regionalismos emergentes en México*, Universidad de Guadalajara/ Universidad de Yucatán.
- Salter, C. L. (1990). How to read a city: a Geographic perspective. *OAH Magazine of History*, 5 (2), 68-71.
- Torres, V. F. (2022). *Del infierno verde al paraíso perdido. La narrativa de la selva en América Latina*. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México.
- Vara Muñoz, J. (2010). Análisis de textos en geografía de la percepción estado de la cuestión y bases conceptuales. *Baética: Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, 10 (32), 127-146.
- Videla, G. (1984). *Literatura de las regiones argentinas*. Universidad Nacional de Cuyo.
- Viqueira, J. (2008). Todo es microhistoria. *Letras libres* 10 (113), 48-57.

## La sociedad coleta racista y explotadora en Ciudad Real (1960) de Rosario Castellanos

Felipe Sánchez Reyes,  
Maestro en Letras,  
UNAM, CCH Azcapotzalco

### Su vida en comitán y el mundo indígena

“Mientras sigan considerando que el indio no es una persona sino una cosa, y que robarlos, despojarlos no es delito; y que la superioridad de una raza sobre la otra justifica todos los abusos, poco habremos ganado”, escribe la autora en *Excélsior* en abril de 1956. En ese momento, ella trabaja en el Centro Coordinador de San Cristóbal en el INI, se encarga del Teatro Guiñol con su personaje Petul y descubre la opresión, injusticia y explotación que ejercen diariamente los ladinos contra los indios, hombres, mujeres y niños, a quienes tienen sumidos en la miseria.

Rosario Castellanos nace en la Ciudad de México, el 25 de mayo de 1925, a la cual llegan de Comitán sus padres chiapanecos: César Castellanos y Adriana Figueroa. Pero a los tres meses, ellos se la llevan a Tuxtla Gutiérrez donde adquiere el paludismo, luego a San Cristóbal de Las Casas -Ciudad Real, antigua capital chiapaneca de población ladina- y, por último, a Comitán -la antigua Balún Canán- donde se instalan; allí ella pasa su niñez y adolescencia en la casa grande rodeada de sus sirvientes.

Su padre, César Castellanos ingeniero y hacendado, estudió en una universidad americana, pertenece a familia de clase alta de la sociedad

de Comitán, es adinerado, respetable y posee dos fincas: la de Chapatengo, a orillas del Río Grijalva, en tierra caliente, y la de El Rosario, en tierra fría, por la zona de Ocosingo, que pierde en la época de Cárdenas. Usa sombrero verduzco, anteojos de aros negros y chaleco, y leontina de oro en las bolsas del chaleco de casimir inglés. Él posee cuarentaidós años y se halla solterón.

Cuando él decide casarse, jamás intercambia palabras con la prometida, sino que pide la mano a la abuela materna de ella, quien se la concede y se casan. Orgulloso de su apellido y dinero, obtiene no sólo la belleza y el simulacro de amor de la joven, sino también la fidelidad y abnegación de su esposa. Ya casados, él le pide un afecto que jamás le proporciona, por esa razón la niña Rosario nunca ve que su padre toque la mano, ni acaricie o bese los labios a su esposa.

Su madre, Adriana Figueroa, es una joven guapa, religiosa y humilde que cose ajeno, proviene del barrio de San Sebastián y de una familia pobre de Comitán, cuenta con veintidós años, no se ha casado y se le considera una “quedada”. Se casa más por miedo a la pobreza que por amor y se ata a un hombre veinte años mayor que ella, lleno de mil manías, al que sólo le quedan las ínfulas de rico y el fuerte temperamento de su juventud pasada. De modo que, si no se casa con él, habría sido una simple criada

Cuando nace Rosario, su padre posee cañaverales, partidas de ganado y dos fincas. Ella es una niña blanca, obediente e hija única, porque su medio hermano, Raúl que vive en Terán cerca de Tuxtla, cinco años mayor que ella y con el que mantiene una relación distante, no cuenta.

Rosario desde su infancia alterna con mujeres que la cuidan y se cría al lado de dos compañías indígenas. Una es su nana Rufina que la alimenta con la miel de sus pechos morenos. Le enseña a comer, hablar, coser y, mientras le trenza sus cabellos, le narra historias de su vida, mitos y leyendas de su pueblo tzeltal, así como historias de crueldad e injusticia de los ladinos contra los de su raza. Desde niña convive con sus criadas y criados indios, por eso tiene más afecto por los indígenas que por los de su clase, se siente en deuda con ellos, busca saldarla de modo consciente y, cuando escribe su primera novela, ensalza el valor humano del indio.

Y la otra es María Escandón. Cuando ambas son niñas y tienen la misma edad, su madre se la entrega a la de Rosario, para que sea su “cargadora”. Más tarde, ella la acompaña a la Ciudad de México, vela en el hospital la enfermedad de Adriana Figueroa, madre de Rosario, permanece con ella hasta 1958, año en que María regresa a Comitán para cuidar a su madre enferma. Luego se integra al personal de la suiza Gertrude Duby (1901-1993), etnógrafa e investigadora de la selva lacandona que vive en San Cristóbal, quien se indigna al saber que Rosario jamás le enseñó a leer y escribir.

De niña Rosario vive sola y rodeada de soledad, porque sus padres no la atienden y concentran toda la atención en su hijo Mario Benjamín -Minchito-. Ella recuerda su infancia de este modo en su texto “Génesis de una embajadora”:

Yo no era un niño (que es lo que llena de regocijo a las familias), sino una niña. Roja y berreante en los días iniciales, no alcanzaba yo a justificar mi existencia ya no digamos con alguna virtud como la belleza o la gracia. [...] Yo me negaba a colaborar rechazando la comida, los ejercicios que fortifican el cuerpo, la inhalación del aire puro y el entretenimiento en los inocentes juegos propios de la infancia. [...] Ensayé lo que ensayan todos los niños para ser tomados en cuenta: el berrinche, la simulación de las enfermedades. Pero como no tuve éxito me vi obligada a ensayar otras vías (Castellanos, 1974, pp. 220, 221).

A los siete años su hermano cae desmayado, se enferma, cae en cama y muere de apendicitis. Después de su muerte, ella escribe con letra ilegible el nombre de Benjamín con lápiz en las páginas de sus cuadernos, en las paredes del corredor y en los ladrillos del jardín, para reconocer que aún vive con ella y con sus padres.

Sus padres, después de perder al hijo varón, pierden el interés por vivir y por su hija: la ven flaca, débil, sin gracia, pero no se preocupan por su salud ni educación ni la llevan a la escuela para generar amistades, por ello se cría retraída y aislada en una familia rica. Se convierte en una niña solitaria que no juega con otras chicas a cambiar pañales a

las muñecas, ni comparte compadrazgos con ellas. Entonces su familia recurre a las criaditas o “cargadoras” para jugar con ella, pero las asusta su pasividad, pues es fuerte y despiadada, a causa de sus padres crueles que no saben cómo tratar a la niña sensible y afectuosa.

Durante su niñez, ella padece ataques de paludismo y redacta un diario íntimo, en el cual narra los sucesos y chismes de Comitán que después los transformará en cuentos, novelas y poemas. En 1966, cuando tiene cuarentaiún años, confiesa en *Los narradores ante el público*:

Me recuerdo a mí misma sola. Para conjurar los fantasmas que me rodeaban, yo no tuve al alcance sino mis palabras. [...] A escondidas escribía unas lamentaciones rimadas [poesía] sobre la adversidad del destino, sobre el silencio de dios y la renunciación eterna a los placeres. Simultáneamente comencé la redacción de un diario íntimo [relato] en el que recogía, con la mayor fidelidad y exactitud, todos los chismes que circulaban en el pueblo (Castellanos, 2016, pp. 1009-1010; Acevedo, 2012, pp. 100-102).

Cuando cursa su primer año de secundaria en la escuela inglesa Helena Herlihy Hal, sobresale en sus estudios y lee mucho. En la escuela cumple con todos sus deberes escolares, pero carece de entusiasmo y simpatía, de amistad por sus compañeras y admiración por sus maestras. Durante el recreo, a causa del paludismo, le prohíben correr y jugar a la pelota por su delgadez, acudir a fiestas, por ello se excusa diciendo que irá “en cuanto engorde”. Cuando cumple quince años (1940), se enamora de un chico, se pone por primera vez un traje largo y asiste a su baile de quince años, afirma en su texto *Los narradores ante el público*.

El segundo año lo cursa en la secundaria de Comitán, allá elige el bachillerato en humanidades por su aversión a las matemáticas y vive sus primeros quince años hasta 1940. Y el tercero, en la escuela particular “Luis G. León”, de la ciudad de México en 1941, donde también cursa los dos años de bachillerato.

## La universidad y muerte de sus padres

En 1944 ingresa a la Facultad de Filosofía y Letras, donde asisten pocas mujeres estudiantes y ella “tiene que hacerse la tonta para poder sostener una relación amistosa con los compañeros”. Cursa el primer año de la carrera de Filosofía y vive cuatro sucesos importantes. Uno, sus padres mueren y le dejan dos apoyos económicos: el pago de su hermano por las tierras de Comitán y la renta de la casa de México. Dos, sufre la crisis religiosa que le origina problemas existenciales. Tres, se dedica de modo profesional a la escritura. Y, cuatro, publica dos libros de poesía. A partir de ese año asume su compromiso de escritora y lo mantiene para el resto de su vida.

A sus veinticinco años, se gradúa de maestra en Filosofía por la UNAM, el 23 de junio de 1950 en el aula José Martí del edificio de Mascarones, con su tesis, *Sobre cultura femenina*, cuya proposición inicial es asevera Gabriela Cano, especialista en la obra de Castellanos- “la escasa autoridad intelectual concedida a las mujeres, así como las dificultades que enfrentan para constituirse en sujetos creadores de obras culturales y artísticas (Cano, 2020, p. 12)”. Obtenido su título, consigue la beca del Instituto de Cultura Hispánica en Madrid por un año e invita a su amiga Dolores Castro. De 1950 a 1951 asiste, por la mañana, a los cursos de posgrado sobre Estética, Estilística y Lingüística en la Universidad de Madrid, y por las tardes camina con su amiga y asisten al teatro, cines y museos.

De 1948 a 1952, Rosario, con veinticinco años, publica nueve libros de poemas y crea una obra poética amplia y de calidad, entre los que sobresalen: *Trayectoria del polvo* (1948), *Apuntes para una declaración de fe* (1948), *De la vigilia estéril* (1950) y *Dos poemas* (1950).

## Teatro guiñol en San Cristobal de Las Casas

A fines de 1951, cuando ella regresa al país de su estancia estudiantil en Madrid, se detiene fugazmente en la capital, reanuda su viaje hacia Tuxtla Gutiérrez con destino hacia la hacienda heredada de Chapatengo con su medio hermano Raúl Castellanos. En Tuxtla Gutiérrez, ob-

tiene en 1952 el nombramiento de promotora cultural en el Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, imparte clases y trabaja con los indígenas.

En Tuxtla, adquiere un principio de tuberculosis que la mantiene en cama durante un año en el hospital para tuberculosos, donde la cuida María Escandón, su “cargadora” de niña. Durante su tiempo en cama lee la obra voluminosa de León Tolstoi, Marcel Proust y Thomas Mann, además escribe obras didácticas de teatro. Durante su enfermedad reflexiona acerca de su vida y se encuentra a sí misma, llega a los mejores años de su creación y escribe su libro de poemas, *Lamentación de Dido* (1955), que José Emilio Pacheco considera “uno de nuestros grandes poemas (Pacheco, 1974, p. 10)”.

De 1953 a 1954 tiene veintinueve años, retorna a la ciudad de México y obtiene en el Centro Mexicano de Escritores la beca en novela, con la cual continúa su proyecto de la cultura femenina y realiza su investigación sobre la participación de las mujeres en el proceso cultural de México.

En 1955 obtiene la beca Rockefeller para escribir textos de ensayo y poesía. Ese año, como resultado de su larga plática con su amigo Emilio Carballido, redacta enfebrecida su novela, *Balún Canán*, que termina en diez meses. Conforme avanza en esta novela, cobra conciencia de su infancia en Comitán: la clase socioeconómica a la que había pertenecido -hija de hacendado- y el problema indígena que le demanda su atención intelectual y una actitud moral. Entonces decide regresar a Chiapas y ser útil al Instituto Nacional Indigenista (INI), que establece un centro coordinador en San Cristóbal Las Casas.

De 1956 a 1957 trabaja como promotora cultural en el Centro Coordinador de San Cristóbal del INI, con sede en La Cabaña, metrópoli cultural de los altos de Chiapas. Ella tiene treintaidós años y se encarga del Teatro Guíñol con su personaje Petul, con el que pretende educar a indígenas tzeltales y tzotziles sobre las ventajas médicas, mejoría higiénica y agrícola; a través de su personaje demuestra su amor por los humildes, débiles y desposeídos indígenas.

En diciembre de 1956, desarrolla su trabajo como promotora cultural del INI y confiesa: “Los que integramos el grupo somos siete: tres muchachos tzeltales, tres tzotziles –ellos representan a los personajes

y traducen los diálogos a la lengua tzeltal o tzotzil- y yo -escribe los textos para el teatro y crea a Petul-, ellos conocen muy bien el español” (Poesía..., 2015, p. 220), más Marco Antonio Montero, director del teatro, y el pintor Carlos Jurado. Entre ellos crean dos héroes, dos personajes, con los rasgos faciales de los indígenas, vestidos con los trajes típicos de la región: Petul en tzotzil -Pedro- y Xun -Juan-.

Preparados los diálogos de los personajes y el bastimento, al amanecer de San Cristóbal ella parte a caballo junto con su grupo de Teatro Petul. Sube sierras, desciende valles, escala desfiladeros y desempeña tareas agobiantes. Visita comunidades y parajes de los altos, donde presenta su trabajo en una y otra comunidad. Asegura su amigo el poeta chiapaneco Oscar Oliva que “el teatro Petul dio 33 funciones en 33 parajes y comunidades, entre ellas Acteal (Poesía, 2015, 2029)”. En sus recorridos por las comunidades conoce expresiones orales, memorias colectivas y la pobreza de hombres, niños y mujeres; de su experiencia en las comunidades tzeltales, choles y chamulas en la miseria, la autora denuncia en sus cuentos, *Ciudad Real* (1960).

Petul, el hombre listo y de razón, está contra las supersticiones y anima a los niños a lavarse los dientes, protege la fertilidad de la tierra y a los hombres. Y Xun no quiere asistir al Instituto para alfabetizarse, ni acudir con el médico, sino con el brujo, no quiere que lo vacunen y permite que sus hijos mueran de tosferina.

Así Petul se convierte en el amigo del pueblo y los indígenas le tienen tanta confianza que lo invitan a apadrinar a los recién nacidos. Con su personaje le acontece un suceso memorable que recuerda con dolor. En Yalentay, durante la presentación del teatro ambulante, una muchacha pregunta al personaje Petul, si la admitirían como alumna en el internado del INI en San Cristóbal, porque su vida está llena de trabajo agotador y de maltratos brutales por su padre. Petul le responde que se informará y pronto le responderá.

Rosario y los tres indígenas bilingües del teatro, después de informarse con sus superiores, retornan al pueblo con el profesor del INI y dialogan con el viejo padre de la chica. Éste les contesta que, si el INI es tan rico, le pague algo por la muchacha: unos mil o quinientos pesos, y se la lleven a donde quiera. Ante esta respuesta decepcionante, todos

inician su viaje de regreso. La chica corre llorando tras ellos, los alcanza y les reprocha: “¿Por qué no trajeron a Petul? Él era el único que podía haber convencido a mi padre”.

Ahora ¿cuáles fueron los antecedentes de su libro, *Ciudad Real* (1960)? Uno, sus primeros años de vida en San Cristóbal, narrados al inicio de este texto, donde observa el maltrato y penuria de sus nanas y criados indígenas. Dos, su poema “La oración del indio” de 1952, en el que manifiesta la religiosidad y la sangre, el llanto y desdicha milenarios de ellos: “El indio sube al templo tambaleándose,/ ebrio de sus sollozos./ Se para frente a dios a exprimir su miseria/ y grita con un grito de animal acosado/ y golpea entre sus puños su cabeza./ El borbotón de sangre que sale por su boca/ deja su cuerpo quieto./ Se tiende, se abandona, duerme en el mismo suelo/ y respira/ el aire de la cera y del incienso (Castellanos, 2016, p.76)”. Y tres, cuando en 1956, es nombrada promotora del Instituto Chiapaneco de Cultura del INI y organiza su “Teatro Petul”.

Por ello en su libro, *Ciudad Real* (1960) reúne las vivencias y observaciones que recoge durante su niñez y estancia en el INI de San Cristóbal. Después de abordar parte de su vida y obra, ahora centrémonos en el tema central de este artículo: los coletos esclavizan a mujeres e indios.

### *Ciudad real* (1960): ¡coletos esclavizan a mujeres e indios!

Rosario siempre tuvo varias vocaciones y así lo dijo siempre, “escribir poesía es mi vocación, pero también necesito ver qué hago por los indígenas de mi tierra”. A pesar de que nunca fue indigenista, trabajó mucho por ellos y, aun cuando le daba miedo, andaba a caballo en jornadas difíciles. A veces en contra de todo, hasta de su salud, la que se le complicó por la serie de ayunos que minaron su salud y la llevaron hasta la tuberculosis. Se internó en un hospital de tuberculosos, duró un año y salió curada, esto afirma su amiga poeta Dolores Castro.

En este libro de relatos, Rosario nos muestra una realidad compleja, rica y poco tratada en su época: los temas de la zona indígena de Chiapas. Sólo el antropólogo Ricardo Pozas Arciniega (1912-1994) publica en 1952 su monografía de la cultura chamula, *Juan Pérez Jolote*, y aclara,

en la contraportada del libro, que su intención, “no fue escribir específicamente una obra literaria, sino rescatar un testimonio de la convivencia humana en aquella zona indígena de Chiapas: el grupo tzotzil de la región chamula”.

La autora destaca en su libro la esclavitud, a la que viven sometidos los hombres, mujeres y niños indígenas por parte de sus amos blancos ladinos, caxlanes o coletos. Retrata de forma cruda a los indígenas de San Cristóbal, por eso, en su dedicatoria a *Ciudad Real* (1960), delata la injusticia que se comete contra ellos y afirma: “*¿En qué día? ¿en qué luna? ¿en qué año sucede lo que aquí se cuenta?... todo está presente, todo existe hoy*”.

En su libro ella nos narra historias, visión de vida y experiencias adquiridas en el INI y, en agradecimiento al Instituto, escribe esta dedicatoria: *Al Instituto Nacional Indigenista, que trabaja para que cambien las condiciones de vida de mi pueblo*. Porque, cuando ella regresa a la región donde vivió su infancia, como profesora del Centro Coordinador Tzeltal-Tzotzil del INI, la Chiapas que descubre en su vida adulta, le resulta triste y paupérrima. A este libro, los críticos, como Joseph Sommers, lo ubican dentro de la producción literaria, reconocida como el Ciclo de Chiapas. Este libro, que muestra el dominio y la explotación de los blancos o coletos sobre los indígenas, surge como resultado de su experiencia sobre la relación cotidiana entre ambas clases sociales de San Cristóbal.

El libro consta de diez relatos con algunas de sus mejores páginas de prosa narrativa, “cuentos sencillos y bien hechos a la vieja usanza” asevera Emmanuel Carballo en la entrevista que le realiza en 1962 (Carballo, 1994, p. 510). Está dividido en dos secciones: en los siete primeros relatos (“La muerte del tigre”, “La tregua”, “Aceite guapo”, “La suerte de Teodoro Méndez Acubal”, “Modesta Gómez”, “El advenimiento del águila” y “Cuarta vigilia”) se concentra en el modo de vida y explotación de los blancos coletos o caxlanes contra los indígenas, despojados de sus tierras ancestrales por ellos.

Y en los tres últimos (“La rueda del hambriento”, “El don rechazado” y “Arthur Smith salva su alma”) narra, no sólo el apoyo que brinda el INI a los indígenas, a través de los médicos blancos, enfermeras y antropólogo ciudadanos. También la religión americana que, como disfraz, en la década de los 50 se introduce en la zona de los chamulas, por medio

del lingüista protestante americano, con el fin de cuidar los intereses político-económicos de Estados Unidos en la región de Latinoamérica.

A pesar de que son cuentos sencillos para comprender y valorar la coexistencia pacífica entre las concepciones del mundo y de la vida de los blancos e indígenas, ella enjuicia tres: los “coletos” esclavizan a los indígenas, explotan a las mujeres blancas y prostituyen a las mujeres indígenas, temas que abordaré enseguida.

## Los “coletos” esclavizan a los indígenas

El antropólogo Carlos Margáin en su libro, *Los lacandones en Bonampak* de 1951, afirma esto de ellos:

son seres en verdad extraordinarios y gente feliz, parecen deslizarse sin tocar el suelo ni fatiga alguna. [...] poseen una hospitalidad, una honradez, una libertad personal, un sentido del humor, expresado por la carcajada y la mímica, una inconcebible poligamia primaria. [...] Los lacandones han sobrevivido en tan desigual lucha, aislados inmisericordemente en esas selvas durante centurias y han conservado su humor, su alegría, su fuerza, su fe en sí mismos (Margáin, 1951, pp. 29, 86 y 87).

Si Margáin exalta la alegría y el humor, la poligamia y los valores humanos que aún conservan los lacandones de Chiapas, Rosario manifiesta que los indígenas de San Cristóbal los han perdido, han sido degradados y convertido en esclavos a través de la bebida alcohólica por los blancos, como lo veremos a continuación.

Iniciemos con el primer tema, la esclavitud de los indígenas por los blancos caxlanes. En su relato, “La muerte del tigre”, ella narra la explotación, esclavitud y atrocidades que ejecutan por su propia ley los coletos blancos contra los indígenas. Primero, los enganchadores blancos de las haciendas o fincas cafetaleras los despojan de sus tierras sagradas, ancestrales, por la fuerza o mentiras leguleyas. Luego les otorgan tierras estériles, como en las obras de Juan Rulfo, que los orillan al hambre y los diezman, los explotan en el trabajo de las fincas cañeras

y cafetaleras, y los esclavizan con el látigo, los dejan en la miseria y con ropas andrajosas.

Los hacendados blancos someten la dignidad y honradez, la veracidad y responsabilidad de los indígenas con la bebida del alcohol, con la embriaguez colectiva y las deudas hereditarias. Enseguida, como no saben hablar español ni escribir, ellos firman con su huella digital un contrato de trabajo y deuda falsos, cuyo contenido desconocen. Contrato que los explotadores heredan a los hijos de aquellos y que los encadena de por vida a sus falsos amos, quienes violan a sus mujeres y les arrebatan su dignidad ancestral.

Los blancos ladinos o coletos no sólo los maltratan con el látigo, sino que también los engañan y roban, para enriquecer vilmente sus bolsillos, a través de su explotación laboral. Pues jamás se dignan en enseñarles el español o “lengua de Castilla, lengua de poder”, para que no sepan defenderse legalmente de ellos. Al contrario, los sumen más en la ignorancia y el analfabetismo para explotarlos. Por eso, la autora compadece la miseria atroz de los indígenas que atrofió sus mejores cualidades. Se indigna y manifiesta su coraje en el relato, “La rueda del hambriento”, porque “los coletos siempre han considerado a los indios como animales de carga o como esclavos”.

Ellos no sólo son maltratados como esclavos por los caxlanes, sino que además éstos piensan que carecen de alma, como lo confiesa la abuela, Siomara Nieves, poseedora de casa, ranchos y cofres llenos de oro en el cuento, “Cuarta vigilia”, que durante la revolución entierra sus cofres de oro, asesina al chamula que le ayuda a ocultarlos y su alma la espanta una noche: “Pero cómo iba a aparecer un espanto si el cuerpo era del indio, no de una gente sin razón (Castellanos, 1974, p. 100)”. Estos blancos ladinos, no sólo explotan a los hombres indígenas, sino también a la mujer blanca e indígena, como lo veremos a continuación.

## Los “coletos” explotan a las mujeres blancas

En 1960, “las estadísticas que se refieren a la educación de la mujer en México arrojan unas cifras desoladoras. [...] Los porcentajes comparativos de la instrucción elemental de hombres y mujeres no muestran

muchas diferencias si se trata de grupos de campesinos, de artesanos y de obreros especializados”, afirma Rosario Castellanos en su discurso del Día de la Mujer, el 15 de febrero de 1971. Si la educación elemental de la mujer blanca en Chiapas es deficiente, entonces resulta fácil someterla por las leyes de los hombres blancos o ladinos, quienes emplean dos formas de explotarlas.

La primera forma de someter a las blancas es a través de las leyes eclesiásticas, sociales y patriarcales dominantes que promueven la mujer pasiva y hogareña que jamás sale sola de su casa. Pero, si sale a la calle, va acompañada de su padre, hermano u otra mujer, como sucede en la cultura europea del siglo XIX. Porque, según esas leyes, las blancas casaderas deben permanecer vírgenes hasta el día de su boda, respetar el honor de la familia y del hombre de su casa, sea padre o hermano, así como los cánones tradicionales de los mayores que las dominan.

De este modo lo confirma en su relato, “El advenimiento del águila”: “Da la casualidad de que las mujeres de Ciudad Real no andan de partida suelta en las calles. Si por su gusto fuera, tal vez; pero hay padres, hermanos, paredes, costumbres que las defienden. Los mayores acaban siempre por vencer. O por desheredar (Castellanos, 1974, p. 80)”.

Ellas, las mujeres blancas ricas, más tarde madres, repiten este estereotipo de conducta en su familia y reproducen el poder del hijo mayor de la familia, pues su hijo es superior a todos los sentimientos de su frustración. Ellas tienen temor de caminar por las calles empedradas, para no herir con el sonido de sus pasos los oídos de los hombres, ni despertarlos de su letargo, monotonía ni aburrimiento.

Desde niñas sus madres les enseñan a pasar desapercibidas en sus casas, a caminar con pasos leves de paloma o como fantasmas, para no despertar a sus amos, y con la mirada fija en el suelo, para no posar los ojos ni contaminar a los dioses: padres o esposos. Son educadas por sus padres, para ser sumisas, ruborizarse y no rebelarse ante ellos, como lo refleja, “La muerte del tigre”: “Las mujeres de Ciudad Real, las ‘coletas’ se deslizaban con su paso menudo, reticente, de paloma; con los ojos bajos [sumisas] y las mejillas arreboladas (Castellanos, 1974, p. 18)”.

Las mujeres blancas, además de sumisas, permanecen encerradas en sus casas, como en un harem o cárcel, donde la carcelera es su madre-

bruja. En casa les inculcan la educación aristócrata familiar: tocar el piano y dibujar, tejer y leer novelas cursis, o simplemente se aburren. Son calladas, pasivas, y esperan, como las princesas del cuento de hadas, a que llegue su príncipe azul, las despierte con un beso prohibido y se casen o se las lleve raptadas en su caballo. Porque ellas no eligen al hombre para vivir con él, al contrario, son elegidas por su dueño o amo como receptáculo de su simiente para engendrar hijos con ella sin amor. Pues sus padres no les permiten salir a la calle para mostrar su belleza, socializar ni platicar con jóvenes como ellas, ni conseguirse un prometido.

Solas desde su cuarto ejercen el oficio de mirar a través de los barrotes de su jaula, como canarios o palomas, miran pasar a los hombres, fieros o apuestos, tras los vidrios de la ventana, ocultas tras las cortinas virginales como ellas, pasivas y domésticas. Ellas viven sujetas y dominadas en su casa, pues en, “La muerte del tigre”, asevera, “El luto, el silencio, iban con ellas. Y cuando hablaban, hablaban con esa voz de musgo que adormece a los recién nacidos, que consuela a los enfermos, que ayuda a los moribundos. Esa voz de quien mira pasar a los hombres.”

Y la segunda forma de someterlas es a través del casamiento a temprana edad, las actividades de la casa y los hijos. Si los caxlanes someten con sus leyes y educación rígida a las mujeres blancas de buena familia y con dinero, aquellos que perdieron su riqueza, pero que aún se consideran de linaje y viven en la pobreza, sólo buscan explotar a las ricas jóvenes casaderas. Ellos esperan la buena dote por casarse con una mujer de dinero, ya sea vieja o fea, que los saque de la ruina. Les proporcione tranquilidad y riqueza, para derrochen la dote en juergas callejeras con otras mujeres.

El hombre, como buen explotador, las somete, encierra en su casa y cumple la regla marital: preñarla una vez al año. Pues afuera goza de otras prerrogativas y de otras mujeres, repite la conducta del ateniense en el mundo griego del siglo IV a. C.: tiene esposa, amante y prostituta. Esta visión la confirma Héctor en “El advenimiento del águila”:

la esposa ha de proporcionarle holgura y respeto. Su función es perpetuar el poder patriarcal y la progeñie. Puede ser ésta o la otra. A oscuras todas las hembras son iguales. Héctor cumpliría sus deberes como marido preñándola anualmente. [...] Entre los embarazos y la crianza de los hijos, ella se mantendría tranquila en su rincón; al morir ella, Héctor pudo volver a casarse, ahora sí a su gusto. La muchacha era joven, sumisa y llevó como dote una labor de ganado (Castellanos, 1974, pp. 79, 80 y 88).

Pasemos ahora al tema de la prostitución de las mujeres indígenas por ellos.

### Los “coletos” prostituyen a las mujeres indígenas

En *Las memorias de su expedición a la selva lacandona*, en abril de 1949 y en su trato con las mujeres lacandonas, el pintor Raúl Anguiano considera que ellas representan la sensibilidad, dignidad y el orgullo de su belleza autóctona. Su compañero, el antropólogo Carlos Margain, afirma en su libro, *Los lacandones de Bonampak* (1951) que todas las noches las mujeres lacandonas gustan de cantar al tigre y saben muchos cantos. Ellas sí saben cantar, guardan su libertad, son libres de elegir a su pareja y aceptan su poligamia, a diferencia de las mujeres blancas e indígenas de San Cristóbal que la escritora nos retrata en su libro de cuentos.

Si las coletas blancas son explotadas por los ladinos de su misma clase social, las mujeres indígenas desde niñas son más explotadas que las otras. Porque, a causa de la miseria y desnutrición en que viven, sus padres las regalan por no tener con que alimentarlas. Por eso confiesa Modesta, la sirvienta de la casa de los Ochoa, más tarde convertida en atajadora, en el relato “Modesta Gómez”: “Me ajenaron desde chiquita. Una boca menos en la casa era un alivio para todos. [...] Era la cargadora que debía cargar, cuidar y entretener al niño Jorge de su misma edad”.

Esto demuestra que las niñas indígenas carecen de infancia, como en la actualidad, pues inician a trabajar en las casas de los ricos desde chiquillas, como cargadoras de los niños, como María Escandón, la niña

indígena que carga a Rosario Castellanos desde pequeña. O bien, sus padres las casan desde los doce años.

Unas, cuando son jóvenes y tienen la fortuna de su lado, trabajan como cocineras o criadas en casas de los blancos adinerados. Otras son vendidas por sus propias madres a los señores para que sean sus “queridas”. Así lo demuestra el cuento, “El don rechazado”, donde la joven madre Manuela manifiesta al antropólogo José Antonio, a través de la intérprete “-Dice que, si le quiere usted comprar a su hija para que sea su querida, va a pedir un garrafón de mezcal y dos almudes de maíz [el almud equivale entre 5 y 11 litros], que en menos no se la da”. La madre intenta vender a su hija, porque es la costumbre de su raza y porque le parece normal e inocente, para la sobrevivencia de los restantes familiares.

Otras más, son ofrecidas en venta por sus viles patronas que desean enriquecerse fácilmente, a través de la venta de su cuerpo virginal o explotación sexual. Así lo refleja, en el mismo relato, la patrona Prajeda que “le tenía echado el ojo a Martha [niña de doce años e hija de su sirvienta Manuela] para venderla al primero que se la solicitara”.

Otras son vendidas por las viejas alcahuetas que ofrecen la carne fresca de las chicas a los señores coletos adinerados, como lo refleja el relato, “Modesta Gómez”. Ésta “se veía en un rincón del burdel, arrebozada y con los ojos bajos, mientras unos hombres borrachos y escandalosos se la rifaban para ver quién era su primer dueño. Y después, si le iba bien, el que la hiciera su querida, le instalaría un negocito para que la fuera pasando”.

Otras más, después de que sus amos, padre o hijo, las violaron y embarazaron, como le sucede a Modesta Gómez, son corridas de la casa, para no dar mal ejemplo a las hijas de sus patronas. Después de ser corridas, de vagar por calles y casas buscando empleo y no hallarlo, estas jóvenes indígenas son explotadas sexualmente y sirven para los placeres carnales de los ricos: jóvenes o viejos. Pues por falta de empleo, como lo muestra el mismo cuento, terminan convertidas en prostitutas “pintarrajeadas, groseras en sus ademanes y forma de hablar”, en mujeres malas o gaviotas “que enseñan malas mañas a los muchachos [blanquitos y ricos] y los echan a perder”, o en queridas de los viejos coletos.

Cuando ellas son adultas, en el mejor de los casos, las indias sirvientas de la casa ascienden por sus propios méritos: de salera a cocinera, luego a ama de llaves y a ser la dueña de todas las confianzas de la señora. Pero si son casadas y pobres, no sólo son golpeadas por sus maridos como Modesta Gómez, sino que, como en “La muerte del tigre”, “las esposas famélicas de los chamulas no comen, prefieren renunciar al último bocado para no entregarles vacía la red del bastimento al esposo que marcha al trabajo”.

Pero si son abandonadas, viudas o viven solas con sus hijos, entonces trabajan como carniceras del pueblo, son dueñas de puestos del mercado o dependientas; atajadoras o “mendigas enlutadas” que madrugan para asaltar a los indios que llevan a vender sus mercancías al mercado de San Cristóbal. Cuando ya son viejas, “las mujeres [chamulas] se escondían para morir, con un último gesto de pudor, igual que en los tiempos felices se habían escondido para dar a luz...”.

Así, ellas son explotadas en cada fase de su vida tanto por los coletos ricos, como por su familia y marido. Parece que el destino de las mujeres indígenas es el maltrato y la explotación. Pues por la miseria nunca disfrutaban de su infancia, nunca conocen el respeto ni la felicidad con su pareja, a causa del alcohol que consume su esposo y por los golpes que éste les inflige.

Ellas se marchan de esta vida sin jamás conocer un mendrugo de dicha, pensando hallar la anhelada felicidad en el más allá que les promete y vende una de las dos sectas religiosas: la católica o protestante. Así, la situación de la mujer indígena que nos presenta Rosario Castellanos en sus relatos no ha sufrido cambios en la actualidad en las regiones indígenas de nuestro país. Donde los padres siguen vendiendo a sus hijas por pocos pesos, donde domina la explotación sexual y la venta de esclavas.

Para concluir, Rosario, a través de su experiencia durante la infancia y sus recorridos por el mundo indígena, plantea que el verdadero problema del indio es, tal como lo asevera la escritora y feminista francesa Flora Tristán (1803-1844), enseñarle la lengua española y educarlo, para lograr su bienestar social, económico y médico. Sostiene que sólo la educación puede ayudar al desarrollo del país, sin educación se perderá la batalla.

A partir de su visita a las comunidades indígenas con su Teatro Petul y sus experiencias vividas con ellos, está convencida de que la medicina y el médico desprecian al indio, porque éste, cuando tiene un malestar, recurre más a sus brujos y hechiceros que a los médicos, sin importarle el costo. Mientras que cuando acude al médico, todo lo quiere gratis, sin pagar un centavo ni comprar la medicina. Por ello, propone en “La rueda del hambriento”: “hay que enseñarles que el médico y la clínica son una necesidad. Yo he descubierto que la buena voluntad [del Estado] no basta [pues no envía los medicamentos necesarios]; lo esencial es la educación, la educación. Estos indios no entienden nada y alguien tiene que empezar a enseñarles (Castellanos, 1974, p. 136)”.

Propone que los indígenas necesitan la educación, para que conozcan las leyes que los defienden y no los hagan firmar falsos documentos que los esclavizan con las deudas de por vida; para que se desarrollen en la sociedad y vendan o compren sus artículos domésticos o laborales con el precio justo.

Si propone la educación escolar, es porque ella no considera que la salvación y el bienestar del indígena llega a través de la religión. Pues ambas sectas -la católica y protestante- que retrata en el cuento, “Arthur Smith salva su alma” son falsas y buscan enriquecer sus bolsillos con la inocencia y credulidad de ellos. Porque ni los curas católicos ni los ministros protestantes mejoran las carencias de los indígenas, al contrario, los sumen más en el analfabetismo y la opresión, el atraso y el abandono.

Demuestra y critica, por un lado, que “la organización religiosa protestante [el campamento cuenta con aviones y armas para defenderse de un ataque], es enviada por el Gobierno de los Estados Unidos” para cooptar a los indígenas. Es falsa y utiliza ese disfraz para explotar a los indios y espiar el comunismo latinoamericano. Aunque considera que tiene un rasgo positivo: “el rasgo principal de los protestantes era su limpieza, que los distinguía de los católicos de la zona siempre entregados a borracheras, riñas y escándalos. Y los matrimonios tan precoces [chicas de doce años] que deberían estar prohibidos por la ley”.

Y, por el otro, la católica también los explota, como lo demuestra cuando los de la secta de un pueblo matan a los de la otra y viceversa.

Sin que ambos dirigentes religiosos luchen por sus adeptos, sino que llegan a acuerdos que benefician los bolsillos de ambos y mienten a sus feligreses. Al final, el protagonista Arthur Smith descubre que entre ambas religiones: “la Cortesana de Roma [el catolicismo] y los Hermanos de Cristo [protestantismo] existe una solidaridad de raza”. Ambas se prostituyen y explotan la candidez y religiosidad de los indígenas.

Para terminar, Rosario Castellanos es una autora universal que manifiesta su malestar por la explotación de los indígenas en nuestro país, pues, a pesar del paso de más de medio siglo, aún no ha cambiado para nuestro mal. Enjuicia la educación patriarcal y toca esa llaga con el fin de cambiar su conducta, de mejorar la educación de la mujer y del hombre en nuestro país, para bienestar de la familia y de la sociedad.

Algo más, la situación de la mujer indígena que nos presenta Rosario Castellanos en sus relatos no ha sufrido cambios en la actualidad en las regiones indígenas de nuestro país. Pues los padres siguen vendiendo a sus hijas por unas monedas, domina la explotación sexual y la venta de esclavas.

Si comparamos la situación del indígena de esa época con la actual, nos percatamos que hasta este momento no ha cambiado. Pues, por un lado, tenemos a los mismos opresores: los oligarcas blancos adinerados y la religión. Y, por el otro, a los mismos explotados: los indígenas o campesinos que venden su mano de obra barata, padecen la misma explotación y miseria en las regiones del sureste de nuestro país.

## Bibliografía consultada

Acevedo Escobedo, Antonio (2012). Rosario Castellanos. *Los narradores ante el público*. México: Ficticia Editorial, INBA, Universidad Autónoma de Nuevo León.

Anguiano, Raúl (1999). *Memorias de una expedición a la selva lacandona 1949*. México: Qualitas Compañía de Seguros.

Cano, Gabriela (2020). “Sobre cultura femenina de Rosario Castellanos”. Rosario Castellanos. *Sobre cultura femenina*. México FCE.

Carballo, Emmanuel (1994). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Porrúa.

- Castellanos, Rosario (1969). *Materia memorable*. México: UNAM.
- Castellanos, Rosario (1974). *Ciudad Real*. México: Novaro.
- Castellanos, Rosario (1974). *El uso de la palabra*. México: Excélsior.
- Castellanos, Rosario (1992, septiembre 1). La abnegación: una virtud loca. *Debate Feminista*, vol. 6. Consultado el 12 de enero de 2022. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1992.6.1623>
- Castellanos, Rosario (2007). *Mujer que sabe latín*. México: FCE.
- Castellanos Rosario (2012). *Rosario memorable*. México: Coneculta-INBA.
- Castellanos Rosario (2016). *Obras I. Narrativa*. México: FCE.
- Castellanos Rosario (2016). Los narradores ante el público. *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*. México: FCE.
- Castellanos, Rosario (2020). *Sobre cultura femenina*. introd. Gabriela Cano. México: FCE.
- Del Ángel, Diana (2018). Rosario Castellanos. *Enciclopedia de Literatura Mexicana*. <http://www.elem.mx/autor/datos/211>
- Domínguez, Claudia (2019). *Rosario Castellanos, intelectual mexicana*. México: UAM-I.
- Espejo, Beatriz (1990). “Rosario Castellanos (1925-1974)”. *Palabra de honor*. México: Instituto de Cultura de Tabasco.
- Margáin, Carlos (1951). *Los lacandones de Bonampak*. México. Ediciones-Mexicanas.
- Mejía, Eduardo (2016). Prólogo. *Obras II*. México: FCE.
- Notimex (2019). Rosario Castellanos por Dolores Castro. Recuperado el 12 de enero de 2022. <https://www.20minutos.com.mx/noticia/843807/0/rosario-castellanos-por-dolores-castro/>
- Pacheco, José Emilio (1974). Prólogo. Rosario Castellanos, *El uso de la palabra*. México: Excélsior.
- Poesía fuiste tú. A 90 años de Rosario Castellanos* (2015). Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas. Congreso del Estado de Chiapas. Sextil Editores.
- Poniatowska, Elena (1985). Rosario Castellanos. *¡Ay vida, no me mereces!* México: Joaquín Mortiz.
- Pozas, Ricardo (1977). *Juan Pérez Jolote*. México: FCE.

- Reyes, Andrea (2015). *Te pateó la musa, chiquita, ¿verdad? (entrevista a Raúl Castellanos)*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Coneculta.
- Robles, Martha (1989). *Escritoras en la cultura nacional*. México, Diana, Tomo II.
- Uribe, Sara y Verónica Gerber (2023). *Rosario Castellanos. Materia que arde*. México: Lumen.
- Zamudio, Luz Elena y Margarita Tapia (2006). *De Comitán a Jerusalén*. México. CONACULTA-FONCA-Tecnológico de Monterrey.

# El vuelo espiritual en la obra poética de Carlos Pellicer

Gloria Vergara<sup>1</sup>

## Resumen:

**E**n el presente texto analizaré aspectos del amor, la fe y el dolor en la configuración metafórica del vuelo espiritual como parte de la poética de *Práctica de vuelo*. En el viaje que emprende la voz lírica a la presencia luminosa, estos serán claves hermenéuticas para entender los círculos concéntricos en la expansión que va de lo profano a lo sagrado. La vida cotidiana, los viajes, la repentina prisión a causa de su adhesión al vasconcelismo; pero, sobre todo, la agudeza contemplativa de Carlos Pellicer, son registros que abonan al tema que hoy nos ocupa.

**Palabras clave:** Experiencia poética, experiencia mística, experiencia religiosa, Carlos Pellicer.

## Introducción

Carlos Pellicer hizo de su canto poético, un canto del paisaje y de la naturaleza en donde la palabra, además de revelar lo sagrado, se revela a sí misma como misterio. Aquí la experiencia poética es vista como una experiencia mística, en tanto que implica “percibir el carácter escondido [...] de la realidad” (González, et. al, p. 105) y de la palabra. Como afirma-

---

<sup>1</sup> Gloria Ignacia Vergara Mendoza (Universidad de Colima) glvargara@ucol.mx

ba Octavio Paz, ambas experiencias forman parte de lo sagrado. Tanto en la mística como en la poesía y en el amor, el ser es un ser en el otro, para el otro. Y en este contexto, “la poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo” (2005, p. 13).

En la obra de Pellicer la poesía es portadora del misterio en tanto forma parte de la voz divina, como lo deja ver el poeta en *Hora de junio*: “La voz de cada cosa fue enumerando el mundo/ y el macho poesía y la hembra poema,/ en claridad confusa como de amor presente/ oyeron y se amaron bajo un techo de voces” (1984, p. 70-71). En este sentido, la poesía es una criatura de la verticalidad en tanto que aspira y es eco de lo divino, igual que el ser humano. Es misterio a la vez que revela el misterio. Y, en el juego de su existencia, “no puede ser asida sino a través del trato desnudo con el poema” (Paz, 2005, p. 14), pues “sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente” (p. 14).

A cada cosa, corresponde pues, una voz que es eco del misterio, gracias a la palabra. Según Leonardo Boff, las religiones buscan describir parte de ese misterio. “Identifican los grandes sueños y visiones del mundo y de las relaciones humanas y sociales que pueblan el imaginario” (González, *et. al*, p. 105). Pero lo hacen a través del lenguaje, pues como aseguraba George Gadamer, es a través de este, que tenemos acceso al mundo y, en este caso, a lo sagrado. Según Boff, “el lenguaje debe despertar la memoria que nunca se apaga, la memoria del ser divino” (Vázquez, 2010, p. 4).

Pero para adentrarnos en la visión del misterio pelliceriano, es menester ubicar el péndulo que va de lo profano a lo sagrado y en este, ver los matices de lo religioso, lo espiritual y lo místico.

## Experiencia religiosa y experiencia mística

En primera instancia es posible considerar la experiencia religiosa como aquella que pone énfasis en los depositarios del misterio, de la fe. Partiendo de esta premisa, en lo primero que pensamos es en la iglesia y sus símbolos. De este modo, pareciera que la religión es camino seguro (pero no el único) para llegar a lo sagrado, pues como asegura Mircea Eliade, la religiosidad supone una serie de creencias en seres

espirituales a los que desde la colectividad se les rinde culto. Y es que, según Roger Caillois, en tanto que la religión administra lo sagrado, la religiosidad hace evidente sus múltiples relaciones con el hombre.

Los estudios antropológicos del siglo XIX discutieron ideas contradictorias alrededor de la religión. Algunos consideraban las prácticas rituales que emanan de diversas religiones como elementos claves para identificar la «humanización» del hombre frente a los animales. Edward Burnett Tylor afirmaba que aún las sociedades más primitivas tienen alguna forma de religión y creencias en seres sobrenaturales. Por su parte William Robertson-Smith decía que las creencias en ciertos mitos no necesariamente forman parte de una religión. Según Mónica Cornejo, entre los estudios más recientes, Paul Heelas define la religión “como asunto institucional, público, tradicional y fruto de una imposición externa [...] y la espiritualidad como una vivencia personal, rupturista y basada en la búsqueda interior” (Cornejo, 2016, p. 86). Pero enclavada en la práctica espiritual, la experiencia religiosa también alcanza la expresión personal y el arribo a lo sagrado, de tal modo que las fronteras entre lo público y lo personal (lo privado) se vuelven borrosas. Eliade señala el deseo del hombre religioso de vivir en lo santificado, de habitar el espacio sagrado. Este deseo “equivale, de hecho, a su deseo de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar [...], de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión” (p. 26). De esta forma, “la vida cotidiana [...] se transfigura en la experiencia del hombre religioso [quien]: por todas partes descubre un «mensaje cifrado»” (p. 134).

Entonces ¿qué distingue la experiencia religiosa de la espiritualidad y de la experiencia mística? Como veíamos arriba, con Paul Heelas, la experiencia religiosa está enmarcada en una institución; la espiritualidad se manifiesta, en cambio, en la interioridad y no necesariamente está relacionada con una religión, aunque conserva el sentido comunitario. Ahora bien, enfocando la experiencia mística, podemos ver la ruptura con la colectividad, en mayor o menor medida, pues esta experiencia representa la liberación de las ataduras institucionales o comunitarias, públicas o privadas y se ancla en la búsqueda personal de un ser supremo. Podríamos decir que, si en la vida religiosa y espiritual el practicante de la fe se somete a determinadas normas colectivas, en

la experiencia mística el creyente está sometido a la figura divina; es decir, a la fe más pura, que es una nada, el vacío atrayente y repulsivo del misterio. Rudolf Otto reconoce “los caracteres de esta experiencia terrorífica e irracional; descubre el *sentimiento de espanto* ante lo sagrado, ante ese *mysterium tremendum*, ante esa *maiestas* que emana una aplastante superioridad de poderío” (Eliade, 2022, p. 13). Por eso el místico que camina bajo este sendero, es visto en su cercanía con la locura. A pesar de esto, la actitud mística puede verse como el punto más alto de la relación entre lo divino y el ser humano. Cuando las cosas tocan un punto de esa relación, aparece el hábitus de lo sagrado. Y en este vastísimo campo fungen como mediadoras las religiones, que activan los mitos y ritos de un pueblo.

Michael de Certau menciona que la mística ocurre en “ese cuerpo de metáforas donde una tensión ... en las sutilezas de la retórica ... [...] reconoce la voz fundadora (González, *et. al.*, 2005, p. III), pues busca siempre lo dinámico del lenguaje, “el sustrato último que le permita su relación con ese otro entendido como un lenguaje fundante” (p. III). En este sentido la experiencia mística implica la libertad alcanzada, la otra orilla, la apertura total al misterio como corona excelsa de lo sagrado.

## Lo sagrado

Tanto la actitud religiosa, la espiritualidad, como la mística forman parte de lo sagrado que emerge de los ritos, los mitos, el devenir cotidiano del mundo colectivo, así como de las prácticas individuales que establece el ser humano con la divinidad. Lo sagrado colorea la realidad, le da una nueva investidura metafórica. De hecho, “la naturaleza puede actuar de receptáculo de lo trascendente y al mismo tiempo continuar siendo naturaleza. Una piedra, un árbol, una montaña pueden ser simultáneamente naturales y sagrados, es decir, pueden albergar lo completamente otro (*ganz andere*) en su forma natural” (Riosto, 2014, p. 35).

Para María Zambrano lo sagrado es ambiguo, ambivalente; es el fondo oscuro de la vida: secreto inaccesible, “la forma primaria en que la realidad se presenta al hombre (1992, p. 33). Sagrado puede ser todo, incluso lo profano, decía Eliade. Hasta para los menos religiosos hay

lugares u objetos especiales que revelan situaciones, sentimientos o circunstancias únicas. “Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte [...] de nuestro mundo” (Eliade, 2022 p.15). En este orden, la palabra cargada con el habitus de lo sagrado, es portadora de misterio y “puede expresar ingenuamente lo *tremendum*, [...]o el *mysterium fascians* con términos tomados del ámbito natural o de la vida espiritual profana” (p. 14).

Rudolf Otto, al hablar de lo «tremendo» en el contexto de lo santo, asegura que el misterio puede “penetrar con suave flujo del ánimo, en la forma del sentimiento sosegado [...], estallar de súbito en el espíritu, entre embates y convulsiones [...], o] llevar a la embriaguez, al arrobamiento, al éxtasis” (2007, p. 22). En estas distintas formas u ondulaciones, lo sagrado es capaz de tocar ángulos feroces y demoníacos. “Puede hundir al alma en horrores y espantos casi brujescos” (p. 22). Por esto, lo sagrado es “un gran contenedor de las pulsiones de la vida y los sentimientos del ser humano frente a lo divino”. (Vergara 2021, p. 77).

Gabriel Astey sintetiza las aproximaciones a los rasgos típicos de lo sagrado: lo misterioso, aterrador y arrebatador, en su artículo “María Zambrano y la fenomenología de lo sagrado”, partiendo de la prevalencia de lo tremendo que destaca en la filósofa. De Otto señala lo *numinoso* y el “pavor religioso”; de Eliade, la equivalencia de lo sagrado con la *potencia*, con la realidad; de Caillois, su visión de lo sagrado como una *sensibilidad* en la que descansa la actitud religiosa, lista siempre “a derramarse como un líquido o a descargarse como la electricidad” (Astey, s/f), o bien como “una energía peligrosa, incomprensible, difícilmente manejable, eminentemente eficaz” (Astey, s/f).

## El vuelo poético

En el péndulo de todos estos tonos y borrosidades que puede alcanzar lo sagrado, percibimos el vuelo poético de Carlos Pellicer. *Práctica de vuelo*, publicado en 1956 y dedicado “al admirable” Alfonso Reyes<sup>2</sup>, es una

<sup>2</sup> Según se anota en el volumen II de la Poesía completa de Carlos Pellicer (1996).

especie de gradación que va del registro de tradiciones como pueden ser los nacimientos y la Navidad, a las referencias bíblicas: nombres, montes y territorios vistos como espacios sagrados que se insertan de manera constante. León Guillermo Gutiérrez afirma:

Se puede decir que Carlos Pellicer abarcó todas las posibilidades temáticas de la poesía religiosa católica. En sus poemas encontramos la celebración, la poesía adoratoria, la plegaria, el rito, la circunstancia, la devocional, pero, sobre todo, la teofánica, que se refiere a la manifestación de Dios. En esta poesía cristocéntrica, Jesucristo, reconocido como único Dios se convierte en el *leitmotiv*, a lo largo de la poesía pelliceriana se presenta como niño-Dios; Dios-hombre; Dios-crucificado; Jesús-hijo de Dios; Jesús-Dios-resucitado; el cuerpo místico de Cristo incorporado a la naturaleza y Dios omnipotente y omnipresente. (2018, pp. 106-107)

Aunque las referencias a lo sagrado en general se pueden encontrar en las diversas etapas del poeta, José Luis Martínez apunta que “los poemas religiosos de Pellicer son, principalmente, los sonetos que figuran en *Práctica de vuelo* y los pequeños poemas de las *Cosillas para el Nacimiento*” (2023, p. 50), que pertenecen a su etapa de madurez. Dios, Cristo, la Virgen, ángeles y arcángeles pueblan los espacios de estos poemas y permiten que el yo lírico transite entre la experiencia religiosa y la actitud mística, como lo veremos en los textos analizados, fechados de 1929 a 1952, según la edición de *Práctica de vuelo* publicada en 1979 por Fondo de Cultura Económica, misma que utilizamos para nuestro estudio.

El poemario referido inicia con una interrogante que nos recuerda ritmos propios de los místicos españoles, en el “Soneto a causa del tercer viaje a Palestina”, fechado en 1929:

¿Por qué, Señor, a tus paisajes tomo  
de nuevo entre mis brazos? ¿Por qué ordenas  
—pájaros en abril, noches serenas—  
que a mí desciendan nubes de tu domo? (p. 79)

En esta verticalidad en la que se ubica el poeta, la presencia divina se impone, “ordena” y hace posible el misterio. El yo lírico es contenedor de la naturaleza, del paisaje en donde la hierofanía revela lo sagrado a partir de la actitud mística. Aunque el mundo es aparentemente palpable y asible, el soneto nos clava en el abismo de Dios, cuando se anteponen el cuestionamiento y la voz lírica hace evidente que solamente logramos un asomo a lo divino.

En “Sonetos bajo el signo de la cruz”, de 1940, aparece de nuevo yo lírico como receptáculo de Dios. “El cuerpo en cruz y el corazón abierto” muestra al ser dispuesto ante la presencia divina; no aspira en un sentido de elevación; espera, recibe la presencia de Dios. Aunque culturalmente la cruz enmarca el sufrimiento de Jesús, el sujeto lírico se convierte en depositario de este simbolismo. El cuerpo cumple una función mediadora entre Dios y el universo. Cielos y tierra entran en él. La elevación es apertura del ser, cuando se enuncia:

Alcé los brazos y la cruz humana  
que fue mi cuerpo así, cielos y tierra  
en su sangre alojó. Su paz, su guerra,  
su nube palomar, su piedra arcana. (p. 80)

En esta actitud primera, el vuelo espiritual transforma al yo lírico, pues ya no es parte del paisaje, sino clara fuente, manifestación del símbolo más grande que es Cristo. El simbolismo, concreta el hábitus de la actitud mística con las imágenes del corazón como “pájaro diamante” y el aire como el huerto. En esta visión cristiana, los elementos que originalmente son parte de la imagen de Jesús orando en el huerto, a través del deslizamiento hacia la voz lírica dan lugar al vuelo nombrado como libertad. Así, en la transmutación, el alma ya no es presa de la condición humana: “De aquella libertad quedé cautivo./ Bebiéndome la sed planté el desierto/ y del sol en el cielo fui nativo” (p. 80).

En el segundo de estos sonetos, Dios es alcanzado por el creyente, “como rosa alcanzada por la espina” (p. 81). En esta imagen se funden los símbolos divinos y de la poesía; ocurre, como dice Eliade, que “despiertan la experiencia individual y la transmutan en acto espiritual, en aprehen-

sión metafísica del mundo” (2022, p. 154). La voz se reconoce no solo como parte del paisaje, sino como criatura en el ámbito de lo sagrado. Entonces el sujeto lírico, que ya le había llamado a Jesús, ahora dice: “Poesía, / mira, calla, ven, ve, vuelve a tu grupo/ y escucha la perfecta melodía” (p. 81). En este sentido, Dios y Poesía están al mismo nivel en la invocación del poeta. Aquí la experiencia religiosa está ligada a la experiencia poética, pues como dice Monsiváis: “La religiosidad no se constriñe a lo estrictamente litúrgico ...A Pellicer no lo determina la repetición del dogma, sino la estética que la teología suele ocultar” (Rojo, p. 10).

Por otro lado, podríamos decir que la mayor fuerza de estos versos se encuentra en la representación de la experiencia religiosa, específicamente del cristianismo, pero la voz lírica de Pellicer transita de la actitud religiosa a la mística. Los “Sonetos lamentables”, escritos en prisión, en 1930, cuando por su adhesión al vasconcelismo fue retenido el poeta, marcan el dolor y la soledad como vías purgativas de la búsqueda divina.

I

En el dolor gigante, ¡cuánto aspira  
el dulce corazón oír tu gloria!  
Lloró lágrimas nuevas la memoria  
y el dulce corazón su infierno mira.

¿Ir hacia Ti?, no encuentro sino abismo.  
¡Alzara el viento de mis hombros vuelo!  
Yo vivo todo en tierra. Tú eres cielo.  
Tú azul, y yo en el hueco de mí mismo. (p. 82)

Este soneto representa el deseo de llegar a Dios y al mismo tiempo la imposibilidad marcada por la abismal distancia. Ante la soledad y el olvido, la salida es alzar el vuelo, liberarse. Así la verticalidad marca la condición de abismo en donde la voz lírica cae, mientras Dios es cielo. Según Eliade, la comunicación con lo divino se da a través de elementos como la montaña, que “figura entre las imágenes que expresan el vínculo entre el cielo y la Tierra” (2022, p. 33). En el caso de Pellicer, lo sagrado baja a las manos del hombre, a su cuerpo que es medio para que lo divino se manifieste, al igual

que los demás aspectos de la naturaleza. Como hombre religioso, el sujeto lírico representado marca la necesidad de sacralizar la tierra, el cuerpo, el hueco de sí mismo para salir volando en la transmutación sagrada.

En “Sonetos de esperanza” el yo lírico se define como ciego, miserable, fugitivo, pisoteado por una piedra que rueda, cuya hierofanía revela lo irreductible y absoluto del ser supremo. En el segundo soneto, el sujeto, como el alma, sale a pasear en la noche oscura. La dualidad de los cielos muestra la hierofanía de las nubes que “divinas/ se bañan en desnudos arroyuelos” (p. 84) y el tormento, “la oscura sangre que siente los flagelos/ de un murciélago en ráfagas de espina” (p. 84); lo arrebatador y terrible de los extremos sagrados.

La soledad es esperanza cuando el cielo la alberga; cuando surge la conciencia de que la noche es parte de lo divino, parte de la búsqueda mística. Así, noche y sombra enmarcan el contexto de lo *tremendum*, lo oscuro, la caída, la muerte que nombra lo sagrado del misterio. Además, permiten el resurgimiento que enmarca la vida religiosa cristiana. Y en este reconocimiento, soledad y goce se hermanan:

La poderosa soledad se alegra  
de ver las luces que su noche integra.  
¡Un cielo enorme que alojarla puede!

Y un goce primitivo, una alegría  
de Paraíso abierto se sucede. (p.85)

En “Sonetos de la luz”, Dios se manifiesta de forma esperanzada para la voz lírica que, a sabiendas de que la figura divina es vida, se ubica en la muerte, el pozo, las “sombras bajas”, frente a la “estrella encendida”. En el silencio aparece la herida que se desangra. Pero en esa zona (pozo, silencio, sombra, herida) que se antoja como el inframundo de la sobrevivencia, surge la esperanza: “...allá abajo chispea con gozo/ esa punta de sol jamás partida” (p. 86). Así el espacio doloroso es también un espacio sagrado que no se puede negar porque en él “cabe la luz”.

La luz entonces es la verdad. Según Eliade, “el mundo entero, simbólicamente, regresa a la Noche cósmica, para poder ser creado de nuevo, es

decir, para poder ser regenerado (2022, p. 142). En el poema de Pellicer, el sujeto lírico manifiesta su deseo de iluminación. En la apertura total al misterio, se deja ir en la consumación del resurgimiento. Así, a través de la muerte, el cuerpo amanece, se convierte en “tumba de luz”, en palacio. Solo así, en el cuerpo transformado a partir de la muerte, el sujeto lírico puede contener a Dios. En este sentido, la imagen construida es reveladora de una poética de la inversión, en donde el poeta no es absorbido por la imagen divina, sino que al ser alumbrado, iluminado por la explosión, es decir al ser quemado, al alcanzar la muerte, se vuelve “copa, con el agua confundida”. El cuerpo es entonces contenedor de lo divino.

Quiero ver sin los ojos, descendida  
e invasora de cuanto en mí es espacio  
la jocunda explosión de este topacio  
que en luz esconde su verdad cumplida. (pp. 86-87)

Luz (fuego) y agua, elementos que de suyo serían incompatibles, se unen en el deseo del resurgimiento para dar lugar a una imagen inusitada: “iluminarme luminosamente/ como el agua que sale bajo el puente/ y en el instante que el cenit ordena” (p. 87). La resurrección o resurgimiento que inicia con la imagen del sol, se consolida con el agua que manifiesta la vida. Como afirma Eliade: “Las aguas simbolizan la suma universal de las virtualidades; [...] el depósito de todas las posibilidades de existencia; preceden a toda forma y soportan toda creación [...], implican tanto la muerte como el renacer” (2022, p. 97).

La mejor prueba del resurgimiento se da en “Sonetos todo un día”, donde se logra la elevación del alma. Se da el abrazo total del alma con Dios: “¡Qué campo, qué esplendor! ¡Con cuánta anchura /se abría el horizonte!” (p. 88). La ascensión total del alma deja ver esta práctica de vuelo:

Al rumor temporal siguió la eterna  
contemplación. El cielo se prosterna  
ante Aquél que es Pre-Esencia y es Misterio. (p. 89)

Dios aparece como la figura que se impone ante el mismo cielo que se postra ante él y se “quemara” con su presencia. Estos sonetos manifiestan la transformación que se da en el sujeto habitado por el misterio. Entonces dice: “¡Si otra vez fueran dos!/ ¡Si yo pudiera ser el ángel que fui! ¡Si en cada mano/ llevara yo los puños de ese grano/ misterioso que al monte es primavera! (p. 90). Aquí podemos ver cómo el misterio hace posible la personificación del árbol que interroga al sujeto transformado: “hermano,/ ¡cómo puedes sembrar la primavera?” (p. 90). Y cuando se comunica con los árboles, con la naturaleza, el sujeto lírico se siente listo para alcanzar la otra orilla que es lo sagrado.

En “Sonetos a los arcángeles”, Pellicer describe las virtudes de Miguel, Gabriel y Rafael. Miguel lucha contra el monstruo y el abismo. Enclavado en la tradición católica, puebla el espacio del poema, mostrando lo tremendo y aterrador del terreno sagrado. Así en “Miguel”, la voz lírica enuncia:

Se oyó el abismo de la tierra al cielo.  
Y ante el mundo sangrante de las cosas cortó  
el Arcángel las pestilenciosas  
cabezas de volcánico flagelo. (p. 91)

Gabriel, el arcángel de la anunciación, es recibido por la naturaleza como manifestación de lo divino: “Cayó, de sólo miel, fruto maduro;/ el rocío salió de sus miradas/ a recibir las primeras pisadas/ que al jardín anunciaron el conjuro” (p. 92). Rafael, el arcángel de la sanación, transforma la noche en canto: “La noche en cantos familiares vino/ cuando el Arcángel con los dedos rojos/ tomó sus alas y salió al camino” (92). Así, a través de los arcángeles, Dios lucha para habitar la Tierra, se anuncia y sana a sus criaturas.

En “Sonetos suplicantes” la voz lírica pide la humildad de San Francisco de Asís: “La soberbia animal vuelve a su lodo/ para que mi humildad, siempre habitada,/ nada me dé porque lo tengas todo” (p. 93). A través de la identificación admirativa con el santo, la voz implora el conocimiento: “Cristo, Nuestro Señor, haz que yo entienda/ que Tú has vivido en mí por un instante” (p. 93). Luego aparece la certeza de lo que

será, enunciada entre paréntesis: (Alguna vez la noche que yo encienda/  
perpetuará una rosa rozagante;/ veré a Nuestro señor, jamás distante/  
mirar la flor y señalar la ofrenda.)” (p. 94). Y cierra con la invocación:  
“Haz que te adore, oh Dios, de Ti poblado” (p. 94).

“Sonetos nocturnos” nos vuelve la mirada a la eternidad como el antes  
y después de la transfiguración, del arrebatado. En el segundo soneto, ex-  
presa: “Dios habita mi muerte, Dios me vive./ Cristo que fue en el tiempo  
Dios, derive/ Gajos perfectos de la ceiba innata” (p. 96). En ese estado de  
purificación el sujeto lírico es ya un misterio temporal en la eternidad.

“Nocturno” contiene 11 sonetos que definen el espacio sagrado de la no-  
che. En ese tiempo la soledad alumbra el camino de la introspección. El  
alma quiere elevarse, ser vapor, gozo poseído de Dios. Dice: “Dios y Señor,  
mi soledad es urna/ donde instalo la perla de adorarte” (p. 97). Así la so-  
ledad contiene la hora del encuentro, el tiempo detenido que da lugar a  
la eternidad. Pero la soledad es otoño, ausencia de juventud, vacío, campo  
desolado. Por ello en el soneto número 8, dice: “Ninguna soledad como la  
mía./ Lo tuve todo y no me queda nada” (p. 101). Aquí la fe se prostra frente a  
Virgen, implorando agua sustancial, mediadora en la experiencia religiosa:  
“Virgen María, dame tu mirada/ para que pueda enderezar mi guía” (p. 101).

En la incertidumbre de la existencia, toma fuerza la noche como  
clave simbólica para marcar el péndulo que en el extremo de la caída  
enuncia la voz: “Noche, por tus ausencias sin caminos, / vamos tú y yo  
con las manos vacías,/ despacio, como hermosos asesinos.” (p. 102). Y la  
caída entonces se manifiesta como parte de ese caos, marca la solicitud  
de piedad en la voz lírica que se declara ciega, sorda, cuando la noche  
amplía su campo semántico a la tempestad: “Señor, tenme piedad, bajo  
el escombros/ desta noche de púas y venenos./ Relampaguea, mírame en  
qué cienos/ pudro la voz con que al azul te nombro” (p. 102).

En los “Sonetos fraternales” el vuelo espiritual marca nuevamente la  
convivencia del sujeto lírico con todas las criaturas, empezando por el  
hermano sol que se acerca al diálogo de san Francisco de Asís. La frater-  
nidad con el paisaje, así como la humildad, son atributos para construir  
la relación con el hermano sol que bajará, como Dios, al espacio del poe-  
ma. “Hermano Sol: para volver a verte,/ ponme en los ojos la humildad  
del suelo/ para que suban con tu misma suerte” (p. 105).

En “Sonetos para el altar de la virgen” Pellicer se declara gran conocedor de los mitos y ritos de la religión católica; representa la trayectoria de la Virgen desde la anunciación, el Nacimiento de Jesús, la adoración en el pesebre, hasta la muerte del Hijo de Dios y la imagen de la dolorosa madre. La noche, la tumba, el dolor, el llanto conducen a la coronación. El sacrificio deja abierta totalmente la puerta de lo *tremendum*. En “Otros sonetos”, el vuelo poético enfatiza la paradoja del misterio cuando dice: “muerto/ del terror de no estar, sueño que vivo” (p. 115) e intensifica la voz que implora la presencia de Dios para transitar del desierto al bosque, en donde está la primavera. Así el paisaje es el espacio sagrado que se habita.

En los “Sonetos de Zapotlán”, la primavera adquiere una nueva carga significativa, pues además de revelar lo sagrado como parte del paisaje y del tiempo, personifica la imagen divina, incluso Pellicer lo enfatiza al usar la mayúscula que la empareja con el nombre de Dios: “¿Vendrás oh, Primavera, la Esperada?” (p. 135). Según Mircea Eliade la primavera, indica “la experiencia religiosa de la renovación (recomienzo, recreación) del Mundo (2022, p. 112). La primavera es vista como el Tiempo que vendrá, aludiendo a lo sagrado, santificado, pero también como el árbol de la renovación, aunque, como asegura Eliade, “en los cultos de la vegetación no es siempre el fenómeno natural de la primavera y de la aparición en la vegetación lo que importa, sino el *digno* prenunciador del misterio cósmico” (p.112). En Pellicer, el tiempo que se va, ya no vuelve, solo regresa la primavera, lo divino, más no la juventud. Así, la Primavera se empareja con el Dios que habita la interioridad.

Pero como un recordatorio frente a ese tiempo cíclico divino, “Sonetos postreros” nos recuerdan la caída, cuando el poeta enuncia: “Mi voluntad de ser no tiene cielo/ sólo mira hacia abajo y sin mirada./ ¿Luz de la tarde o de la madrugada?/ Mi voluntad de ser no tiene cielo” (p. 135). Una reiteración anafórica con efecto de estribillo se clava en la figura del ser en desaliento. Cielo y luz son desplazados por la penumbra y la sombra que se alían con el vacío de la condición existencial. La sombra, el abismo son parte de lo *tremendum*.

Como en una actitud mística, el ser está vacío y no aspira. El dolor causado por la ausencia se percibe en la “muerte inhabitada” (p. 136).

El tiempo se vuelve pobre, la vida fugaz. La voz lírica implora no la presencia, sino la apropiación divina. Es el deseo de inmanencia a partir del dolor. En una identificación simpatética (que nos pone en lugar del otro), la voz pide ser transformada para sentir piedad:

Haz que tenga piedad de Ti, Dios mío.  
Huérfano de mi amor, callas y esperas.  
En cuántas y andrajosas primaveras  
me viste arder buscando un atavío (p. 136)

Aquí las primaveras y las rosas personifican tanto el tiempo vivido como la relación del sujeto lírico con Dios. Como en un ejercicio espiritual, el yo lírico solicita piedad para ser piadoso, para sentir, para estar sensible a la presencia divina. En este sentido el bosque, como espacio simbólico de la búsqueda, resulta un fracaso. En la práctica religiosa que pareciera un tormento, la voz se sabe alejada de Dios: “Del bosque entero harás carpintería/ que yo estaré impasible a tus labores/ encerrado en mi cruenta alfarería” (p. 137). Y a partir de figuras enmarcadas en la tradición de salmos y cantos, la imagen salta para confirmar que es un caso perdido ante lo divino.

El grano busca en otro sembradío.  
Yo no tengo qué darte, ni unas flores.  
Haz que tenga piedad de Ti, Dios mío. (p. 137)

En este caso no queda sino condolerse del Dios que no logra su cometido en el creyente. Y parte del vuelo espiritual de Pellicer, es saberse en el lado profano. En este contexto aparece la Muerte como misteriosa ambivalencia. La Muerte, con mayúscula, como Dios, está en el otro extremo, viva, vigilante. La Muerte va con la vida. Con ella hay que ir de la mano en la búsqueda de Dios.

Los 25 “Sonetos dolorosos” son dignos de un estudio aparte para trazar el vuelo poético en el entorno de la búsqueda espiritual pelliceriana. En estos aparece el deseo, el sueño, el no querer ir solo en el sueño de la vida y de la muerte; la soledad y el desasosiego de no saber quién es frente a la criatura misteriosa que atrae, pero a la vez hiere.

Ante ese desconocimiento, lo que queda es la fe ciega de alguna certidumbre, la fe del sueño de la vida. Por ello el sujeto lírico enuncia: “Ordéname, Señor, que yo te siga./ Gritame, estoy muy lejos, no te veo” (p. 122). “Y tengo que ir a Ti, de un modo u otro:/ a pie, en avión, locomotora o potro./ ¿En dónde estas? ¿Por dónde está el camino?” (p. 122). Así el llamado alcanza el límite: “¡toma mi corazón, Cristo; responde!... óyeme, ven a mí, toca mi frente./ mueve mi lengua siempre equivocada” (p. 123). Y en este grito se declara listo para el encuentro: “Tengo ya el corazón atesorado/ diamante de humildad y llanto tierno ...A las cumbres mis piernas han llegado...” (p. 125).

## Palabras finales

Lo que hace que el péndulo sea más alto en el vuelo espiritual de Pellicer, es la duda implícita de la fe. Porque la fe puede ser ciega, pero no estática; sorda, pero se mueve de la certeza a la incertidumbre, del yo al Otro, del ser al no ser. Así, lo que queda es la posibilidad de llegar a Dios a través de su Hijo: “Si alguna vez mi corazón pudiera/ surgir como la noche en la montaña ... podrá llegar a Ti, Cristo encendido?” (p. 127). En esta condicional de la esperanza, se revela la única verdad: “Yo nada sé de mí, ya sólo canto/ y no sé lo que canto y si lo digo/ no sé si es que respondo o que prosigo/ sin conocer el agua en que encanto” (p. 131). Condicional que es el canto y que, sin embargo, resulta parte del desconocimiento, del misterio. Como corolario podemos decir que este vuelo poético de Carlos Pellicer nos lleva de la experiencia religiosa a la mística de la palabra. Entonces la Poesía se revela como un vacío necesario, como parte de la interioridad en donde el sujeto lírico alberga el sueño de la vida y la idea de Dios.

## Referencias

- Astey W., G. (2023). María Zambrano y la fenomenología de lo sagrado. *Opción*, núm. 192. <http://opcion.itam.mx/?p=1224>
- Boff, L. y Betto, F. (1996). *La mística y la espiritualidad*. Madrid: Trotta.
- Caillois, R. (2006). *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Cornejo V., M. (2016). Las definiciones de lo religioso en la antropología social. Conceptos y discusiones clave en la búsqueda de un universal cultural. *BANDUE IX /2016* 67-88 [https://eprints.ucm.es/id/eprint/43773/1/Cornejo\\_2016\\_Las%20definiciones%20de%20lo%20religioso.pdf](https://eprints.ucm.es/id/eprint/43773/1/Cornejo_2016_Las%20definiciones%20de%20lo%20religioso.pdf)
- De Certeau, M. (1993). *La fábula mística*. México: Universidad Iberoamericana.
- Eliade, M. (2022). *Lo sagrado y lo profano*. México: Paidós Booket
- González de Díaz, M.; Hernández, Y.; Moreno, C., et. al (2005). Aproximaciones a la mística, *Hallazgos*, núm. 4, diciembre, 2005, pp. 104-116.
- Gutiérrez, L. G. (2017). Carlos Pellicer. Del Sol en el cielo fui cautivo. Sonetos bajo el signo de la cruz. *Acta Poética*, 39(1), 87-108. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2018.1.816>
- Martínez, J. L. *La obra de Carlos Pellicer*. México: El Colegio de México. <https://www.jstor.org/stable/pdf/j.ctv6jmwr3.9.pdf>
- Paz, O. (2005). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pellicer, C. (1979). *Hora de junio y práctica de vuelo*. FCE (Lecturas mexicanas 22).
- Pellicer, C. (1996). *Poesía completa*. 3 vols. Ed. Luis Mario Schneider. Universidad Nacional Autónoma de México/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Ediciones el Equilibrista.
- Rojo, A. (2003). *Carlos Pellicer. Iconografía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vázquez C., J.M. (2010). *Leonardo Noff (1938). Aula de teología*. <https://web.unican.es/campuscultural/Documents/Aula%20de%20estudios%20sobre%20religi%C3%B3n/2009-2010/CursoTeologiaLeonardoBoff2009-2010.pdf>
- Vergara, Gloria (2021). Lo sagrado en las poetas mexicanas de principios del siglo XX. *AGATHOS. An International Review of the Humanities and Social Sciences*. Volumen 12, número 2 (2021). Editura Universitatii “Alexandru Ioan Cuza”, Rumania, pp.77-92. [https://www.agathos-international-review.com/issue12\\_2/II.Vergara.pdf](https://www.agathos-international-review.com/issue12_2/II.Vergara.pdf)
- Zambrano, M. (1992). *El hombre y lo divino*. Madrid: Siruela

## La biografía oculta de Nellie Campobello

José Martínez Torres y  
Antonio Durán Ruiz<sup>1</sup>

**D**urante muchos años se ignoró la historia personal de Nelly Campobello. A más de un siglo del nacimiento de la autora de *Cartucho* han aparecido estudios al respecto, en especial la edición de este libro a cargo de Josebe Martínez, que incluye testimonios y datos objetivos mediante los cuales se desvela aquello que Nelly ocultó, adaptó, inventó, tergiversó y mintió “descaradamente sobre sí misma”.<sup>2</sup> Había una verdad innegable, dice: “Xica, como la llamaban, quería salir de la pobreza económica y la ignominia social en las que se engendró, y sentía tener derecho a ello [...] No podía estigmatizarla el ser pobre, hija natural, amante de un hombre casado, madre soltera, vivir apadrinada por políticos ricos o tener costumbres como las que se achacan a Safo de Lesbos”.

Francisca Luna, que devendría Nelly Cambopello, nació el 7 de noviembre de 1900 en Villa Ocampo, Durango, aunque siempre se supo que había nacido ahí mismo, pero en 1909. Esta fecha corresponde al año en que llega con su familia a Parral, Chihuahua, escenario de las breves ficciones contenidas en *Cartucho*. Otras veces, había dicho que su fecha de nacimiento era 1913, y otras veces que incluso era más joven.

También mintió acerca de que era la tercera hija de Rafaela Luna y de Felipe de Jesús Moya Luna, su sobrino. Jesús nunca reconoció a los

---

<sup>1</sup> Ambos son Profesores de Tiempo completo en la Universidad Autónoma de Chiapas

<sup>2</sup> Las páginas que siguen se basan en la Introducción del volumen mencionado. *Nelly Campobello: Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. Edición de Josebe Martínez. Editorial Cátedra. Col. Letras Hispánicas, Madrid, 2019.

seis hijos que tuvieron y los abandonó para ir a Estados Unidos y hacer otra familia. Nelly inventó que su padre había muerto de un modo valiente defendiendo las causas e ideales de la Revolución. La verdad es que Rafaela y sus hijos tuvieron que huir a Parral a buscar la subsistencia. Aquí, Rafaela concibe otra niña, Soledad, más tarde nombrada Gloriecita por Nelly, en 1911. El padre de Soledad o Gloriecita era un técnico de minas en cuya casa Rafaela hacía la limpieza. Esta situación se convertirá en otra de las fantasías de la escritora, convirtiendo al técnico minero en su padrastro gringo, rico y benefactor cuando tenga que justificar su despreocupación económica en la Ciudad de México.

En realidad, a Nelly la auspiciaban hombres ligados a la política mexicana “con motivos que distaban mucho de lo filial”, dice Josebe. Aquella fantasía soslayaba que su madre hacía a un lado sus quehaceres y corría a la estación del ferrocarril cuando anunciaban la llegada del convoy villista, ya que regularmente traía alimentos para repartir entre los pobres.

Fue en Parral donde Nelly conoció a Alfredo Chávez, un joven de familia adinerada integrante de los grupos paramilitares financiados por Carranza para actuar contra el robo de ganado y contra el villismo. Chávez tendría un ascenso notable por sus relaciones políticas tanto con carrancistas como con villistas. Nelly Campobello, entonces todavía Francisca Luna, entró a trabajar como secretaria de este personaje, ya casado para entonces y al que seguiría hasta la ciudad de Chihuahua en 1917, donde dejó de ser su secretaria y entró a trabajar de boletera en el Teatro de los Héros.

Su madre y sus hermanos la acompañaron a Chihuahua, ya que se había convertido en el sustento de todos, bajo los auspicios de Alfredo Chávez. Según sus cuentas, Nelly sería una niña de 10 años, por lo que es muy improbable que a esta edad tuviera un amante y un hijo de éste, nacido el 1 de febrero de 1919. Lo registraron como su hermano, Raúl Luna, hijo de su madre Rafaela Luna, para no comprometer la carrera política del susodicho Chávez.

Nelly se referirá a su hijo Raúl como el ángel rubio de su madre Rafaela, a quien lo encargó al trasladarse a la Ciudad de México. Poco después, mueren su hijo y su madre. Hechos devastadores que llenaran

las páginas de *Las manos de mamá* y del breve poema que aparece en *Mis libros*, donde reconoce como suyo al pequeño Raúl:

Mi hijo estuvo en el espacio.  
En mi vientre,  
Las hojas de los árboles anidaron.  
La fresca sonrisa de mi niño  
Se enredó en mi paisaje  
y se puso al alcance de mi anhelo.  
El viento me dio  
el perfume de su piel  
y yo dancé mi contento

Nelly había asistido al espectáculo de la familia Bell, entre quienes figuraba la coreógrafa y bailarina Nelly Bell; la impactó tanto que de aquí tomó el nombre que mantendría el resto de su vida, si bien en otros espacios dijo que no, que lo había tomado de una perrita que tenía su madre cuando ella era niña. Campobello parece una castellanización de Campbell. De todos modos, dirá que tenía un padrastro inglés, el padre de Gloria, quien las relacionó con la colonia americana e inglesa de la Ciudad de México. También se ha dicho que Rafaela contrajo matrimonio con el doctor Stephen Campbell, originario de Boston, y que Campbell era un dentista con el que anduvo Rafaela, pero no quiso casarse con él, al que más tarde mataron en la Revolución, pero todo esto parece haberse tomado de los inventos que Nelly hacía en forma de declaraciones en sus entrevistas.

Nelly dejó Parral, después dejó la capital de Chihuahua y finalmente se instaló en Ciudad Juárez, recorrido que hizo como una soldadera que seguía a su hombre a donde fuera, con lo que también evitaba una situación comprometedor para Alfredo Chávez, ya en pleno ascenso político. En Juárez se llamó Zobeida, La Adivinadora de Egipto. En este trabajo, Nelly adivinaba el futuro de los huéspedes del Hotel Nancy, azorados por los acontecimientos de guerra.

Otro personaje importante de la política mexicana le facilitó su salida de Ciudad Juárez y su arribo a la capital de la República, donde

llevó una vida de lujo y donde seguía manteniendo a su familia, pero sólo Gloria vivía con ella. Como cada mentira dicha desencadena otras mentiras y había dado como su fecha de nacimiento 1909, para 1923 tendría 14 años y sus hermanos serían unos niños muy chicos, así que tuvo que reinventar las fechas de nacimiento de todos, incluso al escribir más tarde *Cartucho*, donde la narradora es una niña chiquita que habría nacido también en 1909.

Al parecer, el protector de Nelly en ese tiempo era el poderoso senador José Agustín Castro, general constitucionalista que la recompensaba a manos llenas. Nelly se había introducido en la alta sociedad a la que soñaba pertenecer. Se había inventado un padrastro gringo para no mencionar al padrote mexicano, dice Josebe.

La admitieron en las altas esferas con todo y sus mentiras porque todos eran igual de simuladores y no existía la tal alta sociedad, ni siquiera los que se decían de la rancia aristocracia porfiriana. Los generales de grandes logros revolucionarios venían de la misma pobreza que Nelly y todos inventaban su biografía con total impunidad. Se inventaban un pasado glorioso para legitimarse. Nelly no fue la excepción y con su poderosa imaginación armó su leyenda.

Cuando se alejó de su último benefactor en 1928 dio comienzo su carrera de escritora; entonces participó en la vida cultural de los años veinte, con los gobiernos protectores de las artes, y esta vez tomó al Estado como su protector y mecenas. A partir de 1930 trabajó para la Secretaría de Educación a favor de la cultura popular y lo hizo por décadas. Escribió: “Muchas gentes que me rodeaban no aprobarían mi actitud e iban a sentir desagrado al verme metida en una misión que nada bueno traería a mi persona, pero yo sabía escalar árboles y cerros”

En sus documentos oficiales se llamó Moya, Campbell, Miranda, Campbell Morton, nunca escribió Luna, precisamente el apellido que consta en el acta de nacimiento, anota Josebe. Pero el nombre es lo de menos, lo sobresaliente es que una mujer sin escuela, pobre, provinciana, llegó a fundar y a ser la directora de la Escuela Nacional de Danza durante más de cuarenta años y escribió algunas de las páginas más sobresalientes de la literatura mexicana.

# Influencia de la literatura iberoamericana en la literatura en inglés

Ricardo García Arteaga

**E**n este artículo revisaremos algunos casos de influencia de la literatura iberoamericana en la literatura en inglés. Comenzaremos por definir el concepto de influencia literaria y daremos algunos ejemplos de esta influencia desde la Edad Media hasta el siglo XXI.

## Influencia literaria

De acuerdo con José Enrique Martínez en el artículo “De la influencia literaria a la huella textual”, el concepto de influencia “ha sufrido transformaciones con cada corriente, con cada teoría y cada movimiento histórico-literario” (Martínez, 2009: 198). Ángel González nos dice que los teóricos de la intertextualidad en las postrimerías del siglo XX parten de otras premisas, como el fin de la historia, la falsedad de los sistemas ideológicos con postulados ilusorios, y que las creaciones literarias y culturales carecen en sí mismo de sentido, no tienen más significación que las que el lector quiera darles. No hay modelos, no hay textos sagrados. (González, en Martínez, 1997: 198).

Para nosotros, la influencia literaria se puede entender como las aportaciones de las obras de un autor en otro autor. Reconocemos las dificultades que existen al tratar de determinar las influencias. Una de ellas, es la reducida selección de textos y las analogías de ambos escritores. Sin embargo, consideramos que se pueden establecer tres aspectos en los que se puede evidenciar estas influencias. El primero es la inci-

dencia de ambos escritores en una serie de temas o motivos comunes (lugares o personajes). El segundo punto son los aspectos en la forma de narrar. El tercero es el tratamiento similar que ambos dan al lenguaje en algunas partes de su obra. Algunas veces encontramos coincidencias más o menos literales, y otras, una influencia difusa, como un aire de familia, que acerca la obra de ambos escritores.

## Influencia de la literatura iberoamericana en la literatura en inglés

Lo cierto sobre la influencia de la literatura española en la literatura inglesa es que, desde siempre, el lector inglés no ha sentido mayor afinidad con los escritores españoles e iberoamericanos. Robinson Crusoe no rescata ningún libro “escrito por plumas papistas”. Sólo Don Quijote y García Lorca entran en el canon universal del lector inglés: ni Calderón ni Quevedo ni Sor Juana Inés de la Cruz son admitidos.

Sin embargo, encontramos algunos ejemplos concretos que influenciaron a la literatura en inglés:

- a. *El Libro de buen amor* (1330-1343) del Arcipreste de Hita, el cual fue escrito en castellano medieval, lengua en construcción, con un hilo narrativo autobiográfico. Los cuentos de *El Decameron* (1351-1353) de Bocaccio que fue escrito en italiano antiguo y narrado por 10 personajes, siete mujeres y tres hombres. Estos dos textos tienen coincidencias con los textos del *Pardoner's Tale*, uno de *Los Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer editado en 1483. Los cuentos están escritos en inglés de la edad media y con un hilo conductor en el que diferentes peregrinos fungen como narradores. Un elemento importante es que en la edad media europea las cortes están emparentadas y tienen territorios en diversas partes de Europa. Asimismo, las culturas populares son muy similares entre todas las regiones, por lo que cada autor dota de características propias a los personajes de acuerdo con su región. Las regiones pertenecieron a reinos, los cuales, unidos, formaron imperios. Cada imperio construye su historia, su imaginario y su lenguaje frente a otros reinos. Cuando los

reinos devienen en estados nación, en el siglo XVIII, se vuelve a construir su historia y se impone un lenguaje oficial para toda la nación, el castellano en España, el francés en Francia, el italiano en Italia y el inglés en Inglaterra.

- b. La novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* se escribió en castellano por Miguel de Cervantes Saavedra en 1605 la primera parte y la segunda en 1615. En 1612 la primera parte fue traducida al inglés por Thomas Shelton. El episodio de Cardenio inspiró una obra compuesta a medias entre William Shakespeare y John Fletcher. La obra fue representada dos veces por la compañía de teatro inglesa King's Men en 1613 y está citada como *Historia de Cardenio* en 1653. Cardenio era un personaje que encontró a Don Quijote y Sancho Panza en un bosque de la Sierra Morena y les cuenta la historia de amor y desventura de la joven Luscinda. De ello podemos concluir que se leían las traducciones de obras escritas en español.
- c. De acuerdo con Diego Saglia de la Universidad de Parma, a finales del siglo XVII el teatro inglés toma de la comedia española temas, motivos y tramas en el marco de unas reelaboraciones que incorporan las peculiaridades de la comedia española para adaptarlas a un campo cultural y de consumo del espectáculo teatral inglés. En 1660, con la Restauración de la monarquía en Gran Bretaña, encontramos que el rey católico Carlos II es un gran entusiasta de las representaciones teatrales y está interesado en el drama español. Invita a Diego Saglia a hacer una versión inglesa de *Los empeños de seis horas* (entonces atribuida a Calderón), la cual fue representada en 1663 con gran éxito con el título de *The Adventures of Five Hours*. Por otra parte, también se representaron *Elvira, Tis Better than it Was* y *Worse and Worse* de George Digby, conde de Bristol, las cuales están sacadas de *No siempre lo peor es cierto* de Calderón.
- d. De las Novelas ejemplares de Cervantes, cuyo «curioso impertinente», en concreto, proporciona la trama a *The Married Beau: or, the Curious Impertinent* (1694) de John Crowne y, diez años antes, a *The Disappointment* de Thomas Southerne.

- e. En *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, Segismundo dice “el delito mayor del hombre es haber nacido”. Samuel Beckett re-toma está idea en *Esperando a Godot* : VLADIMIR: Suppose we repented...ESTRAGON: Our being born... (Beckett, 1965:11)

## Literatura iberoamericana del siglo XX y su influencia

Carlos Fuentes en su libro *Geografía de la novela*, propone que: “El idioma inglés posee una tradición ininterrumpida”. En cambio, “el castellano sufre un inmenso hiato entre el último gran poeta del Siglo de Oro, que fue una monja mexicana del siglo XVII, sor Juana Inés de la Cruz, y el siguiente gran poeta que fue un nicaragüense andariego de fines del siglo XIX, Rubén Darío. En la novela existe una interrupción todavía mayor entre la más grande novela, la novela fundadora del Occidente, *Don Quijote*, publicada en 1605, y los siguientes grandes novelistas, Galdós y Clarín, en el siglo XIX” (Fuentes, 1993: 43). Ambos autores son representante de la novela realista española del siglo XIX. Benito Pérez Galdós (1843–1920), fue académico de la Real Academia desde 1897 y nominado al Premio Nobel en 1912, sus obras más conocidas son *Fortunata y Jacinta* y *Dos historias de casadas* de 1887. Leopoldo Alas García-Ureña, mejor conocido por el seudónimo de Clarín, vivió de 1852 a 1901. Su obra realista más conocida es *La Regenta* de 1885.

En la primera mitad del siglo XX, no se conoce mucho sobre la influencia de la literatura iberoamericana en la literatura inglesa. Sin embargo, por el boom de la literatura hispanoamericana a partir de los años sesenta, y de sus traducciones al inglés, se puede conocer desde los precursores: Juan Rulfo (México), Jorge Luis Borges (Argentina), Alejo Carpentier (Cuba), hasta los autores más conocidos como: Gabriel García Márquez (Colombia), Julio Cortázar (Argentina), Mario Vargas Llosa (Perú) y Carlos Fuentes (México). Es importante recordar que, en la España de posguerra, gracias a la dictadura de Franco, existió una gran represión y censura a las artes en general. Ante estas circunstancias las editoriales españolas buscaron en la riqueza de las letras hispanoamericanas y las lanzan al mercado español y latinoamericano. Asimismo, algunos críticos señalaron la descolonización de la

literatura hispanoamericana de la española al equivaler en importancia a *Cien años de soledad* frente a *Don Quijote de la Mancha*.

Por otra parte, los escritores hispanoamericanos se pudieron conocer en profundidad en las asignaturas especializadas sobre literatura hispanoamericana en los Departamentos de Español en las Universidades estadounidenses tales como Columbia University, y más reciente en los Departamentos de Español en las Universidades Inglesas. Actualmente existe en la universidad de Alicante una asignatura en el Máster de Literatura sobre la influencia de la literatura española en la literatura inglesa desde sus inicios hasta el renacimiento.

A continuación, mencionaremos algunos ejemplos de novelas y autores que han influenciado a otros autores.

## Juan Rulfo

El escritor Juan Rulfo (1917-1986) estuvo influenciado por el periodo revolucionario mexicano y por la literatura nacional como la obra *Los de abajo* de Mariano Azuela. Su novela corta *Pedro Páramo* trata sobre la historia de Juan Preciado, hijo de Pedro Páramo y Dolores Preciado. Juan promete a su madre en su lecho de muerte ir a Comala a buscar a su padre. Juan encuentra el pueblo lleno de murmullos y fantasmas que le ayudan a reconstruir la vida del cacique Pedro Páramo. La novela es narrada en fragmentos que fluctúan entre lo real y lo imaginario, pasado y presente. La narración no es cronológica, sino que utiliza una técnica narrativa que podría compararse con la técnica pictórica cubista, como un rompecabezas, porque se cuenta en diferentes tiempos y en épocas que van desde la edad adulta a la infancia y viceversa. Juan Preciado narra en primera persona y los demás hablan en tercera persona.

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo. “No dejes de ir a visitarlo -me recomendó-. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte.” (Rulfo, 1982: 7).

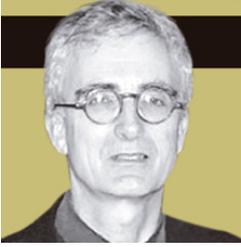
La narración termina con la muerte de Pedro por uno de sus hijos.

El sol se fue volteando sobre las cosas y les devolvió su forma. La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía. El calor caldeaba su cuerpo. Sus ojos apenas se movían; saltaban de un recuerdo a otro, desdibujando el presente. De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida... Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo un intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras. (Rulfo, 1982:158-159)

A partir de la publicación de *Pedro Páramo* en 1955, el prestigio de Rulfo se incrementó hasta convertirse en el escritor mexicano más reconocido en México y el extranjero. La obra se tradujo a más de 40 idiomas. En 1959 apareció la versión de Lysander Kemp en inglés por Grove Press, Nueva York, en 1994 se tradujo por Margaret Sayers Peden con una introducción de Susan Sontag.

Entre los admiradores de *Pedro Páramo* se encuentran escritores de la talla de Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Susan Sontag, Günter Grass, Elias Canetti, Tahar Ben Jelloun, Urs Widmer, Gao Xingjian y Kenzaburo Oe, entre muchos otros.

Para Borges y Susan Sontag, *Pedro Páramo* es una de las mejores novelas de las literaturas de lengua hispánica y una de las más influyentes del siglo XX. García Márquez dijo que sufrió una gran conmoción al leer *Pedro Páramo*, similar a la de *Metamorfosis* de Kafka. De acuerdo con Sontag, García Márquez conocía de memoria pasajes de Pedro Páramo: "He could recite from memory long passages and eventually knew the whole book by heart, so much did he admire it and want to be saturated by it" (Sontag, Introducción, ix).



### WILLIAM ROWE

(Inglaterra, 1947). Académico y crítico literario, se ha concentrado en estudios culturales y literatura latinoamericana. Autor de *Rulfo: El llano en llamas* (1987), *Ensayos vallejanos* (2006), *Huella del mito prehispánico en la literatura latinoamericana* (2010).

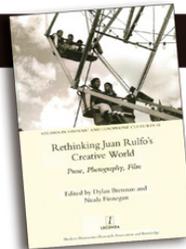


El académico y crítico literario inglés William Rowe (1947) se ha concentrado en estudios culturales y de literatura latinoamericana. Escribió el libro *Rulfo: Llano en Llamas. Critical Guides to Spanish Literature*, Grant and Cutler, Londres, 1987. Declara en su texto que leyó primero *El llano en llamas*. Le causó un impacto muy fuerte; luego siguió con *Pedro Páramo* y se quedó con una gran fascinación. Escribió un ensayo sobre Rulfo y se dio cuenta que escribía con una actitud distinta hacia el lenguaje. “Uno se pregunta de dónde viene este lenguaje, esta actitud a la voz, a la entonación”. A Rowe le fascinó el trabajo del sonido: la imitación del objeto por los sonidos que normalmente se llama onomatopeya. Por ejemplo: en *Pedro Páramo*: “El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas...”. Son efectos en el fondo muy complejos que van mucho más allá del concepto propiamente lingüístico de la onomatopeya y tienen que ver con el tiempo, con la espesura del lenguaje y, un poco, con el abandono del eje lógico de lenguaje y la elección de otra plasticidad que podría ser a la vez más antigua y moderna, es decir: es de vanguardia —porque trabaja con la plasticidad del idioma, de la lengua— y a la vez muy antiguo porque trabaja con el primer sonido de América.



### DYLAN BRENNAN

(Dublin, Irlanda, 1980). Narrador, poeta, editor, investigador literario; editor —con Nuala Finnegan— de *Rethinking Juan Rulfo's Creative World: Prose, Photography, Film* (2016).



En 2016, el narrador, poeta e investigador literario irlandés Dylan Brennan (1980) escribió un PhD sobre Rulfo. De su investigación escribió el libro *Rethinking Juan Rulfo's Creative World: Prose, Photography, Film*, editado por Nuala Finnegan, director of the Centre for Mexican Studies at University College Cork. Intenta explicar por qué Rulfo es uno de los mejores escritores de todos los tiempos. Explica su exploración de lo universal a través de lo particular, la estructura de sus textos, las descripciones de la naturaleza con escenas de intensa violencia.

La novela *El gallo de oro* de Rulfo, escrita en 1956 y publicada en 1980, fue traducida al inglés por Douglas J. Weatherford como *The Golden Cockerel & Other Writings*, editorial Deep Vellum Publishing en 2017. Después de un mes de haberse editado, fue seleccionada por BBC Culture entre los diez libros a leer en ese año, y Chicago Review la consideró entre los libros de ficción más conmovedores de la primera mitad del año.

El mismo Brennan declara que en el mundo angloparlante es poco común que la gente lea textos traducidos. Esto está cambiando gracias al trabajo de editoriales como Deep Vellum Publishing, la cual también publicó, en ese mismo año, las primeras versiones en inglés del mexicano Sergio Pitol (1933-2018), *La trilogía de la memoria* agrupa *El arte de la fuga*, *El viaje* y *El mago de Viena*. Así que, cuando un estudioso extranjero descubre a Rulfo por primera vez, además de estar totalmente seducido por el texto, también siente un fuerte deseo de compartir su descubrimiento con otros lectores no acostumbrados a leer textos latinoamericanos. Los invita a leer a *Pedro Páramo* como una experiencia que todo lector debe experimentar.

Rulfo fue un precursor del “realismo mágico” en Latinoamérica y ganador del Premio Nacional de Literatura en 1970, fue electo como parte de la Academia Mexicana de la Lengua en 1980, y recibió el Premio Cervantes en 1985.

## Gabriel García Márquez

Gabriel García Márquez (1927-2014) nació en Aracataca, Colombia y murió en la Ciudad de México. García Márquez leyó las obras de escritores como: Juan Rulfo, Kafka, Virginia Woolf y William Faulkner,

quienes influyeron en sus técnicas narrativas, el uso de lugares de provincia y la utilización de temas biográficos e históricos. Tuvo también una formación periodística y muchos críticos, escritores y académicos comparan su influencia como la de Cervantes en la literatura. García Márquez vivió en la ciudad de México desde 1961, en 1967 publicó *Cien años de soledad* y en 1982 ganó el Premio Nobel. La novela está estructurada en capítulos sin nombrar y es la historia de José Arcadio Buendía y del pueblo de Macondo. Las transformaciones que sufrió Macondo fueron: una peste de insomnio, un dictador, la guerra entre liberales y conservadores, la inversión de un grupo extranjero en una plantación de bananos y su salida y constantes lluvias por casi cinco años. Finalmente, Macondo fue arrasado y sepultado por un huracán, porque como dice al final: “porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra” (García M., 1969:351).

Márquez ha creado una imagen colectiva de América Latina con sus novelas. La imagen del “realismo mágico, es realismo”, es tan sugestiva que la misma ha terminado por confundirse con la realidad más allá de los libros. La importancia es que esta imagen se hizo para todos los lectores de todos los continentes y ha servido para construir la imagen del mundo latinoamericano que tienen Inglaterra, Europa, Asia, El Oriente y Norte América.

Algunas características literarias del realismo mágico, de acuerdo con varios críticos, entre ellos Amaryll Beatrice Chanady en su obra *Magical Realism and The Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*, son:

- a. Elementos fantásticos. El realismo mágico retrata los eventos fantásticos en un tono realista. Aporta fábulas, cuentos populares y mitos a la relevancia social contemporánea.
- b. Configuración del mundo real. La existencia de elementos fantásticos en el mundo real proporciona la base para el realismo mágico. Los escritores no inventan nuevos mundos, sino que revelan lo mágico en este mundo, como hizo Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*.
- c. La reticencia del autor, la podemos entender como “la retención deliberada de información y explicaciones sobre el desconcertante mundo ficticio”.

- d. El narrador es indiferente, la historia procede con precisión lógica como si no hubiera ocurrido nada extraordinario, ya que los eventos mágicos se presentan como sucesos ordinarios, lo que hace que el lector acepte la fantasía como normal y común. Explicar el mundo sobrenatural o presentarlo como extraordinario, reduciría inmediatamente su legitimidad en relación con el mundo natural.
- e. Hibridez. Las líneas de las tramas de los textos de realismo mágico emplean de manera característica los planos de realidad híbridos múltiples y en ocasiones opuestos, como urbano y rural u occidental e indígena.
- f. Metaficción. Este rasgo se centra en el papel del lector en la literatura. Con sus múltiples realidades y su referencia específica al mundo del lector, explora el impacto que la ficción tiene en la realidad y viceversa; dejando al lector en medio de ello. De este modo, es una herramienta ideal para llamar la atención sobre críticas sociales o políticas.
- g. Mayor conciencia de misterio. Quien mejor describió este concepto fue Luis Leal, quien expresa este sentimiento como “aprovechar el misterio que respira detrás de las cosas”. Es una literatura a un nivel intensificado, en donde el lector debe abandonar los vínculos que tiene con lo convencional (avance de la trama, estructura de tiempo lineal, base científica, etc.), para intentar obtener un mayor estado de conciencia de conexión con la vida o con significados ocultos, algo que está presente en casi todas las obras de realismo mágico y que queda muy explícito en *Cien años de soledad*.

También hay autores que se han destacado dentro del Realismo Mágico con algunas obras, como:

Miguel Ángel Asturias, *El señor presidente*, (1946).

Carlos Fuentes (México), *Aura* (1962).

Jorge Amado (Brasil), *Doña Flor y sus dos maridos* (1966).

Demetrio Aguilera Malta (Ecuador), *Siete lunas y siete serpientes* (1970).

Manuel Mujica Lainez (Argentina), *Bomarzo* (1962).

Isabel Allende (Chile), *La casa de los espíritus* (1982). (1993. Película).  
 Laura Esquivel (México), *Como agua para chocolate*, (1989). (1992. Película).

A continuación, mencionaremos algunos autores de habla inglesa y sus obras, con probable influencia del Realismo Mágico:

Toni Morrison (1931-2019), EE. UU., *Amado, Beloved* (1987). Premio Nobel de Literatura en 1993.

Salman Rushdie (1947), pakistaní-Inglés, *Los hijos de la medianoche* (*Midnight's Children*) es un libro del año 1981. Mezcla de mito, fantasía y vida cotidiana. Muchos críticos estiman que su gran éxito de ventas no existiría sin *Cien años de soledad*. “Lo que admiro en García Márquez, lo que me parece extraordinario en su escritura, es que él ve el mundo como una aldea”, añadía Rushdie.

Gloria Naylor (1950-2016), EE. UU., *The Women of Brewster Place*, publicado en 1982, tiene influencia de Toni Morrison.

Louise Erdrich (1954), EE. UU., *Filtro de Amor* (*Love Medicine*) (1984).

Louis de Bernières (1954), inglés, se describe como un parásito de “Márquez”. Novela Histórica *Captain Corelli's Mandolin*. 1994.

Angela Carter (1940-1992), inglesa, *The Bloody Chamber*, publicada en 1979.

Sherman Alexie, EE. UU., (1966), *The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian*, (2007).

Ben Okri, (1959), Nigeria, *The Famished Road* ganó el Booker Prize para Ficción in 1991.Okri:

I grew up in a tradition where there are simply more dimensions to reality: legends and myths and ancestors and spirits and death... Which brings the question: what is reality? Everyone's reality is different. For different perceptions of reality we need a different language... We like to think that the world is rational and precise and exactly how we see it, but something erupts in our reality which makes us sense that there's more to the fabric of life. I'm fascinated by the mysterious element that runs through our lives. Everyone is looking out of the world through their emotion and history. Nobody has an absolute reality (Sethi, 2011: 2).

## Influencia de García Márquez

El libro *El realismo mágico en lengua inglesa: tres ensayos* de Juan Fernando Galván Reula, Juan Francisco Elices Agudo y José Santiago Fernández Vázquez de la Universidad de Alcalá, 2001, cuenta cómo el realismo mágico hispanoamericano, y en particular la influencia de García Márquez, es una de las fuentes principales que nutren la narrativa de los tres novelistas de habla inglesa que se abordan en los tres ensayos de este volumen: el indio Salman Rushdie, el nigeriano Ben Okri y el inglés Louis de Bernières. Por ello estos tres ensayos tienen un enfoque fundamentalmente comparatista, al estudiar las obras de estos escritores tanto en su ámbito geográfico e idiomático (la India de Rushdie, el África de Okri y el Caribe de Bernières) como en relación con el escritor colombiano, cuyo mundo propio se constituye en un referente constante. El libro se ocupa también del género mágico-realista y de aspectos estilísticos y literarios más generales, que pretenden arrojar luz sobre la creación de los mundos imaginarios de los escritores estudiados, viendo cómo varios de los rasgos que se han considerado propios de la novela latinoamericana contemporánea son compartidos por la novela actual en lengua inglesa.

El ganador del Premio Nobel de 2006, el turco Orhan Pamuk, ha resaltado más de una vez la huella que los libros de García Márquez han dejado en su literatura.

La ganadora del Nobel del 2007, la inglesa Doris Lessing, afirmó que lo mejor de haber recibido esa noticia abrumadora proveniente de Estocolmo fue que García Márquez la llamó por teléfono para felicitarla.

El peruano Mario Vargas Llosa, Premio Nobel del 2010, escribió en 1971 su tesis doctoral sobre García Márquez. La publica como *Historia de un deicidio*, y se trata de uno de los estudios más brillantes y profundos que se han publicado sobre el autor.

El chino Mo Yan, gana en 2012 el Premio Nobel. En sus declaraciones a la prensa tras recibir la noticia de su triunfo, lo primero que hizo fue expresar su admiración sin reservas por García Márquez y reconoció lo mucho que le debía a su obra.

Se puede decir, entonces, y sin exagerar, que este escritor colombiano es el novelista más aplaudido por sus colegas más premiados y galardonados; aquél cuya admiración y aprobación es más generalizada, y es el novelista en castellano que, claramente, más ha trascendido fronteras en nuestro tiempo.

## Siglo XXI. La literatura hispanoamericana después de García Márquez

La literatura hispanoamericana después de García Márquez es la literatura *Post boom*. De acuerdo con el escritor colombiano Santiago Gamboa Samper (Bogotá, 1965), quien escribió *Páginas de vuelta* en 1995 y *Perder es cuestión de método*, que fue llevado al cine en 2005, nos comenta que, en los noventa, la literatura es diferente, “ya no existe el nombre de la literatura latinoamericana, sin embargo, los editores nos pedían responder a los cánones del boom. Ahora hay solamente autores y podemos escribir no solamente de nuestras regiones sino de cualquier tema”. En otras palabras, existen micro poéticas para cada libro.

Para Juan Cárdenas (Popayán, Colombia, 1978), quien escribió *Los estratos*, que fue publicada en la Editorial Periférica de Madrid en el 2013, existe un nuevo reparto geopolítico, lo cual contempla que, para los creadores García Márquez ya no tiene peso, actualmente, no importa si tú eres colombiano o venezolano, a todos se nos hace difícil editar y vender nuestros libros.

La Dra. Leticia Mora Perdomo, académica de la Universidad de Veracruz, comenta que aún persiste la sombra del boom, porque es cuando se abre la literatura hispanoamericana hacia el mundo. Actualmente, las editoriales nacionales y transnacionales son las que publican a los escritores iberoamericanos. (Perdomo, 2020:10). En Colombia puede existir todavía la novela con problemática nacional como la de Roberto Burgos (1948-2018). Ahora hay una crisis de los estados nación, una revolución cibernética, una revolución feminista y una globalización.

Otro ejemplo lo tenemos en México, en donde en 1996 se publica el “Manifiesto del Crack”, el cual hizo una ruptura con los escritores anteriores. El Manifiesto fue concebido por cinco escritores y sus novelas,

estas son: *Memoria de los días* de Pedro Angel Palou (1966), *Las rémoras* de Eloy Urroz (1967), *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castañeda (1961), *Si volviesen sus majestades* de Ignacio Padilla (1968) y *El temperamento melancólico*, de Jorge Volpi (1968). Todos son mexicanos nacidos en la década de los sesenta.

En Argentina, la profesora Claudia Paola Beltrán García comenta que el boom fue un fenómeno de recepción, fue un vehículo de entrada, una poética aglutinante para los escritores jóvenes de los cincuenta. Actualmente, para algunos escritores jóvenes en Argentina, García Márquez es grasa, es algo de lo que los escritores quieren alejarse. No debemos olvidarnos de que siempre ha habido corrientes alternas en la literatura, no todo era “realismo mágico”. La literatura hispanoamericana antes se parecía a la música, ahora se pretende parecerse al arte contemporáneo, dialogan con otros elementos y cuestionan lo literario. Algunos ejemplos son: *Plata quemada* (1999) de Ricardo Piglia (1941-2017); *Cómo me hice monja* (1993) de César Aira (Argentina, 1943); *Salón de belleza*, 1994, de Mario Bellatin (1960, mexicano); *Las Violetas son flores del deseo* (2007) de Ana Clavel (1961, México, “escritora multimedia”), *Tríptico de la infamia* (2014) de Pablo Montoya (1963, Colombia); *La sombra del viento* (2001) de Ruiz Zafón (1964, España).

En el siglo XXI también ha ido cambiando la recepción, los lectores deciden el lugar del escrito y se escribe desde individuos aislados. Esto puede ser una mayoría de edad de la literatura. De acuerdo con el crítico mexicano Christopher Domínguez, en la literatura que se escribe actualmente en español es muy difícil destacar las diferencias entre los países. Ya que todos comparten los mismos nutrientes.

Las relaciones del poder con la literatura han cambiado, ya no existe idea de grupo y los temas son variados. Sin embargo, la polémica entre nacionalistas y cosmopolitas persiste, está ahí, por lo que surgen nuevas categorías, como la Literatura de migrantes o Literatura en lenguajes indígenas.

Otra vertiente de la literatura hispanoamericana es la literatura que escriben los latinos en los Estados Unidos de Norte América, ya que existen alrededor de 40 millones de Latino/as. Debra A. Castillo, en su libro *Redreaming America. Toward a Bilingual American Culture*, reflexiona

sobre la influencia de la población latina y su importancia cultural en los Estados Unidos.

Asimismo, el escritor Paz Soldán (1967, Colombia) y profesor de Literatura latinoamericana en la Universidad de Cornell, y Alberto Fuguet (1964, chileno) afirman que no se puede hablar de Latinoamérica sin incluir a los Estados Unidos. Y no se puede concebir a los Estados Unidos sin necesariamente pensar en América Latina. Néstor García Canclini está de acuerdo en *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo* escribió: “la condición actual de América latina desborda su territorio. . . América latina no está completa en América Latina. Su imagen le llega de espejos diseminados en el archipiélago de las migraciones” (Canclini, 2002: 12, 19). Esto es porque existen migrantes latinos que viven en Estados Unidos y en otras partes del mundo.

Por otra parte, las universidades estadounidenses tienen una gran influencia en la literatura iberoamericana, porque muchos escritores son profesores y enseñan en letras hispanoamericanas. Por lo cual tenemos que la academia norteamericana es un sistema de poder y se vuelve un espacio para la legitimización de las letras en español, ya que cuentan con programas de estudio y posgrados que realizan investigaciones y teorizaciones.

En el siglo XXI todo se ha acelerado, hay más información que conocimiento. Lo que nos hace sufrir es fugaz. Hay que profundizar en lo fugaz. La lectura es un acto amoroso. La novela es un género joven frente a la poesía

Para finalizar, podemos mencionar que, en el año de 2050, el español será la segunda lengua materna más hablada en el mundo, con 754 millones de personas, después del chino mandarín. En tercer lugar, estará el inglés.

## Reflexiones finales

En nuestro trabajo encontramos algunas influencias temáticas de *El Libro de buen amor* (1330-1343) del Arcipreste de Hita, en los cuentos de *El Decameron* (1351-1353) de Bocaccio y en los textos del *Pardoner's Tale*, uno de *Los Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer editado en 1483.

Asimismo, existe influencia temática de la novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, donde el episodio de Cardenio inspiró la obra dramática *Historia de Cardenio* compuesta a medias entre William Shakespeare y John Fletcher.

En el siglo XX, no se conoce mucho sobre la influencia de la literatura iberoamericana en la literatura inglesa. Sin embargo, por el boom de la literatura hispanoamericana (1960-1970), y de sus traducciones al inglés, se conoce desde los precursores hasta la gran influencia de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo en Gabriel García Márquez.

Los escritores hispanoamericanos se estudiaron a profundidad en las asignaturas especializadas sobre literatura hispanoamericana en los Departamentos de Español en las Universidades estadounidenses tales como Columbia University, y más recientemente en los Departamentos de Español en las Universidades Inglesas. Actualmente existe en la universidad de Alicante una asignatura en el Máster de Literatura sobre la influencia de la literatura española en la literatura inglesa desde sus inicios hasta el renacimiento.

Asimismo, existió una posible influencia de García Márquez en diferentes escritores en lengua inglesa. Tal es el caso de Toni Morrison, Salman Rushdie, Gloria Naylor, Louise Erdrich, Louis de Bernières, Angela Carter, Sherman Alexie y Ben Okri.

La existencia de más traducciones al inglés de textos hispanoamericanos hizo que la población de habla inglesa comenzara a leer más traducciones y ya no exclusivamente textos escritos en lengua inglesa.

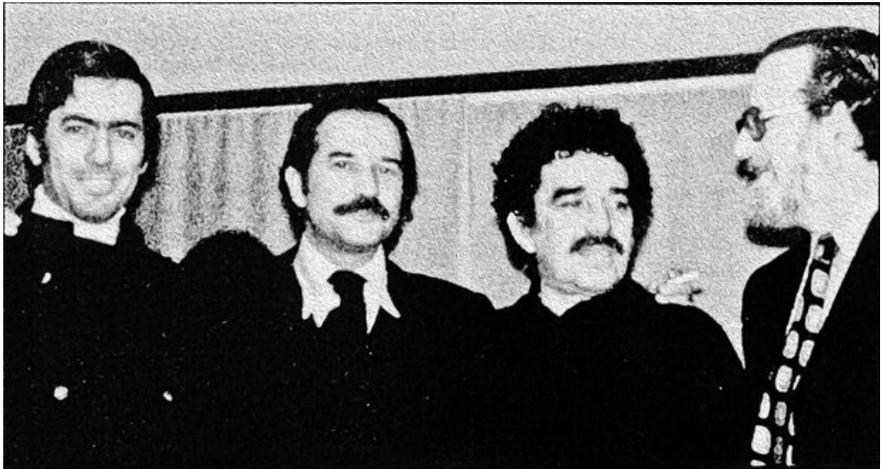
Quizás la literatura en español se ha convertido, en estas últimas décadas, en algo tan complejo y diverso, que ha perdido su carácter nacional y se ha transformado en una multiplicidad universal de admirables voces singulares. Por otra parte, ciertos autores españoles como Javier Cercas y Carlos Ruiz Zafón, por ejemplo, son bien reseñados y bastante bien vendidos en inglés, debido a su estatus de *best seller*.

Por último, no hay que olvidar la importancia del lenguaje español, porque en 2050 será la segunda lengua materna más hablada en el mundo, con 754 millones de personas, después del chino mandarín. Esto hace que el mercado editorial en español tenga grandes atractivos para los escritores.

## Bibliografía

- Balderston, Daniel, and Marcy Schwartz, eds., *Voice-Overs: Translation and Latin American Literature* (New York: State University of New York Press, 2002)
- Brennan, Dylan, *Rethinking Juan Rulfo's Creative World: Prose, Photography, Film*, Nuala Finnegan, Londres, 2016.
- Castillo, Debra A., *Re-Dreaming America: Toward a Bilingual American Culture* (Albany: State University of New York Press, 2005).
- Díaz, Roberto Ignacio, *Unhomely Rooms: Foreign Tongues and Spanish American Literature* (Lewisburg: Bucknell University Press, 2002).
- Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*, Alfaguara, Madrid, 1993.
- García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969.
- González, Ángel. "A propósito de la intertextualidad". *ABC*, 22, abril, 1994.
- Chanady, A. Beatrice, *Magical Realism and The Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland Publishing Inc., 1985.
- Martínez, José E. "De la influencia literaria a la huella textual", Universidad de Huelva, 2009. Pp. 179-200. <https://core.ac.uk> (Consultado 15/11/2023)
- Mora Perdomo, Leticia, *Territorios de la crítica*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2020.
- Galván, Juan Fernando, Elices, Juan Francisco, Fernández, José Santiago, *El realismo mágico en lengua inglesa: tres ensayos*. Universidad de Alcalá, 2001.
- Rowe, William, *Rulfo: Llano en Llamas. Critical Guides to Spanish Literature*, Grant and Cutler, Londres, 1987.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1982.
- Saglia, Diego, *Tirso y la literatura inglesa: modalidades de la apropiación del siglo XVII al XIX*, Universidad de Parma.
- Sethi, Anita, "Ben Okri: novelist as dream weaver", *The National*, 1 September 2011. <https://www.thenationalnews.com> (Consultado 20/11/2023)

Sommer, Doris, *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education*, Durham: Duke University Press, 2004. <http://www.americareadsspanish.org> (Consultado: 21/04/2023)



# *Rectoría*

Mtro. Juan José Solórzano Marcial  
RECTOR

Dra. Magnolia Solís López  
SECRETARIA GENERAL

Mtro. Rafael de Jesús Araujo González  
SECRETARIO ACADÉMICO

Lic. Enrique Pérez López  
DIRECTOR GENERAL DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA



*Espacios de la memoria.  
Historia y literatura en la vida independiente  
de México y de Chiapas*

Se terminó de imprimir durante el mes de octubre de 2024 en MM&R digital S. A. de C. V., Teléfono: (55) 56-88-60-85, Naucalpan de Juárez, Estado de México, con un tiraje de 000 ejemplares. El diseño tipográfico estuvo a cargo de Salvador López Hernández, la corrección de Luciano Villarreal Rodas. El cuidado de la edición fue supervisada por la Oficina Editorial de la UNICACH, durante el rectorado del Mtro. Juan José Solórzano Marcial.