

# signos

## L I T E R A R I O S

Revista semestral • Departamento de Filosofía • CSH/UAM/Iztapalapa

•  
Respuestas a la orfandad: la formación intelectual de Griselda Álvarez (1913-1956)

•  
Griselda Álvarez: enfrentarse al juicio de la historia a partir de la memoria

•  
Un acercamiento a la poesía de tema homosexual de Abigael Bohórquez

•  
Construir una familia feliz: *La vida perdurable*, de Juan García Ponce

•  
Écfrasis y seducción: las imágenes en la poesía de Luis Alberto de Cuenca

•



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

Dr. José Antonio de los Reyes Heredia

RECTOR GENERAL

Dra. Norma Rondero López

SECRETARIA GENERAL

UNIDAD IZTAPALAPA

Dra. Verónica Medina Bañuelos

RECTORA

Dr. Juan José Ambríz García

SECRETARIO

Mtro. José Régulo Morales Calderón

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Dra. Sonia Pérez Toledo

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

D. R. © UAM-IZTAPALAPA

Departamento de Filosofía,

Av. Ferrocarril San Rafael Atlixco, núm. 186,

Col. Leyes de Reforma, 1a. Sección,

alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México, 09310, México

- 
- Índices y bases de datos donde aparece la revista: Cengage Learning, Fuente académica-EBSCO, Latindex y CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades-UNAM), Conacyt.
  - Formación: Guadalupe Urbina Martínez
  - **Signos Literarios**, año 19, vol. XIX, núm. 37, enero-junio de 2023, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades. Departamento de Filosofía, Prolongación Canal de Miramontes, núm. 3855, Col. Ex-Hacienda San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C. P. 14387, Ciudad de México y Av. Ferrocarril San Rafael Atlixco, núm. 186, Col. Leyes de Reforma, 1a. sección, Alcaldía Iztapalapa, C. P. 09310, Ciudad de México. Teléfono: 55 5804-4600, ext. 2786. Página electrónica de la revista: [<http://signosliterarios.izt.uam.mx>], correo electrónico: [sll@xanum.uam.mx](mailto:sll@xanum.uam.mx). Editora responsable: Mtra. Alma Mejía González. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título número 04-2005-070509224700-102, ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Mtra. Amaranta Luna Castillejos, Departamento de Filosofía, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad Iztapalapa, C. P. 09310, Ciudad de México, fecha de última modificación: 2 de mayo de 2024. Tamaño del archivo: 1 034 KB.
  - Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor responsable de la publicación.
  - Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

# SIGNOS LITERARIOS

•

•

•

•

•

37

enero-junio, 2023

## CONTENIDO

- ARTÍCULOS
- 8 Respuestas a la orfandad: la formación intelectual de Griselda Álvarez (1913-1956)  
CARLOS RAMÍREZ VUELVAS
- 32 Griselda Álvarez: enfrentarse al juicio de la historia a partir de la memoria  
CLAUDIA MARIBEL DOMÍNGUEZ MIRANDA
- 56 Un acercamiento a la poesía de tema homosexual de Abigael Bohórquez  
GERARDO BUSTAMANTE BERMÚDEZ
- 84 Construir una familia feliz: *La vida perdurable*, de Juan García Ponce  
ALFREDO PAVÓN
- 110 Écfrasis y seducción: las imágenes en la poesía de Luis Alberto de Cuenca  
FACUNDO GIMÉNEZ

- RESEÑAS 134 Víctor Saúl Villegas Martínez (2021), *Homoerotismos en el cuento mexicano*, México, Bonilla Artigas Editores, Pública crítica, 280 p.  
ISRAEL CRUZ GALINDO
- 140 Alma Mejía González (coord.) (2020), *Reflexiones y representaciones de la maternidad. La ficción, el pensamiento y la imagen*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Ediciones del Lirio, 269 p.  
HELENA GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ
- 148 Normas editoriales



## ARTÍCULOS

## **RESPONSES TO ORPHANHOOD: THE INTELLECTUAL FORMATION OF GRISELDA ÁLVAREZ (1913-1956)**

**CARLOS RAMÍREZ VUELVAS**

ORCID.ORG/0000-0002-1423-3521

Universidad de Colima

carlosvuelvas@ucol.mx

**Abstract:** *The article presents the beginnings of the intellectual biography of Griselda Álvarez (1913-2009). Its purpose is to show the first years of the poet's formation, who throughout her career held various positions in the public function. Personal events, social relationships, their links with cultural agents and the gestation of their own poetic production are also determined. Based on documentation from the Personal Archive of Miguel Delgado (Griselda Álvarez's son), the article exposes unpublished information to establish said intellectual biography, and allows to establish the cardinal points of the life and work of the author of Cemetery of birds and first governor of a State in the country, marked by the poetics of orphanhood, while observing the transformation of the horizon and cultural field of Mexico in the mid-20th century.*

**KEYWORDS:** SOCIOCRÍTICAL; POETICS; POST REVOLUTION; FEMINISM; HALF A CENTURY

RECEPTION: 27/05/2022

ACCEPTANCE: 14/09/2022

## RESPUESTAS A LA ORFANDAD: LA FORMACIÓN INTELLECTUAL DE GRISELDA ÁLVAREZ (1913-1956)

**CARLOS RAMÍREZ VUELVAS**

ORCID.ORG/0000-0002-1423-3521

Universidad de Colima

carlosvuelvas@ucol.mx

**Resumen:** El artículo presenta los inicios de la biografía intelectual de Griselda Álvarez (1913-2009). Su propósito es mostrar los primeros años de formación de la poeta, quien, a lo largo de su trayectoria, ocupó diversos cargos en la función pública. También se determinan los acontecimientos personales, las relaciones sociales, sus vínculos con agentes culturales y la gestación de su propia producción poética. Basado en documentación proveniente del Archivo Personal de Miguel Delgado (hijo de Griselda Álvarez), el artículo expone información inédita necesaria para establecer dicha biografía intelectual, y permite señalar los puntos cardinales de la vida y la obra de la autora de *Cementerio de pájaros* y primera gobernadora de un estado en el país, signada por la poética de la orfandad, mientras se observa la transformación del horizonte y campo cultural del México de mitad del siglo xx.

**PALABRAS CLAVE:** SOCIOCRÍTICA, POÉTICA, POSREVOLUCIÓN, FEMINISMO, MEDIO SIGLO

RECEPCIÓN: 27/05/2021

ACEPTACIÓN: 14/09/2022

**1913-1933. LA FAMILIA ÁLVAREZ PONCE DE LEÓN**

A principios del siglo xx, la Revolución mexicana en el Occidente del país (la delimitación geográfica constituida –según la bibliografía más usual– por los estados de Jalisco, Michoacán, Aguascalientes, Nayarit, Querétaro, Zacatecas y Colima) dio origen a una serie de familias rancheras dominantes, vinculadas al poder estatal –en especial con las fuerzas armadas locales– y al control político del centro del país, quienes se organizaron para restablecer el orden social en la región (Gutiérrez Grajeda y Ochoa Rodríguez, 1995; Ultreras Villagrana e Isais Contreras, 2018: 40-44). Esas cualidades definen a la familia Álvarez-Ponce de León, que comenzó con la acumulación de su hacienda patrimonial en los estados de Jalisco, Colima, Sinaloa y Nayarit, desde mediados del siglo xix.

Este matrimonio se conformó por José Miguel Álvarez Tostado y García de Alba (mejor conocido como Miguel Álvarez García, El Capacha), colimense, y María Dolores Guadalupe Eugenia Ponce de León y Vallarta, nacida en Tepic, Nayarit, quienes celebraron sus nupcias en la ciudad de Mazatlán, Sinaloa, el 16 de mayo de 1911.<sup>1</sup> Un par de años después, el 5 de abril de 1913, nació María Griselda Álvarez Ponce de León, a las 4:15 de la mañana. Vivió con su familia en el corazón del Centro Histórico de Guadalajara, Jalisco, en el número 690 de la calle Pedro Moreno, cerca de la avenida 16 de Septiembre. Se trataba de una casa enorme, con tres habitaciones, un estudio y un corral

<sup>1</sup> Acta del registro civil número 94, resguardada en el Archivo Privado de Miguel Delgado Álvarez, s/f. Dicho acervo está compuesto por la mayoría de los documentos personales de la poeta y los de su hijo, Miguel Delgado Álvarez, quien le dio el título de *El Baúl de Griselda*. Actualmente, se encuentra alojado en un cuarto de la Hacienda La Esperanza, en los límites entre los estados de Jalisco y Colima. Este artículo está escrito en memoria de Miguel Delgado, quien me permitió trabajar en dicho archivo entre 2019 y 2020. En adelante, cuando se citen los documentos que resguarda, sólo se indicará entre paréntesis el título abreviado (*El Baúl*), seguido del número de página.

de buen tamaño (Álvarez, 2016: 36). Fue bautizada el 13 de abril de 1913, en la Parroquia de San José, en Guadalajara, por el padre Manuel Diéguez.

Aunque la promulgación de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, en 1917, parecía dar tregua a la revuelta social de la Revolución mexicana, los movimientos armados estallaban en el país, lo que generaba una atmósfera de anarquía apenas controlada por las oligarquías locales con acuerdos políticos ambiguos. Lo mismo sucedía en Colima, donde la familia Álvarez García, de raigambre militar, participaba con beligerancia en la lucha por el control político local, tomando partido según el dominio militar del gobierno revolucionario en turno: leales a Venustiano Carranza de 1917 a 1920, a Adolfo de la Huerta en 1920, a Álvaro Obregón de 1920 a 1924... En ese contexto ambivalente, Miguel Álvarez, padre de Griselda, logró la gubernatura en 1919 (su periodo concluyó en 1923); desde entonces, se dedicó a organizar a las fuerzas productivas del estado, convocando a los ricos y hacendados del norte de la entidad para apaciguar a las gavillas armadas que aún asolaban el territorio estatal (Romero de Solís y Machuca Chávez, 2010: 155 y 156).

En 1920 nació Imelda Álvarez Ponce de León, hermana de Griselda, también en Guadalajara, Jalisco. Sin embargo, unos meses más tarde, las constantes infidelidades de Miguel Álvarez provocaron el divorcio con Dolores Ponce, quien, después de encontrar a su esposo con la actriz y cantante Blanca Villalón, intentó clavarse un fístul en el pecho (Blanco Figueroa, Araiza Torres y Herrera Reyes, 2007: 57). A lo lejos, la observaba expectante su hija mayor, Griselda Álvarez (*El Baúl*: 82).<sup>2</sup> En despecho, Dolores Ponce de León tomó a las pequeñas Imelda y Griselda, para embarcarse, junto a sus padres, en el buque Newport que zarparía del puerto de Manzanillo, Colima, con rumbo a Figueroa Street, en Los Ángeles, California, donde vivieron durante cuatro años (Blanco Figueroa, Araiza Torres y Herrera Reyes, 2007: 58-62).

<sup>2</sup> Durante una de las jornadas de trabajo en el Archivo Privado de Miguel Delgado, él me confió el archivo electrónico de un mecanoscrito digital de 210 páginas. La primera de ellas, a manera de título, expresa *El Baúl de Griselda*. Son las transcripciones de los 37 números del suplemento *El Baúl de Griselda*, publicado en el periódico *El Comentario*, de la Universidad de Colima. Dicho suplemento se publicó cada quince días, del 15 de abril de 2010 al 24 de septiembre de 2012, y difundió algunos de los papeles y documentos privados de Griselda Álvarez Ponce de León, en posesión de Miguel Delgado.

El divorcio de sus padres, acontecido a principios del siglo xx, fue un episodio familiar determinante en la personalidad de Griselda Álvarez, quien percibió esa marca moral con pesadumbre:

Este recuerdo tiene para mí el sabor penetrante, el zumo fuerte de lo desagradable. Algún día, muy pequeñas, sentimos en el rostro un viento fuerte: “No se junten con ellas; son hijas de divorciados” [...]. En realidad, no sabíamos a dónde encauzar esa resaca de sentimientos, ese mar revuelto de preguntas alrededor de una sola: “¿de quién sería la culpa?”. (Álvarez, 1966: 31 y 32)

Alrededor de 1925, Dolores Ponce de León y sus hijas regresaron a México, para habitar la céntrica casa de la calle de Pedro Moreno, en Guadalajara (Blanco Figueroa, Araiza Torres y Herrera Reyes, 2007: 58), donde socializaron con la aristocracia jalisciense. En particular, Griselda Álvarez sostuvo una profunda amistad con María Esther Zuno, hija del exgobernador de Jalisco de 1923 a 1926, José Guadalupe Zuno, y futura esposa del expresidente de la República mexicana de 1970 a 1976, Luis Echeverría Álvarez (*El Baúl*: 44 y 45). También socializó con Alejandra Rubio Vivanco, quien contrajo matrimonio con el licenciado Ernesto Enríquez Coyro (45 y 45), a la postre un destacado funcionario de la Secretaría de Educación Pública, que alcanzó la Subsecretaría cuando Jaime Torres Bodet ocupó su titularidad (de 1943 a 1946 y de 1958 a 1964).

Alrededor de 1923, las pequeñas Imelda y Griselda fueron enviadas al preconvento de la congregación salesiana Hijas de María Auxiliadora, fundado en la capital de Jalisco por sor María Zannata (González Freire, 2019: 33). “Vivimos tiempos revolucionarios y ustedes tendrán que defenderse por sí solas”, expresó con cierto laconismo el gobernador de Colima, Miguel Álvarez García, al despedir a sus hijas en el internado (Blanco Figueroa, Araiza Torres y Herrera Reyes, 2007: 210). El Capacha –como era conocido el padre de Griselda Álvarez– ya estaba dedicado a impartir sus modos de justicia en el caos posrevolucionario de su tierra natal. Sor María Zannata, con quien Griselda mantuvo un largo intercambio epistolar (del que todavía existen algunos testimonios en *El Baúl de Griselda*), fue una monja salesiana que también implantó varios recintos escolares en Centroamérica (Aguilar Valera, 2000: 279-290).

Hijas de María Auxiliadora de Guadalajara era un “internado de monjas” (Álvarez, 1966: 27, 48-49), atendido por la maestra María del Carmen Sousa, una actriz y cantante retirada que llegó a destacar en la escena mexicana a finales del siglo XIX (Olavarría y Ferrari, 1895: 84 y 85). Ahí, Griselda Álvarez realizó estudios primarios y secundarios, fue instruida en oficios socialmente considerados femeninos: costura, bordado en blanco y en seda, a mano y a máquina; pintura, epirografía, cocina, lavado y planchado, y recibió una amplia instrucción religiosa católica (Aguilar Valera, 2000: 289). Pero el claustro acentuó en la joven poeta dos rasgos intelectuales: la crítica al dogmatismo masculino como “primer manifiesto feminista” (Álvarez, 1992: 28) y la ambición intelectual: “Soy ‘la primera’ desde quinto año de primaria. Es mi ambición. Mi soberbia. Pero también descubro que mis carencias afectivas, mi orfandad, mi soledad familiar, me impelen al estudio inevitable” (Álvarez, 1992: 23).

Por ello, se describió a sí misma como “precoz, fuerte, pedante” (Álvarez, 1966: 23). Apenas comenzó a leer, a la edad de ocho años, escribió sus primeros ejercicios de enunciados rimados, a imitación de las cancioncillas que escuchaba en el claustro; por ejemplo, cuando jugaba con los sonidos de las palabras mientras le gastaba bromas a una familiar: “y eso indica que voy a tener oído para la gran métrica en donde se plasma un soneto. Tengo el acento. ‘Se pone pimienta, seis golpes, con sal y cebolla, se pone la olla, se coce muy bien. Después se le saca, se le echa manteca y vino también, y sale el paté” (*apud* Ceballos, 2013: 41). Luego recordó las ocasiones en las que, de visita en la Hacienda de Chiapa (ubicada al norte del estado de Colima, cerca de los límites con Jalisco), su padre la invitó a participar en las tertulias de los adultos, aunque éste insistía en que, en lugar de declamar versos, debía aprenderse el Acta de Independencia: “la política es cosa de hombres”, le dijo, a lo que ella espetó: “Entonces, ¿para qué me hiciste aprender de memoria el Acta de Independencia?” (Álvarez, 1992: 22).

Otro momento histórico se fijó en su memoria: la Guerra Cristera, también llamada Cristiada (1926-1929), movimiento que, en Colima, provocó varias escenas de violencia social. Griselda Álvarez lo percibió como una revolución formada “por gavillas más de bandoleros que de idealistas”, quienes “merodeaban ya muy de vez [en cuando]” por Colima y por Guadalajara (Álvarez, 1966: 28), y añadió: “Los simpatizantes de los cristeros eran descubiertos y sentenciados en juicio sumario. Casi siempre eran ahorcados y esto sucedía en la calzada Galván, hermosa avenida de frondosos árboles a orillas de la

ciudad [Colima]” (Álvarez, 1966: 28). En el reconocimiento de esa estampa, guiada por la mano de su padre, Griselda Álvarez registró una idea primitiva de justicia: los ladrones y los bandoleros eran ahorcados (Álvarez, 1966: 39-40).

El 19 de julio de 1928, murió Dolores Ponce de León, víctima de sepsis o fiebre puerperal, tres días después de dar a luz a su hijo Jorge (*El Baúl*: 15). Griselda Álvarez, infundida por el sentimiento luctuoso, comenzó a escribir poemas que imitaban los ritmos de la poesía religiosa del preconvento salesiano (Álvarez, 1966: 59). Con esa misma emoción introspectiva, le comunicó a su padre la intención de continuar con su formación religiosa para vestir los hábitos de monja. Ante la respuesta negativa, escribió el poema “Hablé con mi padre cara a cara...”, datado el 12 de abril de 1931, del que se conserva un testimonio en *El Baúl de Griselda Álvarez*. De esa época se han localizado otras composiciones, que deben corresponder a sus primeros poemas: “Pronto seré tuya...”, firmado el 20 de septiembre de 1930, “Tu voz, Señor, tu voz...”, y “Reflexiones de los santos ejercicios”, ambos datados del 19 de septiembre de 1931, además de “Amor divino...”, sin datación, pero presumiblemente de la misma época. Son piezas con versos de intencionalidad religiosa que parecen recordar a la poesía mística aprendida en el internado, como los siguientes:<sup>3</sup>

Muy pronto seré tuya, toda entera;  
mi propia voluntad ya se ha rendido,  
viviré junto a Ti, la verdadera  
vida de Amor, de Plenitud, de Olvido...

¿Qué me importa ya todo si en Ti espero,  
y qué puedo esperar sino tus dones?  
¡Jesús, mi dulce amado, verdadero  
centro de mis ardientes afecciones!

Me has dicho: “¡Pronto!” desde tu Sagrario,  
y a ese grito dulcísimo y querido

<sup>3</sup> En *El Baúl de Griselda Álvarez* también se conservan tres libretas escolares datadas entre 1930 y 1933, con transcripciones caligráficas de poemas de autores místicos como: fray Luis de León, santa Teresa de Jesús y sor Juana Inés de la Cruz, que debieron ser las primeras lecturas de poesía de Griselda Álvarez.

yo quiero responder: “¡Que tu Calvario  
sea mi favor radioso y bendecido!

Que me goce al sufrir, que sea tu Esposa,  
que te ame con locura, ciegamente,  
y que pronto, muy pronto, (estoy ansiosa),  
me llames junto a Ti amorosamente.

¡Jesús, sal a mi encuentro que estos meses  
que de ser “tu paloma” me separan,  
vuelen con rapidez, vengan con creces  
los gozos que los cielos me deparan...!

Ma. Griselda

20 de septiembre de 1930 (Álvarez, 2010)

Por esos años comenzó un intenso intercambio epistolar con su padre. En *El Baúl de Griselda Álvarez* existe por lo menos una docena de cartas escritas por una hija amorosa con respuestas igual de cariñosas de su padre. También son perceptibles las dificultades económicas de Miguel Álvarez, quien, hacia finales de 1931, comenzó a pagar de manera impuntual las cuotas del internado, por lo que empezó a vender su patrimonio (Álvarez, 1992: 34). En esas mismas cartas se pueden leer las palabras dolientes con las cuales comunicó a su hija el paulatino deterioro de su salud. A partir del segundo semestre de 1933 se encontraba en franca desesperación: ya había vendido las haciendas costeras de Cualata y el hotel de Cuyutlán, y algún negocio intentó concretar con el Gobierno del Estado de Colima sin que la empresa prosperara con diligencia (*El Baúl*: 147-148).

Para noviembre de 1933, envió una carta firmada en la Ciudad de México, donde era tratado por una enfermedad en los riñones. En diciembre, remitió una última carta a su hija en la que escribió, casi para despedirse, dos líneas lacónicas: “ya llevaba malo tres días, hoy ya estoy casi bien y con la esperanza de que sea la última, porque *bruja* y enfermo es cosa de volverse loco”. La uremia finalmente le quitó la vida el 14 de diciembre de 1933, dejando en el aire varios reproches –según apreció Griselda (*El Baúl*: 143-149)–: “no tener hijos varones. No alcancé a verlo morir. No me llevaron a su entierro. Estaba

en México estudiando. Pero el pueblo [de Colima] llenó las calles. Y yo ya estaba ‘marcada’ por el fierro de la política” (Álvarez, 1992: 23).

Huérfanas, Imelda y Griselda Álvarez fueron separadas. La primera continuó sus estudios en el internado salesiano, la segunda vivió en casa de sus tíos paternos, Manuel Álvarez y Laura Michel (*El Baúl*: 4), quienes viajaban constantemente debido a las labores del primero en las Oficinas de Hacienda Pública. Con 20 años de edad, en Griselda Álvarez apareció el resabio de una orfandad abismada. A la ausencia de la familia nuclear después del divorcio de sus padres, devino la muerte física de esas figuras tutelares. En su lugar, en un contexto de incertidumbre social, la disolución de su ánimo afectivo y de su patrimonio le dejaron ciertas lecciones de civismo y política. En el otro extremo de su formación sentimental, permanecieron sus ambiciones secretas, así como la introspección dedicada al conocimiento y a la poesía asociadas al claustro religioso. Ese contexto fue el molde donde forjó su trayectoria intelectual, entre la expresión pública de la política y la emoción íntima de la literatura.

### **1934-1950. DE LA ORFANDAD A LA IDENTIDAD CIUDADANA**

Miguel Delgado (2019) explica que el matrimonio de Manuel Álvarez y Laura Michel era de clase media. Laura Michel, en particular, mantuvo una actitud recelosa hacia Griselda Álvarez, la cual Delgado atribuye al “resentimiento derivado de su infertilidad” (Delgado Álvarez, comunicación personal, noviembre de 2019). En contraste, Manuel Álvarez se comportó como un protector y benefactor de las hermanas huérfanas.

En 1935, Griselda Álvarez se trasladó a vivir a la Ciudad de México, donde comenzó estudios superiores en la Escuela Nacional de Maestros, para recibir el título de Maestra de Educación Primaria el 30 de agosto de 1938. Durante sus años de estudiante trabajó de manera eventual como profesora de preescolar en el Colegio Alejandro Manzoni, ubicado en el Barrio de Santa Julia, y comenzó a impartir cátedra en la Escuela Nacional de Maestros (Álvarez, 1992:46). La década de 1930 en México fue orientada por la política del presidente de la República Lázaro Cárdenas (1934 -1940) y su intención de centralizar las políticas gubernamentales. Para ello se crearon (o se forjaron las bases de) varias de las instituciones y empresas del Estado, y se fundamentó la implementación del llamado *socialismo educativo*, una política dirigida a la

alfabetización social. En términos económicos, al nacionalizarse la producción minera, agrícola e industrial se percibió un notorio crecimiento; esto, aunado a la Gran Depresión de la economía de Estados Unidos y al estallido de la Segunda Guerra Mundial, afectó el desarrollo de los países industrializados (Lerner, 1976: 188-195).

Griselda Álvarez vivió intensamente estos años en la Ciudad de México. En 1935, se encontraba en la Escuela Nacional de Maestros, proyecto fundamental de la Secretaría de Educación Pública –creada en 1921, durante el Gobierno de la República de Álvaro Obregón (1920-1924)– y uno de los compromisos del Estado posrevolucionario en favor del desarrollo y la movilidad social, diseñado a partir de dos ideologías: la educación socialista y la “escuela del amor”, cercana al liberalismo político (Gálvez Flores, 2018: 167-168). En ese debate, hacia 1940, la Secretaría de Educación Pública consolidó las Escuelas Normales de Maestros como el bastión de donde surgiría el magisterio para diseñar e implementar los programas de la educación mexicana (167-168). Para mandar esa indicación presidencial, la Secretaría de Educación Pública dispuso de una gran concentración de su capacidad institucional, con una importante inversión del gasto público y una notable participación de los intelectuales del Estado mexicano.

Cuando Griselda Álvarez ingresó a la Escuela Normal Nacional, en 1935, congenió con la maestra Dolores Uribe Torres (esposa del líder socialista Gaudencio Peraza), destacada activista social en favor de los derechos políticos y civiles de las mujeres. En una conversación informal, Uribe Torres vaticinó el crecimiento político de Griselda Álvarez y la invitó a sumarse a las filas de la organización Frente Único Pro Derechos de la Mujer (Álvarez, 1992: 48), promovida por distintas agrupaciones políticas de vanguardia social –desde el Partido Comunista Mexicano hasta el Partido Nacional Revolucionario–, que luchó por el derecho de la mujer al voto, la alfabetización de las mujeres en zonas rurales y la creación de guarderías y hospitales. Además, propició la incorporación de las mujeres a la lucha política (Oikión Solano, 2017: 108-110). En esa época, Griselda Álvarez también restableció comunicación con Alejandrina Vivanco Rubio, su antigua compañera del internado salesiano de Guadalajara (*El Baúl*: 4).

En 1938, su tío Manuel Álvarez fue nombrado cónsul de México en Buenos Aires, Argentina, y poco después en La Habana, Cuba, por lo que se distanció de las hermanas Álvarez Ponce de León (*El Baúl*: 2). Para solventar

las dificultades económicas que suponía la falta del respaldo de su tío, Griselda Álvarez comenzó a trabajar en el orfanato Casa de Cuna de Coyoacán y, posteriormente, en el laboratorio del Hospital General, donde conoció al médico Antonio Delgado Espinoza, un militar retirado dedicado a la medicina civil (“flaquísimo, alto, de anteojos, con cara de intelectual menso”, lo recordó la poeta [Álvarez, 1966: 71]), con quien contrajo matrimonio en 1940. Como viudo, Antonio Delgado ya era padre de dos hijos: Juan Antonio Delgado y Esperanza Delgado, quienes fueron criados por Griselda Álvarez como hijos propios (Álvarez, 1992: 30 y 31). En sus memorias, la poeta acotó: “¿Masoquismo inicial? No lo creo. Conservaba en mi interior el sello de la orfandad y sabía perfectamente lo que sufren los huérfanos” (30).

En la Casa de Cuna de Coyoacán, Griselda Álvarez también se encontró con Amada Gamiochipi, colimense como ella, nieta de Ignacio Gamiochipi, enemigo político de su padre durante su periodo como gobernador de Colima (Miguel Delgado Álvarez, comunicación personal, noviembre de 2019). Amada Gamiochipi era la asistente particular de la Dirección de la Casa de Cuna de Coyoacán, y ayudó en términos laborales a Griselda Álvarez en su puesto de trabajo como asistente del laboratorio clínico del orfanato (Álvarez, 1992: 41).

A principios de 1940, comenzó a trabajar como Jefa del Departamento del Archivo del Hospital General de México (Álvarez, 1981: 3), por mediación de su amiga Fanny Aguilar de Argil y de su esposo, Gustavo Camacho Argil, jefe de Laboratorio del mismo hospital (Ai Camp, 2011: 61). Para mejorar su desempeño, Griselda Álvarez tomó un curso de Archivonomía en la Universidad Nacional Autónoma de México, luego de lo cual comenzó un proceso de ordenamiento de los expedientes clínicos de pacientes, lo que facilitó la entrega y regularización de constancias médicas, y disminuyó la corrupción para la entrega de dichos documentos (Álvarez, 1992: 46). En los pasillos del Hospital General de México conoció al médico Tomás Díaz Bartlett, un malogrado poeta tabasqueño, asfixiado por sus labores en la medicina, a quien Griselda Álvarez recordó con afecto en sus memorias.

Álvarez contó con el respaldo de Antonio Delgado para continuar con sus inquietudes intelectuales; sin embargo, pese a que éste la alentó a continuar en su formación profesional, no fue sino nueve años después cuando decidió estudiar una especialidad en educación (Álvarez, 1992: 6). Delgado se convirtió en el médico personal de Adolfo Ruiz Cortines, quien por esos años se desem-

peñaba como Oficial Mayor de la Secretaría de Gobernación, encabezada por Miguel Alemán Valdés –presidente de México de 1946 a 1952–. La esposa de Adolfo Ruiz Cortines, María Izaguirre de Ruiz, también estableció una amistad cercana con Griselda Álvarez. El 19 de marzo de 1942, nació su hijo Miguel Delgado Álvarez, acontecimiento que la llevó a reflexionar sobre la maternidad y la crianza: “A medias sentimos el poder de la creación. Somos entonces tan jóvenes, que nos parece lo más fácil del mundo tener un hijo. Aún durante el parto, algo nuestro, materialmente nuestro, nos une al hijo: el cordón umbilical” (Álvarez, 1966: 67).

Durante cinco años se dedicó sólo a los cuidados maternos, y hacia 1947 comenzó a colaborar en *Revista Mexicana de Cultura*, dirigida por Fernando Benítez, suplemento cultural del periódico *El Nacional*; también colaboró con las revistas *Uno* y *Kena*, entre 1947 y 1948. El periódico *El Nacional* fue el órgano oficial del Partido Nacional Revolucionario hasta 1946, y, posteriormente, del Partido Revolucionario Institucional (PRI), la organización política dominante en la administración pública de México, a la que Griselda Álvarez estaba suscrita a través del Frente Único Pro Derechos de la Mujer.

En las redacciones de *El Nacional* y de *Revista Mexicana de Cultura*, conoció a otros escritores, como Juan Rejano, Alfredo Cardona Peña, Emilio Abreu Gómez, Andrés Henestrosa, Antonio Magaña Esquivel, María Elvira Bermúdez, Salvador Reyes Nevares, Raúl Ortiz Ávila y Fedro Guillén, a quienes invitó a socializar en su casa de la colonia Narvarte, donde también asistían José Vasconcelos, Augusto Monterroso, Alejandro Finisterre, León Felipe, Rosario Castellanos, Margarita Michelana, Ernesto Mejía Sánchez, Dolores Castro y José Revueltas, entre otros intelectuales.

En 1949 Griselda Álvarez ingresó a la Escuela Normal de Especialización (apenas fundada en 1943), de donde egresó en 1951 con el título de Maestra Especialista en Débiles Mentales y Menores Infractores (Álvarez, 1981: 3). Según sus propias palabras, decidió estudiar esa materia, motivada por el sentimiento de orfandad: “niños atípicos, débiles mentales, oligofrénicos, pues me interesan mucho porque son los niños más desamparados del mundo” (1992: 6). Además, su acercamiento al mundo de la medicina clínica le permitió adaptarse con facilidad al modelo de enseñanza de la Escuela, fundada y dirigida por el médico Roberto Solís Quiroga, un prominente terapeuta, especialista en psicología infantil y del adolescente. En la Escuela Normal de Especialización, Solís Quiroga se ocupó de aclarar la diferencia entre *ina-*

*daptados, infractores y deficientes mentales*, así como en trabajar en las técnicas específicas para la educación de cada grupo (Moreno Kalbtk, 1994: 105-107).

Situada en el Parque Lira, en el antiguo Instituto Médico Pedagógico, era una “escuela para niños anormales mentales y menores infractores” (Gálvez Flores, 2018: 168). Sus carreras de especialización atendían las áreas de audición y lenguaje, motriz, deficiencia mental, ceguera y debilidad visual, problemas de aprendizaje, inadaptación e infracción social. La Escuela había logrado articular “diferentes campos disciplinarios, predominando el médico y el pedagógico, para proporcionar una educación integral que abarcaba el desarrollo cognitivo, sensorial, físico, emocional, de lenguaje, social y pre-ocupacional” (Gálvez Flores, 2018: 168).

Instalada en la Ciudad de México, Griselda Álvarez logró cierta autonomía económica al ejercer modos de ciudadana asalariada mientras continuaba con su formación profesional. La coincidencia de ambos trayectos la llevó de trabajar cerca del ámbito de la medicina (un laboratorio clínico y el archivo de un hospital), a estudiar docencia, para concluir en una especialización en problemas educativos desde un enfoque médico. Así, mientras consolidaba el perfil de docente especializada en dificultades fisiológicas del aprendizaje, cultivó las relaciones públicas que le ofrecía la capital del país: contrajo matrimonio con un médico prominente y extendió su apego a algunos nombres de la oligarquía mexicana, encumbrada alrededor del Partido Nacional Revolucionario, la versión estatizada de la Revolución mexicana.

Esa sociedad y su gusto por la literatura le permitieron asociarse con otros intelectuales de la prensa cultural oficial: por ejemplo, Fernando Benítez, vocero principal de “la mafia cultural mexicana” –para utilizar la expresión del escritor argentino radicado en México, Luis Guillermo Piazza (1967)– y director del influyente suplemento cultural *Revista Mexicana de Cultura*, del periódico *El Nacional*. En ese horizonte, Griselda Álvarez estaba lista para ocupar un sitio intelectual en el campo de la cultura mexicana.

Los temas sobre la especificidad del cuerpo y el devenir del deseo, que serán impulsados por la agenda del feminismo de la década de 1960, aparecerán en la poesía de Griselda Álvarez, como se puede prever en los títulos *Letanía erótica para la paz* (1963), *Anatomía superficial* (1967), *Canto a las barbas* (1994), *Sonetos terminales* (1997) y *Erótica* (1999), donde la poeta expone su dominio de la anatomía humana y sus diferencias biológicas, además de la capacidad erótica del lenguaje como posesión de la realidad.

### 1951-1956. EL PRIMER LIBRO DE POESÍA: *CEMENTERIO DE PÁJAROS*

En 1951, Griselda Álvarez comenzó a desempeñarse como profesora Normalista de Especialidad en Etiología de la Delincuencia, Educación Fisiológica y Trastornos del Lenguaje (Freire, 2019), labor que desempeñó hasta 1965. Debido a la cercanía con María Izaguirre de Ruiz –esposa del Presidente de México, Adolfo Ruiz Cortines–, en 1952 recibió la invitación para fungir como secretaria particular de la Primera Dama. La oferta laboral provocó algunas desavenencias en su matrimonio, pues Antonio Delgado prefería que continuara ocupándose de las labores cotidianas del hogar y del matrimonio (*El Baúl*, 48).

Pese a la oposición de su marido, Griselda Álvarez aceptó el cargo de Jefe de Desayunos Escolares, dependiente de la Secretaría de Salubridad y Asistencia. Las oficinas estaban situadas a unas cuadras de su domicilio, por lo que se desplazaba con facilidad desde su casa –donde cumplía con las labores domésticas– hasta su nuevo trabajo en la burocracia estatal. Ahí, una de sus tareas era asistir a las escuelas donde se entregaban desayunos escolares, para inspeccionar que los procedimientos se realizaran de manera correcta, además de atender los procesos de producción en las cocinas y revisar las bodegas de la dependencia (*El Baúl*, 49).<sup>4</sup>

Al cumplir con esa labor se acercaba al ámbito de la educación, afín al perfil profesional con el que había egresado de la Escuela Normal de Maestros. Para 1952, el titular de la Secretaría de Educación Pública, José Ángel Ceniceros, convocó a varios intelectuales para desarrollar proyectos en favor de la educación en México, y, en 1953, se llevó a cabo el plan educativo del Primer Centro de Educación para Varones “Edmundo Figueroa”, del cual Griselda Álvarez ocupó momentáneamente la dirección escolar (Álvarez, 1981: 3). Sin embargo, por recomendación de Alejandrina Rubio (su antigua compañera en el internado) y de su esposo, Ernesto Enríquez Coyro, subsecretario de la Secretaría de Educación Pública, en 1953 la poeta comenzó a trabajar como orientadora del Museo Pedagógico Nacional, ubicado en el Bosque de Chapultepec,<sup>5</sup> el cual se encontraba bajo la dirección de Dolores Uribe Torres (su antigua profesora de la Escuela Nacional de Maestros).

<sup>4</sup> Para un relato sobre su experiencia en esta dependencia, véase Griselda Álvarez (2016: 32-35 y 56-59).

<sup>5</sup> El Museo Pedagógico Nacional fue inaugurado en 1946, al finalizar la gestión de Manuel Ávila

A imitación del Museo Pedagógico Nacional de España, fundado a mediados del siglo XIX, la museología del espacio educativo fomentaba experiencias didácticas para todos los grados de formación escolar y académica, desde la primaria hasta el nivel profesional, como laboratorios de experimentación pedagógica (Uribe Torres, 1962). Los maestros no sólo diseñaron las estrategias didácticas, sino también las técnicas y los métodos de enseñanza, para comprobar su efectividad con los educandos (Rico Mansard, 2015: 99), mientras que la producción de los materiales estuvo a cargo de escritores, artistas, intelectuales y comunicadores, con quienes colaboró Griselda Álvarez hasta 1959 (Álvarez, 1992: 47).

Esa comunidad de intelectual la motivó a publicar su escritura personal. En el verano de 1953, comenzó a trabajar en el periódico *Ovaciones*, dirigido por Fernando González Díaz Lombardo, medio para el que —de manera eventual— llevó a cabo labores de reporteo. Miguel Delgado (comunicación personal, noviembre de 2019) gustaba de rememorar los reportajes de su madre sobre personajes como el fotógrafo Gabriel Figueroa, el mánager de béisbol Ernesto Carmona o la actriz María Elena Marqués. En ese año y en el mismo periódico, publicó la columna “Sentido de la conducta”, la cual representó su iniciación en el periodismo y la práctica constante del pensamiento intelectual en la escritura.

En “Sentido de la conducta”, Griselda Álvarez aconsejaba sobre la vida cotidiana —especialmente a las mujeres—, en temas como la familia, la crianza de los hijos, la educación inicial, la psicología infantil, entre otros. La poeta escribió su columna periodística en una máquina portátil Remington, regalo de su tío Manuel Álvarez (*El Baúl*: 109),<sup>6</sup> cuyos textos comenzaban siempre con la siguiente leyenda:

---

Camacho en la presidencia de la República. Durante el periodo presidencial de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), y con Jaime Torres Bodet como Director General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1948-1952), el Museo Pedagógico Nacional alcanzó una gran notoriedad a nivel internacional. Para 1950, tenía una influencia notable en la educación básica del país, con destacadas exposiciones sobre distintos episodios históricos del mundo y de México. Sin embargo, durante el periodo presidencial de Adolfo López Mateos (1958-1964), se amplió la oferta cultural del Estado mexicano y se desarrolló una importante infraestructura museística, con lo que decayó el protagonismo del Museo Pedagógico Nacional

<sup>6</sup> En el Archivo Privado de Manuel Delgado Álvarez se conserva una docena de recortes de periódicos

Dirija su correspondencia a G.A.P. sección *Sentido de la Conducta*. Morelos 58, 10° piso, y consúltenos su caso ya sea de orden sentimental, intelectual o de cualquiera otra índole que se relacione con problemas de conducta humana, nosotros trataremos de servirle con toda voluntad y esfuerzo. (*El Baúl*: 109)

Además de las expresiones de “consejera sentimental”, Griselda Álvarez expuso algunas ideas sobre la integración de la comunidad latinoamericana, la existencia de una personalidad mexicana y algunas reflexiones sobre el arte y la literatura nacional. Entusiasta en su trabajo periodístico –una ampliación de su labor intelectual en el Museo Pedagógico–, le gustaba asistir a la mesa de redacción de *Ovaciones*, donde conoció a otro grupo de intelectuales relevantes en la opinión pública de la década de 1950, como Salvador Flores Llamas, Abel Quezada Calderón o Eduardo del Río, *Rius*, entre otros.

En “Sentido de la conducta” –así como en otras colaboraciones periodísticas de la época– se aprecian las definiciones de Griselda Álvarez sobre temas que serán trascendentales en su pensamiento intelectual, como la concepción de igualdad y equidad de género, cuyos conceptos se basan en un pensamiento diferencial:

La competencia que existe entre hombre y mujer, da a veces lugar a desavenencias. Ella quiere sentirse en un plan de igualdad en la ciencia, la política, el arte, en la misma familia y ante la sociedad. Él no quiere ni admite esa igualdad en muchos aspectos. Y la realidad es que no son iguales. No creemos que exista ni superioridad ni inferioridad en el uno o en la otra; existe: diferencia. Esta diferencia es orgánica, es psicológica, es constitucional, es en suma, esencial. (*El Baúl*: 109-110)

Esta definición diferencial del género es relevante en el contexto de cambio social del momento, pues apenas el 12 de febrero de 1947 se había publicado, en el *Diario Oficial de la Federación*, el decreto en el que se garantizaba el derecho de la mujer al voto, mismo que se ejerció por primera vez en las elecciones presidenciales de 1955, gracias al compromiso público expresado

---

correspondientes a los artículos de la columna “Sentido de la conducta”, publicados entre el 1 de junio y el 22 de septiembre de 1953.

por el presidente de la República mexicana, Adolfo Ruiz Cortines, en 1953, luego de la presión social ejercida por diferentes organizaciones sociales en favor de los derechos políticos de las mujeres, manifestaciones en las que también participó Griselda Álvarez.

A finales de 1953, después de 23 años, Álvarez y Delgado Espinoza finiquitaron su matrimonio. Griselda y su hijo, Miguel Delgado, se mudaron a la calle de Cerro de San Antonio, en las inmediaciones del pueblo de Coyoacán, en la Ciudad de México. En ese domicilio fue la anfitriona de una alegre cofradía bohemia, en la que participaban intelectuales y escritores del medio cultural ciudadano de mediados del siglo xx.

Miguel Delgado recuerda aquellas tertulias de la siguiente manera:

Las reuniones se iniciaban temprano, alrededor de las ocho llegaban los primeros. Entre ellos los que yo llamaría, como se les dice ahora a los políticos que no alcanzan a llegar al puesto de elección popular: “los eternos suspirantes”, que eran un par de escritores de los que ya hablaremos, eternamente enamorados de Griselda y eternamente no correspondidos. Después venían cayendo los más variopintos personajes. De ellos, recuerdo al buscado editor Alejandro Finisterre, catalán inmenso en tamaño y bonhomía, contrastando con Tito Monterroso, el autor del cuento corto más famoso que existe. (*El Baúl*: 23-25)

Entusiasmada por la buena recepción de sus textos periodísticos, Griselda Álvarez retomó su escritura poética, y, en 1954, concursó en un certamen de poesía convocado por el periódico *Excélsior*, donde ganó el primer premio con el poema “Ante tu nombre madre”. A partir de entonces no dejó de escribir y difundir sus poemas hasta publicar diez libros de poesía: *Cementerio de pájaros* (1956), *2 cantos* (1959), *Desierta compañía* (1961), *Letanía erótica para la paz* (1963), *Anatomía superficial* (1967), *Estación sin nombre* (1972), *Canto a las barbas* (1994), *Sonetos terminales* (1997), *Erótica* (1999) y *Glosa de la constitución en sonetos* (2002).

El primero de los poemarios, *Cementerio de pájaros*, contiene –en clave simbólica– muchos de los temas constantes en la obra de Álvarez, como el sentimiento de orfandad, en contraste con la vitalidad erótica, y la argumentación política desde la perspectiva de la marginalidad, particularmente de las mujeres y las infancias. El libro se comenzó a publicar en la prensa periódica de la década de 1950. El 22 de mayo de 1955, difundió “Verano”, “La invitación

al mar” y “Noche plena”, publicados en el suplemento cultural *México en la Cultura*, dirigido por Fernando Benítez. El 23 de diciembre del mismo año, el escritor y poeta José Tiquet (1955) divulgó en el periódico *Novedades* el artículo: “Griselda Álvarez, nueva poetisa a punto de sacar su primer libro”, con el que anunció la inminente aparición de *Cementerio de pájaros*, finalmente publicado en mayo de 1956 en las ediciones literarias de la revista *Cuadernos Americanos*, fundada y dirigida por Jesús Silva Herzog.

La recomendación de publicar el libro llegó de parte de Ernesto Enríquez Coyro, subsecretario de la Secretaría de Educación Pública (SEP), así como del escritor y político Fedro Guillén. El libro se acompañó con dibujos de la artista española Elvira Gascón, exiliada en México desde 1939 y asidua colaboradora de *México en la Cultura*. Apenas publicado, algunos de sus poemas se reprodujeron en otros periódicos y revistas: “Ave Fénix”, en *El Nacional*, el 1 de mayo; “Sola. Y a tantos de junio” y “Lo que me queda”, en *Diario Latino*, de El Salvador, el 2 de junio; así como “Primavera”, “Esperada” y “Fracaso en vuelo”, en *El Diario de Hoy*, el 17 de junio.

*Cementerio de pájaros* fue bien recibido por los circuitos culturales de la capital del país. La propia Griselda Álvarez recuerda que el escritor Rafael Solana comentó positivamente el libro, “cuando no teníamos el gusto mutuo de conocernos, y yo, solemne desconocida, viajaba por las librerías de la gran ciudad con varios ejemplares bajo el brazo para ‘colocar a comisión’ la poesía que había perpetrado en mis comienzos” (Álvarez, 1992: 39). Solana publicó su reseña en el periódico *El Universal*, el 15 de septiembre de 1956, con el encabezado “Hallazgo poético”; antes de él, el escritor Fernando Sánchez Máyan publicó el artículo “Griselda Álvarez: *Cementerio de pájaros*”, en la revista *Estaciones*, en el mismo mes de su publicación, y, unos años después, Mauricio de la Selva dio a conocer “Asteriscos. Griselda Álvarez, *Cementerio de pájaros*”, en *Diorama de la Cultura*, el prestigioso suplemento cultural de *Excélsior* (Selva, 1961: 3).

Griselda Álvarez publicó su primer libro de poesía a los 43 años, después de vivir los momentos más paradigmáticos de su formación sentimental. En una primera lectura, su libro reproduce los paisajes interiores de la poesía mexicana escrita a mediados del siglo xx, con soliloquios angustiosos sobre la soledad, la muerte, el vacío y el tiempo. No fue una joven de escritura experimental, sino poeta madura con una poesía concisa, apenas desbordada en estrofas de encabalgamientos premeditados, como lo demuestra la mesurada aparición

de enumeraciones y gerundios en sus poemas. La única dubitación –tal vez porque el temperamento se lo exigía– fue elegir los moldes de su expresión poética, entre el verso libre y las métricas clásicas, como la décima y el soneto. Obviamente, la ambivalencia fue zanjada con una decisión política: prefirió formas canónicas para evitar conflictos en la recepción literaria, porque un soneto será *per se* un poema. Con esta medida limitará su poética, en apariencia, demasiado cuidadosa de los riesgos políticos.

Los primeros versos de *Cementerio de pájaros* remiten al camino aprendido durante su infancia y juventud, de voluntad y de paciencia: “Hoy viajo por mí misma/ en un consciente empeño de recorrerlo todo,/ cada vez más adentro” (Álvarez, 1956: 7). Es una declaración de honestidad, consciente de su tono intimista y confesional. Desde la profundidad de sí misma, continúa: “Al fondo de mí misma el miedo está creciendo./ Soledad y ceniza./ Ahora sé lo que tengo” (Álvarez, 1956: 10). La poeta posee, además de soledad y ceniza, la autonomía para nombrar el mundo. “Lo personal es político”, parece recordarnos el lenguaje confesional de *Cementerio de pájaros*. Desde esa toma de conciencia, desde esa autonomía, la voz poética nombrará al hogar como “un refugio de yermo” (Álvarez, 1956: 7).

Contrario al discurso oficialista que definía el hogar como la institución fundacional de la sociedad, en *Cementerio de pájaros* el hogar es el sitio de opresión, principio de angustia que lapida la libertad individual, con la organización de roles sociales, la distribución de la riqueza patrimonial y la administración de las identidades. Por eso, este poemario no sólo expresa la angustia de una madre divorciada frente a la voracidad de la modernidad urbana: con el discurso simbólico de sus poemas, el libro irrumpe contra el discurso social desde una perspectiva diferencial que sitúa una voz femenina autónoma, la cual empieza a identificar el poder de opresión de las instituciones y el significado mismo de poder y opresión. El hogar es un cementerio de pájaros.

Más de una década después de la publicación de su libro, en 1967 Griselda Álvarez se inscribió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, para asumir definitivamente su vocación como escritora. Ya había mostrado la disposición por el servicio público, y desde la década de 1950 ocupó puestos directivos en la SEP. Luego vendrían –entrelazados– los destinos de la política y la literatura: media docena de libros de poesía, el Senado (1976-1979) y la gubernatura del estado de Colima (1979-1985), cargo con el que trascendió como la primera gobernadora de una entidad

federativa en la historia política de México. Sin embargo, fue al publicar *Cementerio de pájaros* cuando desarrolló a plenitud su personalidad intelectual y definió los tópicos de su poesía, temas poéticos que —desde la perspectiva de la orfandad de una mujer formada en un periodo posrevolucionario— se materializaron en la gestación de un ideario político sobre la autonomía de la mujer. Por su trayectoria intelectual (definida por su compromiso ético con marginados y desamparados) y las expresiones de su poética (el abandono, la angustia y la soledad, desde una perspectiva femenina), el paradigma intelectual de Griselda Álvarez fue signado por sus respuestas al sentimiento de orfandad y por desarrollar una *poeisis* (el principio de acción de voluntad cognitiva de cualquier expresión humana) para comprender esa orfandad en la cultura mexicana de mitad del siglo xx.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ai Camp, Roderic (2011), *Mexican Political Biographies, 1935-2009: Fourth Edition*, Austin, University of Texas Press.
- Aguilar Valera, Nidia (2000), “La obra social realizada por sor María Romero Meneles FMA en San José de Costa Rica durante los años 1933-1977”, *Ricerche Storiche Salesiane*, vol. xxxvii, núm. 2, pp. 279-318
- Álvarez, Griselda (2016), *La sombra niña II. Historia de una luz*, México, Monte Venus.
- Álvarez, Griselda (2010), “Muy pronto seré tuya”, *Baúl de Griselda. Remembranzas de Griselda Álvarez* [suplemento especial de *El Comentario* (Colima)], a. 1, núm. 4, p. 2.
- Álvarez, Griselda (1992), *Cuesta arriba. Memorias de la primera gobernadora*, México, Universidad de Colima/Fondo de Cultura Económica.
- Álvarez, Griselda (1981), *Curriculum vitae*, México, Dirección General de Publicaciones-Universidad de Colima.
- Álvarez, Griselda (1966), *La sombra niña*, México, Talleres de Gráfica Menhir/ Ecuador 0° 0' 0”.
- Álvarez, Griselda (1956), *Cementerio de pájaros*, México, Cuadernos Americanos.
- Azkue, Andrés (2000), *La Cristiada. Los cristeros mexicanos (1926-1941)*, México, San Pablo.
- Blanco Figueroa, Francisco, Guillermina Araiza Torres y Agustín Herrera Reyes (eds.) (2007), *Griselda Álvarez: imágenes en el tiempo*, México, Universidad de Colima.

- Ceballos Ramos, Enrique y Efrén Rodríguez (coords.) (2013), *Resaca del olvido: centenario de Griselda Álvarez, 1913-2013*, México, Archivo Histórico del Municipio de Colima/Archivo de Letras, Artes, Ciencias y Tecnologías/CIVITATIS/Sociedad Colimense de Estudios Históricos/Asociación Colimense de Periodistas y Escritores/Instituto Griselda Álvarez/Tierra de Letras.
- Córdova, Arnaldo (1973), *La ideología de la Revolución mexicana. La formación del nuevo régimen*, México, Era.
- Delgado, Miguel (noviembre de 2019), Comunicación personal con Carlos Ramírez Vuelvas.
- El Baúl de Griselda* [archivo digital] (s/f), edición de Miguel Delgado, edición de autor.
- Fernández Aceves, María Teresa (2004), “La lucha sobre el sufragio femenino en Jalisco, 1910-1958”, *Revista de Estudios de Género La Ventana*, núm. 19, pp. 132-151.
- Gálvez Flores, María de Lourdes (2018), “La Escuela Normal de Especialización ‘Dr. Roberto Solís Quiroga’ ante los retos de dos reformas educativas: 1942 y 1992”, *Anuario Mexicano de Historia de la Educación*, vol. 1, núm. 1. pp. 165-175
- Garciadiego, Javier (2005), *La Revolución mexicana. Crónicas, documentos, planes y testimonios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- González Freire, José Manuel (2019), *Griselda Álvarez Ponce de León. Monografía de la escritora mexicana*, México, Instituto Griselda Álvarez A.C.
- González Navarro, Moisés (2000), *Cristeros y agraristas en Jalisco*, México, El Colegio de México.
- Gutiérrez Castañeda, Griselda (2002), *Feminismo en México. Revisión histórico-crítica del siglo que termina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gutiérrez Grageda, Blanca Estela y Héctor Ochoa Rodríguez (1995), *Las caras del poder. Conflicto y sociedad en Colima, 1893-1950*, México, Instituto Colimense de Cultura.
- Knight, Alan (2010), *La Revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lerner, Victoria (1976), “Historia de la reforma educativa 1933-1945”, *Historia Mexicana*, vol. 1, núm. 29, pp. 91-132.
- Meyer, Jean (1980), *La Cristiada. La Guerra de los Cristeros*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Meyer, Lorenzo (1976), “La encrucijada”, en *Historia general de México 2*, México, El Colegio de México.

- Moreno Kalbtk, Salvador (1994), *Diccionario biográfico magisterial*, México, Secretaría de Educación Pública/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Mujeres y Constitución: de Hermila Galindo a Griselda Álvarez* (2017), México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México/Secretaría de Cultura/Gobierno del Estado de México.
- Oikión Solano, Verónica (2017), “El Frente Único Pro Derechos de la Mujer de cara al debate constitucional y en la esfera pública en torno de la ciudadanía de las mujeres, 1935-1940”, en *Mujeres y Constitución: de Hermila Galindo a Griselda Álvarez*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México/Secretaría de Cultura/Gobierno del Estado de México, pp. 107-135.
- Olavarría y Ferrari, Enrique (1895), *Reseña histórica del teatro en México*, tomo II, México, Imprenta La Europea.
- Rashkin, Elissa J. y Esther Hernández Palacios (2019), *Luz rebelde. Mujeres y producción cultural en el México posrevolucionario*, México, Universidad Veracruzana.
- Rico Mansard, Luisa Fernanda (2015), “Museos pedagógicos y escolares en México. Puntos de encuentro”, en *La historia enseñada a discusión. Retos epistemológicos y perspectivas didácticas*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Autónoma de Querétaro.
- Romero de Solís, José Miguel y Paulina Machuca Chávez (2010), *Historia breve de Colima*, México, El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica.
- Selva, Mauricio de la (1961), “Asteriscos. Griselda Álvarez, *Cementerio de pájaros*”, *Diorama de la Cultura*, 21 de mayo, p. 3.
- Ultreras Villagrana, Paulina y Miguel Ángel Isais Contreras (2018), “Sociedades rancheras del occidente de México: balance historiográfico”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. xxxix, núm. 154, pp. 37-69.
- Uribe Torres, Dolores (1962), “Le Musée National de Pédagogie, Mexico, D.F.”. *Museum International*, vol. xv, núm. 1, pp. 50-56.
- Valadés Rocha, José C. (2014), *La Revolución y los revolucionarios*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

**CARLOS RAMÍREZ VUELVAS:** Licenciado en Letras y Periodismo por la Universidad de Colima, maestro en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México y doctor en Letras Hispanoamericanas por la Universidad Complutense de Madrid. Es editor de los libros del escritor Balbino Dávalos: *Nieblas londineses y otros poemas*, *Musas de Francia* y *Digresiones de un pasado lejano*. También es autor de los estudios: *El oro de las cruces: literatura colimense del siglo XIX* y *Memoria literaria colimense del siglo XIX*, y coautor de los libros: *Índice de revistas culturales del siglo XX. Ciudad de México* (con Fernando Curiel y Antonio Sierra García), *Regino Hernández Llergo entrevista a Pancho Villa* (con Antonio Sierra García). Ha recibido las becas del Programa para el Desarrollo Profesional Docente (PRODEP) y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), y ha sido miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). También ha escrito los libros de poesía *Los contradioses* y *Ha llegado el verano a casa*.

D.R. © Carlos Ramírez Vuelvas, Ciudad de México, enero-junio, 2023.



## **GRISELDA ÁLVAREZ: FACING THE TRIAL OF HISTORY BEGINNING WITH MEMORY<sup>1</sup>**

**CLAUDIA MARIBEL DOMÍNGUEZ MIRANDA**

ORCID.ORG/0000-0003-0325-9723

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

claudiamardm@gmail.com

**Abstract:** *The aim of this article is to study the information and textual forms chosen by Griselda Álvarez Ponce de León to write Cuesta arriba. Memorias de la primera gobernadora (1992) and to face what she calls “the judgement of history”. I will use Leonor Arfuch’s theoretical model as a starting point. Arfuch suggests studying memory as a heterogeneous genre, where personal experience is considered more important than the event itself, which makes it possible to build an exemplary life that can be confronted by a historical review. These considerations will allow the analysis and interpretation of a writer whose discourse alternated between the personal memory confession and the government report to show her arduous journey towards the highest office in the course of strongly questioned PRI mandates.*

**KEYWORDS:** MEMOIRS; GOVERNMENT REPORT; EXPERIENCE; EXEMPLARY LIFE; JUDGEMENT OF HISTORY

**RECEPTION:** 22/06/2022

**ACCEPTANCE:** 20/10/2022

<sup>1</sup> Una versión previa de este artículo fue presentada como ponencia en el XXVIII Congreso Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana, organizado por la Universidad de Sonora, el 10 de noviembre de 2021.

## GRISELDA ÁLVAREZ: ENFRENTARSE AL JUICIO DE LA HISTORIA A PARTIR DE LA MEMORIA

CLAUDIA MARIBEL DOMÍNGUEZ MIRANDA

ORCID.ORG/0000-0003-0325-9723

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

claudiamardm@gmail.com

**Resumen:** El objetivo de este artículo es estudiar la información y las formas textuales que Griselda Álvarez Ponce de León eligió para escribir *Cuesta arriba. Memorias de la primera gobernadora* (1992), y enfrentar lo que ella misma llamó “el juicio de la historia”. Se partirá de la propuesta teórica de Leonor Arfuch, quien propone estudiar la memoria como un género heteróclito, que pondera la experiencia personal frente al acontecimiento y tiene la capacidad de construir una vida ejemplar que justamente puede enfrentarse a una revisión histórica. Estas consideraciones permitirán analizar e interpretar a una autora que, a lo largo de su discurso, alternó entre la confesión del recuerdo personal y el informe de gobierno para mostrar el arduo camino que siguió hasta alcanzar la máxima magistratura en el trayecto de mandatos priistas muy cuestionados.

PALABRAS CLAVE: MEMORIAS; INFORME DE GOBIERNO; EXPERIENCIA; VIDA EJEMPLAR; JUICIO HISTÓRICO

RECEPCIÓN: 22/06/2022

ACEPTACIÓN: 20/10/2022

[...] es por la creación literaria como mejor se trasciende el olvido, y porque en la política “han existido demasiados perros llamados Nerón”, y porque cuando “la poesía logra convertirse en un magnífico texto” y sobrevive en “una biblioteca, una antología o una calle”, hace que el poeta trascienda y sea más difícil de olvidar.

[...]

Entretanto, espero el juicio de la Historia.

GRISELDA ÁLVAREZ

*A Laura Cázares Hernández, maestra memorable*

En la actualidad, el nombre de Griselda Álvarez (1913-2009) no pasa desapercibido por la relevancia que tiene para la historia de México: se trata de la primera mujer que alcanzó el puesto de gobernadora en el estado de Colima. A la par de ese honroso cargo, fue poeta y ensayista; entre sus obras más destacadas se encuentran *Cementerio de pájaros* (1956), *Dos cantos* (1959), *Desierta compañía* (1961), *Letanía erótica para la paz* (1963), *Anatomía superficial* (1967), *La sombra niña* (1965), *Tiempo presente* (1970), *Estación sin nombre* (1972), *Diez mujeres en la poesía mexicana del siglo XX* (1974), *Algunas mujeres en la historia de México* (1975), *Apuntes para los amigos de las letras* (1980), *Cuesta arriba: memorias de la primera gobernadora, Griselda Álvarez* (1992), *Sonetos terminales* (1997), *Glosa a la Constitución en sonetos* (1999), *Erótica* (1999), *México: turismo y cultura* (2000) y *Por las cocinas del sur* (2000).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Además de las obras mencionadas, hay que considerar la documentación inédita resguardada en el archivo personal de Miguel Delgado Álvarez, hijo de la poeta. Los textos ya han sido clasificados por José Manuel González Freire (2019: 283), a partir del género literario al que corresponden (poesía,

Este artículo está dedicado a sus memorias, las cuales han sido comentadas por académicos y personas que conocieron en vida a la poeta,<sup>3</sup> pero que no se han interpretado a partir del concepto de *memoria literaria*, el cual propone el sentido narrativo de la construcción de un futuro honorable con adquisición de sentido en el presente y raíces en el pasado.

Las reflexiones precedentes en torno a la memoria hayan un asidero teórico en *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, de Leonor Arfuch, en donde la autora inicia explicando que las narrativas acerca del pasado están conformadas por un conjunto heteróclito (2013: 13), es decir, formas que abarcan desde el diario hasta la agenda. La necesidad de considerar esa variedad radica en no soslayar uno de los formatos utilizados en *Cuesta arriba* por la poeta y primera mandataria del estado de Colima, sobre todo, en los últimos apartados, en los que el texto autobiográfico adquiere las características de un informe de gobierno, en el que Álvarez da cuenta de las obras sociales sobresalientes de su gestión.<sup>4</sup> De acuerdo con Arfuch, es válido concederle el mismo valor a los géneros canónicos autobiográficos por antonomasia (memorias, diarios íntimos, correspondencias), que a los que, por evolución, han emanado o se relacionan con ellos (por ejemplo, el blog, las fotografías, los objetos), pues todos poseen la cualidad de marcar historicidad, multiplicidad y simultaneidad (2013: 22).

Como puede apreciarse, la perspectiva de esta teórica parece muy dilatada, y lo es porque incluso comprende espacios físicos, tomando en cuenta que los lugares se han “llevado consigo algo de nuestra biografía” (Arfuch, 2013: 29). No podríamos entender por completo las memorias de Griselda Álvarez, si no admitiéramos que, primero, los espacios que habitó la determinaron y, luego,

prosa, epístolas, conferencias, discursos y artículos periodísticos) y a su formato textual (manuscrito o impreso). Aprovecho este espacio para agradecer al Dr. Freire que –sin importar los tiempos de la pandemia– me haya facilitado un ejemplar de su investigación.

<sup>3</sup> Véanse Cervantes (2013: 211-218) y García Ramírez (2017: 207-230).

<sup>4</sup> Vale recordar que el género autobiográfico en la modalidad de ficción autobiográfica fue desarrollado por autoras deseosas de comprender su historia mediante la narración y de generar una perspectiva crítica en torno a las limitantes a las que se enfrentaron por el hecho de ser mujeres (Cuecuecha Mendoza, 2016: 8-37). Griselda Álvarez comparte con ellas la visión crítica, pero su intención difiere en que el pacto que quiere establecer con sus lectores no es ficcional, sino autobiográfico, de ahí su empeño por no detenerse en la etapa de la infancia y por introducir el género *informe de gobierno*.

se llevaron lo que ella decididamente les aportó. Llegados a este punto, vale aclarar que, si bien Arfuch abona elementos teóricos para reflexionar sobre memorias elaboradas por víctimas de represiones emanadas del autoritarismo de Estado, dichos elementos también contribuyen a analizar escrituras de vidas sobrepuestas al dolor. Esa posibilidad se establece cuando habla de la profundización de la experiencia por encima del suceso:

En efecto, el uso reiterado del discurso referido, el modo en que se articulan referencias reales y de ficción con observaciones y reflexiones personales, la manera sutil en que se pasa de unas a otras, de una historia –o biografía– a otro registro, sin intervalos, en una trama reticular que por momentos difumina la propia voz del narrador, hace de la lectura un recorrido a la vez intimista y distanciado, donde lo autobiográfico se traduce más como profundidad de la experiencia que como detalle del acontecer. (2013: 44; énfasis mío)

Griselda Álvarez decidió escribir sus memorias para reafirmarse a través de la escritura, consolidarse mediante la palabra, así como revelar los conflictos personales y políticos que libró silenciosamente para ganarse un lugar en la historia. Así, mientras que en el curso de su vida real los acontecimientos nacionales en los que participó siempre estuvieron por encima de sus necesidades más humanas, en el curso de sus memorias, su modo personal de enfrentar la vida fue lo que les infundió mayor valor a esos mismos acontecimientos. Esta deliberada selección de información responde al concepto que Arfuch llama *vida ejemplar*, la cual se construye a partir de la administración de datos que se anticipan a la muerte de un autor y sirven para acotar las interpretaciones que a futuro se darán sobre alguien (2013: 46). Por lo mismo, la combinación del género autobiográfico con el informe intenta establecer un equilibrio que, por un lado, pretende reafirmar la imagen honorable del *yo* de la autora y, por otro, satisfacer las expectativas de los colimenses, los mexicanos y los lectores que por curiosidad indagarán en su pasado:

[...] en tanto nunca recuerda [sola] [...] sino en el contexto de su medio social, esa transmisión es la clave y el don que guía el devenir de las generaciones, el principio de reconocimiento y pertenencia, la obligación de la Historia como disciplina y del Estado como garante de institucionalidad. Múltiples espacios para el despliegue de las memorias, de lo gubernamental a lo familiar, de lo

público a lo privado, de lo grupal a aquello que, aun vagamente, puede reconocerse como colectivo. (2013: 68)

Ser con otros y para otros nunca pierde relevancia para Griselda Álvarez porque, desde antes de ser gobernadora, el sentido de colectividad la impulsó éticamente a la acción. Ella solía afirmar que la gente de Colima la reconocía por su estirpe y la trataba con distinción. Este empeño por hablar de sus antepasados se relacionó con la conciencia de que su historia sería el producto de una narrativa propia. Siempre consciente de su linaje, dio pasos firmes hacia un futuro en el que no sólo atisbó un prestigioso porvenir para ella, sino para los demás. ¿En qué elementos me baso para sostener lo anterior? En la estructura y el contenido de *Cuesta arriba*, los cuales explicaré a partir de cuatro ejes de contenido desarrollados por la autora: 1) Evidencias de una estirpe honrosa; 2) De la infancia a la juventud: hacia los espacios prohibidos para las mujeres; 3) Para poder llegar: la vivencia emocional frente al acontecimiento, y 4) Hacia la posteridad: “el poder para servirle al pueblo”.

### **EVIDENCIAS DE UNA ESTIRPE HONROSA**

En las primeras líneas de *Cuesta arriba*, la autora parte de la necesidad de ofrecerse al conocimiento de los otros a partir de la presentación de datos precisos: “Quiero que estas líneas sirvan de algo, que sean un testimonio veraz de cuánto una mujer caminó para llegar a la primera magistratura de un Estado y cuánto también para sostenerse en ella” (Álvarez, 1993: 17).<sup>5</sup> A mi juicio, es muy significativo el hecho de que la poeta haya decidido escribir su propia versión sobre su historia, en un momento en el que el Partido Revolucionario Institucional (PRI) consolidó su desprestigio. Las memorias fueron escritas por Griselda Álvarez en 1991 y las publicó en 1992. En el ámbito político, Carlos Salinas de Gortari –cuya legitimidad electoral siempre se ha cuestionado– llevaba cuatro años en el poder y había efectuado sus proyectos más ambiciosos: la firma del Tratado de Libre Comercio y la privatización de las más importantes empresas nacionales.

<sup>5</sup> Las citas de las memorias remiten a la misma edición, en adelante serán señaladas con el número de página entre paréntesis.

Un contexto tan afrentoso frente a su vocación política debió impulsar a la escritora a recapitular su aspiración innata al poder, comenzando con la presencia histórica de sus ancestros. De ahí que fundamentó su recuento en fuentes que honraban a Manuel Álvarez Zamora, primer miembro de la familia que ocupó el cargo de gobernador:

[...] el 26 de agosto a las 12 del día, Ponce de León y Mendoza sorprendieron el palacio del gobierno, se apoderaron de la artillería y de otras armas, sacaron a los presos de la cárcel para aumentar su fuerza, y en el conflicto que tal atentado ocasionó, fue muerto el mismo gobernador Álvarez, rico propietario de Colima, generalmente querido por el buen uso que hacía de su cuantiosa fortuna en favor de la clase menesterosa. (19)

El tomo v de *México a través de los siglos*, sin lugar a dudas, emite una visión de un hombre generoso; sin embargo, la seriedad no fue la única cualidad con la que Griselda Álvarez revistió a sus antecesores, también narró anécdotas históricas graciosas, como cuando afirmó que el cadáver de su bisabuelo fue azotado para ser desendiablado —o sea perdonado por la Iglesia por haberse adherido a las Leyes de Reforma—: “Esto que pudiera parecer exageración de mi espíritu revanchista, se puede leer en la Hemeroteca Nacional, en *El siglo XIX* o en el *Trait Union*, informadores de ese tiempo” (20).

Además de los testimonios escritos, los orales también fueron recuperados por la gobernadora como una evidencia de lo vivido. En especial, se complació en reiterar los juicios que enaltecían el mandato de su padre, Miguel Álvarez: “él gobernó cuatro años, de 1919 a 1923. Ha sido —lo puedo asegurar— el gobernante más popular que ha dado Colima. Todavía lo recuerdan los hijos de los viejos” (21). No menos importante fue Higinio Álvarez, su tío paterno, quien, siendo senador, propuso la adopción de la ciudadanía continental; el documento en el que emitió tal iniciativa fue donado por doña Griselda al Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec.

Cabe mencionar que los recuerdos positivos de la poeta contrastan con los juicios emitidos por los historiadores que han estudiado la participación política de los hermanos Álvarez. Julia Preciado advierte que la llegada al poder de Miguel “inhibió las reformas constitucionalistas que buscaban repartir tierra y organizar a los trabajadores dentro del estado. La actitud que tomaron Valle y Álvarez García, en suma, marcó un breve retorno al Porfiriato” (2007:

29). En cuanto a Higinio Álvarez, los datos históricos tampoco esbozan una imagen positiva sobre él: en el periodo de 1917 a 1935 “se mantuvo tras los bastidores del poder, apostando y quitando gobernadores autoritariamente” (2007: 47). Cabe aclarar que en este artículo no se confrontará la investigación histórica de Julia Preciado con el testimonio literario de Griselda Álvarez. Debe considerarse que la investigación de Preciado es un estudio reciente (2007), documentado con fuentes primarias que, seguramente, no estaban al alcance de la gobernadora. Ella solía hablar de su padre basándose siempre en los juicios de los simpatizantes de Miguel Álvarez García. No obstante, vale considerar la oposición entre la visión imparcial de Preciado y la construcción de vida ejemplar de Griselda Álvarez, pues ambas se explican de nuevo mediante la perspectiva teórica de Arfuch, quien afirma que, aun cuando las memorias parten de acontecimientos verificables, se priorizan por la emoción de lo vivido. Desde la perspectiva de Griselda, su padre fue un gobernante a toda prueba. Siempre lo consagró a través de los recuerdos de su infancia y adolescencia, pues quedó huérfana de madre y padre, y él fue su máximo ejemplo de fortaleza. Tan convencida estaba del papel favorable que desempeñó en favor del pueblo que, en su toma de posesión, afirmó que “aspiraba a tener un poco de la gran popularidad que tuvo ese hombre: Capacha”<sup>6</sup> (Álvarez en Montaña Hurtado, 2013: 53).

*De la infancia a la juventud: hacia los espacios prohibidos para las mujeres*

El aprendizaje progresista de carácter feminista provino de Griselda, no de las creencias de don Miguel, él —conforme a las ideas de su sociedad— le enseñó que había terrenos reservados al disfrute exclusivo de los hombres. Nunca imaginó que, en adelante, la prohibición de aprender versos y memorizar el Acta de Independencia conduciría a su hija a cuestionar el lugar de las mujeres en la historia:

<sup>6</sup> Éste era el mote con el que se reconocía a Miguel Álvarez García. El término remite al nombre de la cultura Capacha, nativa de Colima. Representa, también, el orgullo con el que Griselda Álvarez trascendió las barreras del tiempo y las imposiciones de género y se sumó a un linaje de gobernadores que conquistaron al pueblo colimense.

Al preguntarle qué era Congreso y por qué no había mujeres, él festejó con una risa mi precocidad y replicó:

–La política es cosa de hombres.

–Entonces, ¿para qué me hiciste aprender de memoria el Acta de Independencia?

Me miró intensamente y no contestó. (22)

Desde pequeña fue poseedora de una inteligencia sobresaliente y un temple que con la misma franqueza desafió tanto lo profano como lo sacro. Cuando fue la primera en obtener un premio hasta entonces alcanzado sólo por varones, quiso demostrar que el presbiterio podía ser pisado por una mujer. Así que subió a él sin importarle cuánto disgustaría al oficiante de la misa:

[El cura] comentó con las monjas el desacato y yo fui llamada en juicio sumario.

–¿Por qué las mujeres no?, ¿por qué?, ¿por qué? –fue mi demanda.

[...]

¿Era mi primer manifiesto feminista? (28)

La profanación del altar fue el primer manifiesto feminista de Griselda Álvarez,<sup>7</sup> el inicio de una de las muchas barreras que no podían cruzar las mujeres. Era una época tan difícil que hasta los espacios de esparcimiento les estaban prohibidos. El día que se le concedió el permiso de entrar a una cantina, dijo que fue todo un honor (37). En ese tiempo era impensable que una dama de su generación llegara a gobernar:

Por esos tiempos se les pedía a los maridos permiso para trabajar.

<sup>7</sup> Acerca de la filiación feminista de Álvarez Ponce de León, Patricia Galeana –una de las más importantes estudiosas de la vida y obra de la gobernadora– sostiene que fue miembro de la primera organización de universitarias feministas (Graduate Women International) y presidenta honoraria vitalicia de la Fundación Mexicana de Universitarias. Se asumió como feminista sin importarle los prejuicios que podían construirse en torno a su persona, y en el ámbito de la poesía describió eróticamente el cuerpo masculino sin considerar que era un tabú en la escritura. Según Galeana, la suma de sus méritos la hizo beneficiaria de un reconocimiento nacional e internacional: en México, ganó la medalla Belisario Domínguez, y en “Gran Bretaña la consideraron una de las 17 sabías del siglo xx” (2018: 266).

[...]

Con variadas súplicas, se aprovechaban los mejores instantes, de preferencia durante la digestión de los alimentos nocturnos. Con palabras progresivas, como “papacito”, “mi tesoro”, “mi parcela de azúcar”. Jamás se exigía “el derecho al trabajo”, “la igualdad de oportunidades”, “las conquistas revolucionarias” y demás argumentos de nuestra triunfante ideología contemporánea. (46)

A pesar de todo, el inicio de su vida como funcionaria pública estuvo marcado por la conciencia de consolidar un futuro para sí y para todos. Al hacer esta afirmación no quiero decir que desde su primer encargo Álvarez se vislumbró en puestos de poder;<sup>8</sup> más bien, me refiero a que paulatinamente descubrió formas honradas de beneficiar a la sociedad. Cuando la doctora Fanny Aguilar de Argil promovió su ascenso a jefa del Departamento de Archivo en el Hospital General, puso fin a prácticas corruptas:

Al Departamento acudían mujeres de edad madura recabando constancias del nacimiento de sus hijos en el Hospital General.

[...]

A poco, advertí que algunos de mis empleados demoraban las constancias so pretexto de que las fechas eran muy atrasadas y se hacía prolija la búsqueda de varios años. Jugaban con la angustia, hasta que aparecían los ofrecimientos y los billetes. Conseguí tres ceses, previa comprobación, y se compusieron las circunstancias. (47)

La superación de prácticas corruptas y autoritarias la entrenaron para superar pruebas cada vez mayores. El movimiento estudiantil de 1968 fue una de ellas, pues representó una abismal confrontación personal y laboral:

<sup>8</sup> Por sus palabras, su inteligencia sobresaliente y su ánimo siempre valeroso, sus conocidos previeron que tendría futuro prometedor en el gobierno, y así se lo hicieron saber Dolores Uribe Torres, Manuel Sánchez Silva, Ángel Reyes Navarro y el general Alfonso Corona del Rosal. Véanse Álvarez (1993: 48, 69 y 124) y Reyes Navarro (2013: 299).

“Pero... esta pequeña entidad física que soy, esta alumna-funcionaria, este choque interno, esta incompetencia, ¿dónde estaba?” (55). Por única vez, doña Griselda admitió pequeñez e impotencia: “Nunca he luchado tanto por serenarme, por mi toma de conciencia, por mi paz interior y familiar. Por mis compañeros” (55). En esos años supo que se rumoraba que era una infiltrada de la CIA en la UNAM.<sup>9</sup> Ella lo negó argumentando que decidió ingresar a la Facultad de Filosofía y Letras debido a que, a corto plazo, aspiraba a ocupar el cargo de Secretaria de Cultura.

*Para poder llegar: la vivencia emocional frente al acontecimiento*

La madre de la primera gobernadora prefiguró su destino al darle su nombre: “Griselda es el nombre de una valquiria que habitaba en el paraíso de Walhalla o Valhaala, es de la mitología escandinava y significa combate” (18). En política, enfrentó importantes combates laborales que estuvieron por encima de insoslayables batallas personales. Al inicio de su mandato, Luis Echeverría la mandó a llamar para encomendarle la Jefatura de Prestaciones Sociales del Seguro Social, dependencia que estaba a cargo de su hijo Miguel Delgado Álvarez. A pesar de que Miguel sabía que la aspiración de su madre era ocupar la Secretaría de Cultura, se peleó con ella por el cargo. La respuesta de Griselda no correspondió al esperado gesto materno de abnegación:

Quise razonarle que nada se le reconocería siendo yo su jefa. Que el Presidente había sido muy claro. Que su camino era ser “médico familiar”. Que contaba ya con una maestría en Salud Pública. Qué había tomado un sobregrado en epidemiología. Y que en Prestaciones no tendría sitio.

Se levantó malhumorado del asunto. Y amenazó:

—No se te olvide que tengo sindicato.

Pero gané la amarga partida. (62)

<sup>9</sup> Tomando en consideración que el Gobierno mexicano la vigiló, mediante la Dirección Federal de Seguridad, da la impresión de que podía ser menos reaccionaria de lo que parecía. Su nombre aparece en cuatro documentos de los llamados Archivos de la Represión, en la “sección servidoras públicas mencionadas”. Véanse Archivos de la Represión (s. a.), en línea.

Al recontar los desafíos profesionales acentuados por los conflictos personales que superó, la poeta destacó su espíritu siempre férreo. Así quiso recalcar que sus compromisos políticos se asumían a toda prueba –sacrificios no menores, si se percibe entrelíneas el dolor con el que los asumía–. Por eso, sus memorias son tan importantes, pues sin ellas nada se sabría de la tensión interna que experimentó cuando el trabajo la obligó a elegir entre su familia y sus responsabilidades. Propositivamente, debió retomar las vivencias más admirables, pero de menor exposición íntima. Las de su vida amorosa las reservó al plano poético. A propósito de esto, Clementina Nava Pérez la cuestionó en una entrevista:

¿Y para Griselda Álvarez, la mujer, qué lugar ha ocupado el amor en su vida? Ah, ese es capítulo de misterio (risas). A la hora de mi muerte cuando empiecen a escarbar verán que el poeta se descubre a través de sus líneas, una por aquí otra por allá, incluso está hasta el nombre del muso (risas). (2013: 103)

Fuera del tamiz estético de la poesía, el amor matrimonial debió ser una experiencia cuyo final la destinó al desamparo. De acuerdo con José Manuel González Freire, la poeta se separó legalmente y esto le acarrió cierta marginación: “Cuando Griselda se divorcia, la ley estipula que busque una casa honesta y se va a vivir con su hermana, pero su marido se negó a tener una divorciada en su misma casa” (2019: 39).

Alejada de su familia, el trabajo fue su bálsamo. En la Jefatura de Prestaciones del Seguro Social no dominaba el área médica; no obstante, entendió la salud en el orden mental, social y popular que el gobierno de Luis Echeverría ambicionaba. Pronto se contactó con funcionarios, artistas y deportistas para impulsar la creación de centros de capacitación, la difusión de obras de teatro y el fomento al deporte. En este periodo, es justo cuando el género memorístico se combina con el administrativo, pues, para cumplir su voluntad autoral de destacar sus logros en la administración pública, habló de cómo contribuyó al crecimiento del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y al bienestar de la nación mexicana.

Relacionado con lo anterior, no debe perderse de vista el juicio histórico previsto en *Cuesta arriba*. Recuérdese que durante la gestión de Echeverría se cuestionó a los escritores que ocuparon un cargo público. Griselda Álvarez –al

igual que Carlos Fuentes, Rosario Castellanos y Fernando Benítez— se sumó al proyecto de apertura democrática y puso todas sus capacidades al servicio de su país.<sup>10</sup> En vida no se arrepintió de ello; aún en 1991 afirmó que sólo la historia daría cuenta de la responsabilidad que el Presidente había tenido en la masacre en Tlatelolco:

Quando se escriba completa la historia del 68 con menor pasión cuando los ánimos de los descendientes de quienes tuvieron papeles protagónicos hayan conocido la serenidad, se pondrán en la balanza, equitativamente, las circunstancias reales para aclarar verdades completas. (Álvarez, 1993: 70)<sup>11</sup>

Su lealtad la perfiló como una mujer digna de altas responsabilidades. Por ello, Porfirio Muñoz Ledo, presidente del PRI, impulsó su candidatura al Senado de la República en el periodo 1976-1982. Con el lema “Para progresar: educar”, promovió su campaña en Colima y, gracias al reconocimiento de la gente, ganó con 58 026 votos. Sin embargo, el reconocimiento de su partido y del pueblo corrió a la par del desprecio que le manifestaron sus detractores: a decir de ella, Luis Spota y Daniel Muñiz la juzgaron agresivamente en sus columnas políticas, pero en vez de debilitarla la fortalecieron. Afirmó ante sí misma: “si me atacan es porque ven en mí la posibilidad de ‘llegar’” (82). ¿A qué aspiraba? A lo mismo que cualquier senador: una gubernatura, cargo nunca antes alcanzado por una mujer. Por su parte, recordó a las funcionarias que la respaldaron a lo largo de su vida profesional<sup>12</sup> y pensó en las que querrían apoyarla. Esta proyección, sin duda, tenía una marca de colectividad

<sup>10</sup> Un dato curioso ilustra la incondicionalidad de Griselda Álvarez y la manía del presidente Echeverría de explotarla: una ocasión le pidió que escribiera una epístola que sustituyera a la de Melchor Ocampo y sólo le dio 72 horas para crearla (Saravia, 2013a: 77-78).

<sup>11</sup> El fin de la vida de la gran poeta llegó a paso lento, permaneció en cama más de un año (Galeana, 2008: 4). Un día después de su fallecimiento, ocurrido el 27 de marzo de 2009, se ordenó el enjuiciamiento de Luis Echeverría Álvarez por su responsabilidad en la masacre de Tlatelolco.

<sup>12</sup> Hilda Anderson fue una de las políticas que más impulsó a Griselda Álvarez, y, cómo no, si ambas compartían el gusto y el privilegio de haber incursionado en un ámbito reservado para los hombres. Anderson fue la primera senadora del estado de Sinaloa (1976-1982), poco antes de que Álvarez fue gobernadora de Colima (1979-1985).

que sentaría las bases de un mejor porvenir para todas. Tan convencida estaba de ello que reveló el contenido de una filtración referente a su popularidad:

Licda. y Profa. Griselda Álvarez Ponce de León. Ha sido directora general en tres sexenios. Es escritora. Actualmente es senadora. Ciudadana colimense por Constitución del Estado y bisnieta del primer gobernador. Apoyos: algunos de la Universidad; profesionales e iniciativa privada. Tiene fuerte simpatía entre las mujeres y los jóvenes. Dinámica. (88)<sup>13</sup>

Contar con una persona con legítima popularidad era importante para un partido que quería recuperar la simpatía de la población después de los sexenios de Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría, sobre todo, considerando que ellos habían atentado contra la paz:

Los clasemedieros intelectuales o estudiantes, así como algunos activistas en los medios escritos de difusión, los situaban como la piedra angular de las represiones, del autoritarismo y de las incapacidades del gobierno para resolver los grandes problemas del país. (Rodríguez Díaz, 2011: 98)

La estabilidad de México no se podía depositar en la violencia, pues el costo político de las armas había sido alto para los presidentes que habían puesto en duda su legitimidad a nivel nacional y mundial.

En estas circunstancias, Griselda Álvarez se empeñó en resaltar la justa dimensión de su esfuerzo: “Por eso no creo en el ‘dedazo’. Creo en el informe leal, en la circunstancia determinante, en la casualidad, en los asesores eficientes, en los datos que se aceran, en el cúmulo de referencias, en la plétora de detalles para discernir” (89). Sin lugar a dudas, el PRI se dignificaría con la autoridad de una mujer que, por su honradez, inspiraba confianza. Esto lo tuvo claro la Maestra en su entrevista con el presidente José López Portillo, quien, antes

<sup>13</sup> En las memorias, Griselda Álvarez indica que amigos bien “colocados” —así entre comillas— le hicieron llegar este reporte en donde se hablaba de ella. ¿Este guiño gráfico se refiere a algún funcionario de la Secretaría de Gobernación? Es imposible saberlo; no obstante, se puede afirmar que es un documento muy similar a uno que se encuentra en el expediente que la Dirección Federal de Seguridad (DFS) integró acerca de ella. Véase Archivo General de la Nación (AGN), Dirección Federal de Seguridad, versiones públicas, exp. Griselda Álvarez (1962-1979), caja 1, leg. 1/2, fojas 30 y 31.

que mostrarle una especial adhesión, la mandó a enfrentarse a la realidad: “Hable con quien tiene que hablar. Hable con el pueblo” (90). Aun cuando el pronóstico de las filtraciones estaba a favor de doña Griselda, los hombres más cercanos al Presidente dudaban del éxito de su candidatura. Jesús Reyes Heróles, secretario de Gobernación, consideraba que en ese momento no era pertinente postular a una mujer, pues, según él, los colimenses no aceptarían que una dama estuviera al mando de su estado (85).

Hasta ahora, los hechos relatados por Álvarez dibujan una ruta ardua, pero no dan cuenta de todos los sacrificios personales que llevó a cabo para acceder al poder. De ahí que sea relevante recuperar la esfera íntima que la poeta postergó para su striptease de la escritura. Por primera vez, en sus memorias, permitió que el sentimiento luciera a la par de los acontecimientos históricos. Diez días antes de que se formalizara el cierre de campaña, su hermana Imelda, agonizante a causa del cáncer de mama, le pidió que pasara con ella sus últimos días. La negativa de Griselda Álvarez fue rotunda:

–Quiero explicarte lo que pasa –respondí–. Mira, es un engranaje en donde estoy como la pequeña rueda de un enorme reloj que no puedo detener. Son muchas cosas. Me tocó por destino ser “la primera” y la atención del Partido está fija en mí. De lo que haga o decida yo, depende el camino de otras mujeres que hoy no conozco pero que tendrán oportunidades, aparte de las propias, en la medida de cómo me juzguen ahora. No se entendería plenamente este corte. Para las mujeres es más difícil la interpretación de los sentimientos. Por otra parte, yo te veo fuerte, resistente como siempre has sido. Lo que nos pasa es como un mal sueño, una pesadilla, y vamos a despertar. La quimioterapia hace maravillas. No has perdido mucho peso. Te vas a aliviar. Y una cosa sí te digo, óyeme bien, el mismo día que cierre campaña te juro que vendré a verte. (102)

Tal como Imelda lo presintió, la muerte no le concedió plazos: falleció el día del cierre de campaña. Griselda se sintió obligada a ocultar la pérdida de su hermana. Se dijo a sí misma: “Cuidado. Ni una lágrima. Nadie debía saberlo. El pueblo exige alegría, fortaleza, firmeza de carácter, presentación” (102). Gracias a esta actitud aparentemente invulnerable, la poeta superó la

excusa histórica y patriarcal de que las mujeres no podían ocupar puestos de poder por ser sentimentales y apegadas al ámbito doméstico.<sup>14</sup>

### **HACIA LA POSTERIDAD: “EL PODER PARA SERVIRLE AL PUEBLO”**

Para quienes conocieron el carácter tenaz de doña Griselda quizá resulte artificioso esgrimir que se sacrificó en beneficio de sus predecesoras: incluso el sólo hecho de contender por una gubernatura representaba un privilegio nunca antes alcanzado por una mujer. No obstante, sería mucho olvidar que la política fue un campo en el que las damas preferían no incursionar. En palabras de la gobernadora, sus coetáneas solían afirmar “No me gusta la política’, decían sin sostener una verdadera definición sobre lo que es política, aplicando su juicio a la actuación de algunos corruptos y haciendo peligrosas generalizaciones” (189). Es muy importante tomar en cuenta esta declaración acerca de los prejuicios que rechazó, pues para ella la política era un campo repleto de oportunidades a partir de las cuales quiso marcar una diferencia mediante su propio ejercicio.

Siempre anheló inscribirse en la Historia con los trazos de su vida y publicar sus memorias para discutir aquello que no se podía expresar desde una perspectiva ajena; tenía que inventar un espacio textual apto para albergar los recuerdos, las promesas, los valores, las impresiones y los sentimientos que en verdad guiaron su actuación. El 1 de noviembre de 1979, Griselda Álvarez tomó el poder de Colima. A la ceremonia asistió el Presidente de la República y, en su fuero interno, estuvo presente su padre, Miguel Álvarez, a quien sintió que debía honrar.

Una vez en el poder, comenzó a conquistar a la población que desconfiaba de su capacidad. En especial, recuerda que fue difícil ganarse la confianza de los hombres; al respecto, recordaba:

<sup>14</sup> En 1916, Hermila Galindo –luchadora del derecho a elegir y ser elegida–, en su discurso preparado para el Segundo Congreso Feminista de Yucatán, se quejó de ese pretexto patriarcal: “Oímos a menudo preguntar con asombro, a veces mezclado de indignación ¿para qué necesitan las mujeres derecho al sufragio? ¿No tienen cuando es posible darles en el mundo? Los hombres hacen las leyes; las mujeres hacen el hogar; su flaqueza está protegida por la fortaleza del hombre; el amor del hombre les ahorra el duro contacto con la vida pública; no saben lo que piden al pedir participación en el Gobierno. ¡Tienen muchas cosas que [sic] perder y nada que [sic] ganar, si salen de su esfera” (2011: 229).

[...] el hombre al principio no me quiso dar su aplauso, a veces asistía al mitin callejero y cruzaba los brazos. [...] pero el día que cerré campaña, ustedes se han de acordar, se llenó de hombres y de mujeres el jardín, y los hombres aplaudieron; por ejemplo los ferrocarrileros con matracas y una pañoleta roja en el cuello con gran entusiasmo aplaudían abiertamente. (Álvarez en Nava Pérez, 2013: 98 y 99)

Esto no quiere decir que estuvo exenta de confrontaciones, a saber, los mismos estudiantes que votaron por ella le advirtieron que desaprobaban la actuación autoritaria del Estado y que de ningún modo se mantendrían pasivos. Así, a medida que fue ascendiendo, fue asumiendo mayores desafíos, por ejemplo, una extorsión de parte de asaltantes bancarios que tomaron como rehén a su sobrino Manuel Meza Álvarez. Acerca de este crimen, no ofreció amplios detalles: se concretó a manifestar que su instinto de protección familiar se subordinó a la ley y a la seguridad que tenía que garantizarle a la población. No cedió al chantaje. Asumió el asesinato de Manuel. Recluyó a los responsables y aguardó al tiempo de la memoria para confesar que sintió terror y un profundo deseo de vengarse.

Con frecuencia, el “poder” la obligó a tomar decisiones vitales y hábitos existenciales que la mantuvieron en un estado constante de soledad. Durante los seis años de su mandato, no disfrutó de la compañía de sus familiares. Por razones de salud, su hijo Miguel no pudo establecerse en provincia. Al cabo de su jornada diaria, nadie –además de sus guardaespaldas– estuvo con ella, ni siquiera el personal del servicio doméstico.

Su soledad no la desalentó. Recordó las sabias palabras de Leonardo da Vinci: “Cuando estés solo, serás realmente tuyo”. Fue suya, profundamente, suya y de su pueblo. Consciente de las necesidades del presente y del cáncer social que se avecinaba en México, elevó las penas a infractores por el delito de violación, otorgó condiciones dignas de reclusión a menores de edad, creó un servicio forense especializado en el tratamiento posmortem, fundó la Dirección de Averiguaciones Previas, impulsó el servicio de guarderías. Se mantuvo respondiendo a las necesidades de los de abajo, y, en esa escala descendiente, no puso en primer lugar a los colectivos que constituían una fuerza política contestataria. Los sectores agrarios y obreros no fueron su prioridad, aun cuando lo eran para los gobiernos nacionales, debido a que “podrían hacer mayores aportaciones de corto plazo en términos electorales”

(Rodríguez Díaz, 2011: 92). Al hacer esta afirmación, no pretendo poner en duda la relación asidua y cordial que Álvarez afirmó tener con los campesinos, a quienes reconoció en sus memorias como sustitutos de su familia directa; simplemente quiero seguir ponderando los sensibles afectos que dejó fluir al margen de cualquier intención política proselitista. Su mayor empeño se dirigió a la protección de seres sin personalidad jurídica, de niños que ni siquiera contaban con la protección de sus padres:

No cabe duda, si me examino profundamente, en la decisión de diversos actos de gobierno fueron los niños mi *leitmotiv*. Los niños solos. Los niños abandonados. Los infractores. Los niños enfermos. Los niños golpeados. Los niños violados. Porque ahora veo, a la distancia de muchísimos años, en esa suave perspectiva nostálgica que da mi tercera edad, mi lejana infancia, mi dura infancia, la que precisamente por su rudeza me dio resistencia y carácter. Soy dura y lo seguiré siendo hasta el último día. Pero no es este camino áspero, a veces despiadado, el que yo recomendaría para forjar el temple. (143)

Dicho de otro modo, la dureza que se impuso para sobrevivir a la orfandad y sobresalir en un mundo gobernado por hombres no fue el camino que quiso que otros afrontaran. En vez de eso, mediante las leyes y recursos del Estado, les brindó a los menores una justa potestad. En la misma medida, apoyó a las mujeres, pues también requerían soporte para tener una mejor calidad de vida. Cuando Griselda Álvarez llegó al poder, pocas colimenses habían ocupado cargos de representación popular.<sup>15</sup> Los prejuicios en torno a sus capacidades las limitaban en todos los ámbitos de la vida, hasta en el educativo: ni las casadas ni las madres solteras podían acceder a la formación docente. La Gobernadora luchó en contra del prejuicio hecho norma. Consiguió el arresto domiciliario y cuidados maternos para madres que habían sido sentenciadas durante el embarazo. Asimismo, promovió el ingreso de mujeres a la policía judicial, preventiva y de tránsito. Con su forma tan personal de ser, procuró el desarrollo de las mujeres en todos los órdenes, sobre todo en aquel que les hacía descubrir que su fuerza moral iba al parejo de su fuerza física. Por tanto, rechazó las manifestaciones de debilidad permitidas socialmente al sexo

<sup>15</sup> Sólo Aurora Ruvalcaba Gutiérrez llegó a ser senadora el 31 de agosto de 1970 (Bahena Ávila *et al.*, 2013).

femenino: “Era imprescindible cambiar o fortalecer su forma de actuar. Ante la exposición de sus problemas, nunca las dejé llorar. Siempre les repetí: ‘En los problemas no se llora, se piensa’” (144). A diferencia de otros apartados en los que la Gobernadora usó sus memorias para ventilar lo que en su momento era impropio confesar, en éste sostuvo un tono invulnerable. Aun cuando habló de discriminación, prejuicio y maltrato, no reflejó indignación. Se apegó al estilo formal del informe incluso cuando indicó que fundó el Centro de Apoyo a la mujer golpeada y que promovió cursos de protección personal, *Moo Du Kwan*, medidas que fortalecieron la legítima defensa.

Son numerosas las obras de las que doña Griselda habla en sus memorias; por mi parte, quiero finalizar con una en la que dio cuenta de la hábil estrategia política que fue. Propuso la construcción de un aeropuerto para la capital bajo el entendido de que se debían prever las necesidades de desarrollo urbano de Colima. Ocho ocasiones, Emilio Múgica Montoya, secretario de Comunicaciones, escuchó su proyecto y, a pesar de que en todas lo rechazó, no perdió la fe en que un día se realizaría. Tuvo confianza en que su constancia y sus relaciones políticas<sup>16</sup> garantizarían su éxito. Una sucinta filtración de información se lo confirmó:

Una mañana sonó la red principal. De la Secretaría de Gobernación vino el informe escueto:

–Será por Colima.

Mi comentario fue más lacónico. Es lo acostumbrado al hablar por la red y, en términos generales, al hablar por teléfono, porque los famosos “pájaros en el alambre” incurrían en las líneas más insospechadas.

¡¡Miguel de la Madrid Hurtado!! (153)

No quisiera que se malinterpretara lo anterior. La coincidencia con los de arriba era uno de los peldaños indispensables para ascender, pero el éxito

<sup>16</sup> Así se titula el capítulo xxxiii, en donde Griselda Álvarez presenta la segunda filtración en la que da a entender que en la Secretaría de Gobernación tuvo un contacto que solía darle información útil para valorar la viabilidad de sus proyectos. Una nota de la DFS confirma que la Gobernadora conocía el trabajo de los agentes encubiertos y no se subordinaba ni a ellos ni al instituto de Investigaciones Políticas y Sociales (IPS). Véase AGN, Dirección Federal de Seguridad, versiones públicas, exp. Griselda Álvarez (1979-1985), caja 1, leg. 2/2, foja 206.

político se concretaba con la verdadera aceptación del pueblo.<sup>17</sup> Fue difícil persuadir a los dueños de la tierra de cederla; Griselda Álvarez venció la resistencia de los propietarios gracias al plan económico y laboral que elaboró. El pacto entre gobernante y pueblo fue sellado con un incidente chusco:

Un medio día delicioso, porque el municipio de Cuauhtémoc tiene buen clima, se sirvió la última comida y se esmeraron en ella. Al huizilacate acudían más pájaros que nunca porque este árbol da unas frutillas agradables a las aves en determinada época. Mi plato ya estaba servido cuando la mala casualidad hizo coincidir el malestar intestinal de un pajarillo glotón con mi “birria”. Nadie notó el extraño aderezo.

Era el turno de mi sacrificio. Haciendo a una orilla del plato el producto de la digestión del ave canora. Me acabé mi “birria”. Todo sea por “el progreso”. (156)

Al tomar en cuenta los intereses de todos los involucrados, consolidó la legitimidad de su mandato. En términos de Arfuch, la evocación de los lugares y sus transformaciones dan cuenta del momento biográfico en el que una vida ejemplar modificó el espacio. El paso de una mujer que combatió la falsa equivalencia de política igual a corrupción y el inicio de un tiempo en el que por fin los hombres (gobernantes y gobernados) –bajo el riesgo de ser tachados de mandilones– respaldaron a una mandataria.

Hasta ahora, el proceder de Griselda Álvarez en su calidad de gobernadora no revela actos corruptos por los que se le pudiera juzgar. ¿Acaso el juicio histórico al que se refiere en la línea final de *Cuesta arriba* se asocie también a la relación cercana que estableció con José y Margarita López Portillo o a las obras que aprobó a raíz del Plan Colima? Con la intención de responder a esta pregunta, tomemos en cuenta el orden en el que se presentan las

<sup>17</sup> En una entrevista con Marina Saravia, Griselda Álvarez retomó este tema cuando se le preguntó “¿Cuál considera que es la dificultad más grande para un gobernante? Por primera vez en toda la entrevista no me ve a la cara y después de una pausa que siento demasiado larga, responde: ‘No es el grado de información que se logre, que es algo bastante difícil, pero más todavía lo es poder igualar las oportunidades para todos. Dentro de nuestra democracia esa es la dificultad más escabrosa con que se enfrenta un gobernante, la barranca enorme entre ricos y pobres. Qué puede hacer uno en seis años para disminuir esa barranca. Seis años son tan pocos... hay muchas cosas que se quedan en el cajón’” (Álvarez en Saravia, 2013b: 65).

experiencias. Significativamente, estos dos últimos hechos se mencionan en las memorias justo después de que Griselda construyó una imagen a prueba de sus afectos, no de su ego –el cual fue frecuentemente comentado por sus allegados y por ella misma–. De hecho, solía reiterar: “la modestia es la virtud de los imbéciles. Otra cosa [es] no ser amiga del ‘embute’” (178). Siempre admitió que era pedante y, en mi opinión, asumió este atributo en calidad de virtud que exaltaba sus méritos profesionales, intelectuales y artísticos. En ese orden de ideas, aceptó su buena relación con los López Portillo, pero dando a entender que ésta no le restaba brillo a sus capacidades, sino que, al contrario, las exaltaba. El Presidente corrió el riesgo de que su partido la postulara,<sup>18</sup> pues, como lo mencioné anteriormente, la legitimidad del PRI estaba de por medio, y fue amiga de Margarita debido a que ambas tenían en común el talento literario.<sup>19</sup>

En cuanto al Plan Colima, impulsado por Carlos Salinas de Gortari –secretario de Programación y Presupuesto–, tampoco va en detrimento de la labor de Álvarez.<sup>20</sup> El plan se concertó en la difícil armonía que planteaban los intereses económicos de particulares, la conveniencia política popular y el equilibrio ecológico. Después del balance pormenorizado en el que la Gobernadora conjuntó su vida con su obra, terminó sus memorias presentando una síntesis de sus seis informes de gobierno. Así, insistió en que no se olvidara su paso por Colima y quiso también expresar su agradecimiento a todos los que la apoyaron a enfrentar el difícil camino por la vida.

En conclusión, Griselda Álvarez escribió *Cuesta arriba. Memorias de la primera gobernadora* para enfrentarse al juicio de la historia. Eligió narrar

<sup>18</sup> En definitiva, la anuencia presidencial no fue producto de la amistad. Sirva para sostener este juicio una nota periodística en la que *El Sol de México* compartió su sorpresa ante esta decisión inédita: “José López Portillo [...] se echó a la uña el trompo de la primera mujer gobernadora” (Mora, 1982: 17a).

<sup>19</sup> Ambas fueron galardonadas con el Premio Sor Juana Inés de la Cruz: Margarita, en 1956, y Griselda, en 1968.

<sup>20</sup> En ese tiempo, Salinas era un destacado economista, cuyos proyectos coincidían con las aspiraciones de desarrollo presidenciales. En 1992, cuando las memorias se publicaron, el entonces Presidente había dado a conocer su poderío e invulnerabilidad; hasta 1994 se desmoronó por completo el sueño de progreso que infundió en los mexicanos.

antecedentes y pasajes de su vida que la condujeron a convertirse en mandataria de Colima. Así contó la larga estirpe de los políticos que constituyeron su linaje y también cómo tempranamente desafió la prohibición de que las mujeres no podían participar en los ámbitos de poder (la Iglesia y el Estado). Su información curricular –dada de manera gradual– muestra los méritos con los que comenzó a ganar puestos ejecutivos y cargos de representación popular. Cualitativamente, las vivencias personales que confesó, aun cuando fueron dichas sin manifestaciones de dolor o molestia, expresan desafíos que le exigieron el dominio absoluto de sus emociones, como cuando sus detractores intentaban golpearla políticamente. Ante los ojos de los demás, se empeñó en tener el temple para alcanzar el poder y mantenerlo. En ese mismo orden de ideas, recontó las acciones ejecutivas y de gobierno que emprendió durante los mandatos de Gustavo Díaz Ordaz, Luis Echeverría y José López Portillo; de esta manera, en primera instancia, precisó que sólo un vínculo laboral fue el que la unió a ellos, y, en segunda, dejó ver que ellos legitimaban su poder al incluirla en sus gobiernos. Por todo lo anterior, su vida, ante sí y ante los demás, fue una vida ejemplar.

## ARCHIVOS

Archivo General de la Nación (AGN), Dirección Federal de Seguridad, versiones públicas, exp. Griselda Álvarez (1962-1979), caja 1, legs. 1 y 2.

Archivos de la Represión (s. a.), disponible en [<https://biblioteca.archivos-delarepresion.org/item?property%5B0%5D%5Bproperty%5D=bi-bo%3AeditorList&property%5B0%5D%5Btype%5D=eq&property%5B0%5D%5Btext%5D=Griselda%20%20C3%81lvarez%20Ponce%20de%20Le%20%20C3%B3n#c=&m=&s=&cv=&xywh=-305%2C509%-2C1727%2C1111>], consultado: 21 de febrero de 2022.

## BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Griselda (1993), *Cuesta arriba: memorias de la primera gobernadora*, México, Fondo de Cultura Económica.

Arfuch, Leonor (2013), *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Bahena Ávila, Juventina, Laura Guillén Soldevilla, Carlos Roger Priego Huesca, José Antonio Olvera Sandoval y Jesús Eduardo Hernández Estrada (2013), *Senadoras de México 1958-2012*, México, Senado de la República/Instituto de las Mujeres.
- Cervantes, Celia (2013), “Cuesta arriba. Memorias de la primera gobernadora y La sombra niña”, en *Resaca de olvido. Centenario de Griselda Álvarez (1913-2013)*, México, Archivo Histórico del Municipio de Colima, pp. 211-218.
- Cuecuecha Mendoza, María del Carmen Dolores (2016), “La autonovelación de seis escritoras mexicanas de la segunda mitad del siglo xx”, *Signos Literarios*, vol. xii, núm. 23, pp. 8-37.
- Galeana, Patricia (2018), “La primera gobernadora”, en *Mujeres protagonistas de nuestra historia*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, pp. 249-267.
- Galeana, Patricia (2008), “Presentación del libro. *Griselda Álvarez. Imágenes en el tiempo*”, *Boletín de la Federación Mexicana de Universitarias A. C.*, núm. 88, pp. 1-4.
- Galindo, Hermila (2011), “Estudio de la Srita. Hermila Galindo con motivo de los temas que han de absolverse en el Segundo Congreso Feminista de Yucatán”, en *Voces a las mujeres. Antología del pensamiento feminista mexicano, 1873-1953*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, pp. 215-235.
- García Ramírez, Sergio (2017), “Griselda Álvarez: Siempre ‘Cuesta arriba’”, en *Mujeres y Constitución: de Hermila Galindo a Griselda Álvarez*, México, Instituto Nacional de Estudios de las Revoluciones de México, disponible en [<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/12/5908/13.pdf>], consultado: 8 de junio de 2021.
- González Freire, José Manuel (2019), *Griselda Álvarez Ponce de León. Monografía de la escritora mexicana*, México, Instituto Griselda Álvarez A. C.
- Montaño Hurtado, Alfredo (2013), “El verbo va medido y se prodiga: Griselda Álvarez”, en *Resaca de olvido. Centenario de Griselda Álvarez (1913-2013)*, México, Archivo Histórico del Municipio de Colima, pp. 50-55.
- Mora, Gustavo (1982), “En todo lo alto”, *El Sol de México*, 19 de enero, sección a, pp. 1 y 17.
- Nava Pérez, Clementina (2013), “Yo me apoyé en el aplauso de la mujer. Entrevista a Griselda Álvarez Ponce de León. 3 de octubre de 2002”, en *Resaca de olvido. Centenario de Griselda Álvarez (1913-2013)*, México, Archivo Histórico del Municipio de Colima, pp. 97-104.

- Preciado, Julia (2007), *Por las faldas del volcán de Colima: cristeros, agraristas y pacíficos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007.
- Reyes Navarro, Ángel (2013), “Doña Griselda”, en *Resaca de olvido. Centenario de Griselda Álvarez (1913-2013)*, México, Archivo Histórico del Municipio de Colima, pp. 293-299.
- Rodríguez Díaz, Erwin (2011), “Por la voluntad o por la fuerza. El escenario para la apertura democrática y la reforma política. Echeverría y López Portillo”, *Estudios Políticos*, núm. 22, pp. 81-106.
- Saravia, Marina (2013a), “Griselda Álvarez. La vida como servicio”, en *Resaca de olvido. Centenario de Griselda Álvarez (1913-2013)*, México, Archivo Histórico del Municipio de Colima, pp. 71-86.
- Saravia, Marina (2013b), “Griselda Álvarez. Mujer, poesía y política”, en *Resaca de olvido. Centenario de Griselda Álvarez (1913-2013)*, México, Archivo Histórico del Municipio de Colima, pp. 57-70.

**CLAUDIA MARIBEL DOMÍNGUEZ MIRANDA:** Cursó la licenciatura en Letras Hispánicas, la maestría y el doctorado en Teoría Literaria en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Cuenta con el reconocimiento del SNI, nivel 1. Ha impartido clases en la UACM, y ha colaborado en la Colección Signos del Departamento de Filosofía. Es autora del libro *Rosario Castellanos, intelectual mexicana* y de los artículos “La maternidad como reflexión y como asunto político en los ensayos de Rosario Castellanos”, “Sobre cultura femenina, el primer ensayo de género de Rosario Castellanos”, “La intertextualidad como eje del proyecto creador en *Dietario voluble*, de Enrique Vila Matas”, y “La identidad femenina en *La última niebla*”.

D.R. © Claudia Maribel Domínguez Miranda, Ciudad de México, enero-junio, 2023.

## AN APPROACH TO THE THEME OF HOMOSEXUALITY IN THE POETRY OF ABIGAEI BOHÓRQUEZ

**GERARDO BUSTAMANTE BERMÚDEZ**

ORCID.ORG/0000-0003-4676-8261

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

bustamantebermudezgerardo@gmail.com

**Abstract:** *This article briefly reviews the homosexual theme in the poetry of the Mexican writer Abigael Bohórquez, particularly that which he wrote during the 1960s and 1970s, which corresponds to the context of the emergence of sexual diversity movements in Mexico, who fought for the visibility and respect of non-heterosexual communities. The love and sexual discourse of the poet is reviewed as part of his personal struggle to write his freedom, both in the field of poetry and in the choice of love and homosexual practices. In recent years, Bohórquez poetry has been a subject of interest for specialized critics who, with different eyes and gradually, recognize the place that their contemporaries avoided.*

KEYWORDS: BODY; DISSIDENCE; DIVERSITY; LITERATURE; SEXUALITY

RECEPTION: 25/01/2022

ACCEPTANCE: 25/08/2022

## UN ACERCAMIENTO A LA POESÍA DE TEMA HOMOSEXUAL DE ABIGAEI BOHÓRQUEZ

**GERARDO BUSTAMANTE BERMÚDEZ**

ORCID.ORG/0000-0003-4676-8261

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

bustamantebermudezgerardo@gmail.com

**Resumen:** En el presente artículo se hace una breve revisión del tema homosexual en la poesía del escritor mexicano Abigael Bohórquez, particularmente aquella que escribió durante las décadas de 1960 y 1970, correspondiente al contexto del surgimiento de los movimientos de diversidad sexual en México, los cuales pugnaron por la visibilidad y el respeto de las comunidades no heterosexuales. Se revisa el discurso amoroso y sexual del poeta como parte de su personal lucha por escribir su libertad, tanto en el ámbito de la poesía como en la elección del amor y las prácticas homosexuales. En los últimos años, la poesía de Bohórquez ha sido tema de interés por parte de la crítica especializada que –con otros ojos y paulatinamente– reconoce el lugar que sus contemporáneos le negaron.

*PALABRAS CLAVE: CUERPO; DISIDENCIA; DIVERSIDAD; LITERATURA; SEXUALIDAD*

RECEPCIÓN: 25/01/2022

ACEPTACIÓN: 25/08/2022

## I

El tema de la homosexualidad en la literatura mexicana ha merecido abundantes estudios, particularmente desde la narrativa. Aportes como los de Antonio Marquet, Luis Martín Ulloa, José Ricardo Chaves, Luis Guillermo Gutiérrez, Ernesto Reséndiz y varios más se revelan al paso de las décadas como textos monográficos y de corte crítico que permiten pensar y hacer visible la historia literaria, sobre todo aquella referente al estudio de obras que circularon de manera un tanto soterrada.

En torno a la poesía, existen estudios acuciosos acerca de escritores homosexuales adscritos al grupo Contemporáneos,<sup>1</sup> como Carlos Pellicer, Elías Nandino, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, principalmente. Pioneros en la *re-presentación* de la homosexualidad desde la lírica, lo hicieron –al menos los primeros tres– utilizando el tópico del amor secreto, apenas velado o sugerido entre los versos. Salvador Novo fue el único de la generación que lo hizo de forma abierta en poemas y textos en prosa, aunque sin duda sus *XVIII sonetos* (1954) son su confesión sexual, escatológica y hasta pornográfica. El caso de Novo es único, pues se adelantó a su tiempo con un discurso poético incendiario que pugna por la visibilidad de la homosexualidad y las prácticas sexuales no binarias, e, incluso, por la defensa del afeminamiento homosexual.

El cuerpo es un tópico importante en la obra de poetas como Xavier Villaurrutia o Carlos Pellicer. Se trata de un cuerpo masculino anhelado, pero disfrazado a través de sustantivos adjetivados bien cuidados como “amada persona”, “ser amado”, “persona sedienta”, etcétera. Puede hacerse una lectura de la poética amatoria velada en los siguientes poemas de Villaurrutia: “Le pregunté al poeta”, “Ellos y yo”, “Cinematógrafo”, “Ya mi súplica es llanto”, “Plegaria” y “Nocturno de los ángeles”; en tanto, Pellicer se ocupa del mismo asunto particularmente en *Recinto y otras imágenes* (1941), su crónica amatoria de corte homosexual. No son tiempos aún para la confesión plena y el ejercicio libre del amor entre dos personas del mismo sexo; la época posrevolucionaria instauró sus políticas sobre los cuerpos y las representaciones de lo que se

<sup>1</sup> Sirvan como ejemplo: “Como los labios de una misma boca. Cuatro acercamientos a la poesía mexicana de temas homosexual y gay”, de Jesús Eduardo García Castillo (2013) y “*Recinto* de Carlos Pellicer. Inauguración del discurso homoerótico en la poesía mexicana del siglo xx”, de León Guillermo Gutiérrez (2016), consignados en la bibliografía.

entiende por un hombre y una mujer del momento; es decir, el Estado, a través de sus instituciones, se da a la tarea de mostrar una moral sexual sobre el cuerpo y mente de los individuos. Así, en el periodo de la posrevolución, según Elsa Muñiz,

La institucionalización de los patrones de comportamiento para los sujetos femeninos y masculinos, [se sustenta] en una división sexual del trabajo donde la mujer es el actor pasivo y el hombre el activo; dentro de la relación sexual, [el Estado] institucionalizó también el sexo procreador en el seno del matrimonio y las relaciones heterosexuales prescribiendo el perturbador sexo comercial, así como las relaciones homosexuales. (2002: 207)

Las décadas de 1960 y 1970 estuvieron marcadas por grandes paradigmas alrededor de acontecimientos como la Guerra de Vietnam y la instauración de diversas dictaduras en América Latina, como es el caso de Bolivia, en 1971, Uruguay y Chile, en 1973, Argentina en 1976, por mencionar sólo algunas. Los ecos del triunfo de la Revolución cubana de 1959 quedan como el gran paradigma que hace pensar que el socialismo puede ser la opción para el progreso de los pueblos.

En el contexto juvenil, a partir de la década de 1960 se comienza a visualizar la posibilidad de pensar la libertad de los cuerpos, principalmente los femeninos. En este sentido, “el placer y el erotismo se volvieron escenarios de profundas transformaciones, en donde se desnudó, hasta los interiores, la falsa norma de la norma” (Olivos Santoyo, 2010: 147).

En términos generales, estas dos décadas dejaron la posibilidad de pensar el amor y el ejercicio sexual de una forma más abierta, pues la propugnada liberación sexual se convierte en un movimiento ideológico que concibe el ejercicio sexual desde fines no procreativos, sino placenteros. La proliferación de grupos de activistas y movimientos de liberación sexual en diferentes ciudades del globo terráqueo va abriendo poco a poco la posibilidad de pensar las diferencias.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Para mayor información sobre la historia de los movimientos de disidencia sexual en diferentes ciudades del Mundo, y particularmente en México, consúltase *Políticas de disidencia sexual en México*, de Héctor Salinas Hernández (2008), así como *Identidad gay en construcción. El activismo del Grupo Unigay en*

Las anteriores líneas resumen el panorama contextual en el que se escribe y publica la obra del dramaturgo, ensayista y poeta sonoreense Abigael Bohórquez (1936-1995), quien, en 1954, llegó por primera vez a la Ciudad de México, en donde tuvo una estancia de casi dos años, durante la cual llevó a cabo estudios de dirección escénica en el Instituto Cinematográfico de Radio y Televisión y en la academia de teatro de Andrés Soler. En 1956, regresó a Sonora, para continuar con su trabajo poético y dramático, pero en 1961 volvió al centro de la República, donde residió por casi tres décadas, alternando entre la capital y Chalco, Estado de México.

La obra de Abigael Bohórquez se compone de trece libros de poesía, más un nutrido número de obras de teatro y ensayos. Los premios literarios obtenidos a lo largo de su vida son varios, entre los cuales están: segundo lugar en los Juegos Florales de 1957, con motivo del Centenario de la Invasión Filibustera en Caborca; Premio del Libro Sonorense, 1990; Premio Clemencia Isaura, 1992; Premio Internacional de Poesía, convocado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Centro Nacional para la Prevención del Sida (CONASIDA) y la Organización Panamericana de la Salud (OPS), 1992, entre otros.

El nombre del sonoreense no figura en los manuales de historia de la poesía mexicana (*La literatura mexicana del siglo xx* [Martínez y Domínguez Michael, 1995]) ni en las antologías clásicas del siglo pasado (*Poesía en movimiento* [1966], *Ómnibus de poesía mexicana* [1971]), publicaciones que se erigen como un canon de la poesía durante el siglo xx. Abigael Bohórquez *estuvo por ausencia* dentro del panorama de la poesía nacional, pues la propia República de las Letras, con su visión democrática y progresista, siempre supo de su existencia, pero optó por ignorarlo. Su grupo de amigos lo conformaron José Revueltas, Carlos Pellicer, Efraín Huerta, Jesús Arellano, Griselda Álvarez, Miguel Guardia, Margarita Paz Paredes, Paula de Allende y Margarita Michelena, así como el poeta Dionicio Morales, discípulo de Pellicer, y los artistas visuales Leopoldo Estrada, Gonzalo Utrilla y Raymundo Frausto.

En 2000, el nombre de Abigael Bohórquez resurge con fuerza a partir de la antología *Las amarras terrestres*, editada por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), así como preparada y prologada por Dionicio Morales.

---

*la Ciudad de México*, de Porfirio Miguel Hernández Cabrera (2022), consignados en la bibliografía.

Poco antes, en 1996, Mario Bojórquez había publicado el manuscrito de *Poesida* que el sonorenses le había confiado poco antes de su muerte. Con la publicación, comenzaron los comentarios y reseñas críticas —algunas malintencionadas—, pues se trataba de un poemario que, de manera equivocada, algunos críticos leyeron como la confesión serológica en el autor.

Durante su vida creativa, Abigael Bohórquez permaneció apartado de los escritores y activistas que se congregaron alrededor de los diversos grupos militantes de la diversidad sexual. Con el paso de las décadas, conviene preguntarse qué recepción hubiera tenido su obra entre escritores como Nancy Cárdenas o Carlos Monsiváis, por ejemplo, quienes, en agosto de 1975, desde las páginas de la revista *Siempre!*, lanzaron el manifiesto “En contra de las razias”, como una forma de reacción a la homofobia y la represión del gobierno y de los grupos conservadores. Al respecto, cabe señalar que, en 1968, Abigael Bohórquez tuvo un trato cordial con Monsiváis, mediado por el escritor Carlos Eduardo Turón; no obstante, el poeta nunca creyó en la izquierda intelectual, pues consideró que esta postura era sólo un discurso para posicionarse en las esferas del poder, motivo por el cual —según algunos amigos del dramaturgo sonorenses— Monsiváis fue uno de los adversarios más acérrimos de Bohórquez. En 2000, la periodista Alejandra Olay entrevistó a Monsiváis con motivo de la visita del cronista a la ciudad de Hermosillo, Sonora, donde habló sobre la democracia en México. Cuando la reportera le preguntó a Monsiváis sobre la presencia literaria de Bohórquez, la respuesta fue más que sugerente:

A mí me interesa la poesía de Bohórquez, lo conocí muy poco, era un individuo que detestaba —y con razón— los grupos de la Ciudad de México; alguna vez participó en un programa de Paco Malgesto conmigo para hablar de la poesía mexicana del siglo xx. Esa fue la única vez que tuve oportunidad de tratarlo por un par de horas y me causó una buena impresión. (Olay, 2000: 19)

Ello confirma la pertinencia de preguntarse qué hubiera sucedido si durante la década de 1980 nombres como los de José Covarrubias, Francisco de Hoyos, José Joaquín Blanco, Bruce Swancey, José Ramón Enríquez y otros tantos hubieran difundido y comentado la obra del sonorenses entre el arte políticamente militante de la diversidad sexual. Por el lado de los grupos literarios, es posible que el nombre de Bohórquez hubiera destacado a partir de

una cercanía con poetas contemporáneos como José Emilio Pacheco, Jaime Labastida, Homero Aridjis y otros, que, aunque temáticamente no son afines a él, pudieron tener algún gusto e interés en la obra del autor, el cual se viera reflejado en las revistas que dirigieron y las antologías que prepararon. En una entrevista de la década de 1980, Bohórquez declaró:

Sólo me importa que yo y los poetas de mi generación: Juan Bañuelos, José Emilio Pacheco, Marco Antonio Montes de Oca, Alejandro Aura, no nos hayamos conocido más, entendido más y que hayamos cruzado nuestras vidas sin entendernos casi, por culpa de mi timidez y por culpa de su orgullo, su prepotencia o sus prejuicios sexuales. (Reyes, 2014: 56)

A propósito del concepto *gusto*, Efrén Ortiz Domínguez, al analizar la obra de tema político y sexual de Bohórquez, recurre al concepto *abyección* “*ab-jeter*: (lanzar fuera)” y lo emparenta con otros términos como el *asco*, que, a su vez, retoma del libro *Anatomía del asco* (1999), de Ian Miller. A decir de Ortiz Domínguez, “el asco es un sentimiento que rebasa el sentido del gusto y se adentra, sin que lleguemos a percibirlo, en dimensiones insólitas de nuestra vida cotidiana, como la higiene, el sexo o la convivencia social” (2004). De acuerdo con el investigador, lo abyecto divide al mundo en las antonimias “aceptable/inaceptable”, “permitido/prohibido”, “bueno malo” (2004). Por lo anterior, podemos pensar que la higiene literaria está marcada por un sentimiento moral y artístico que condena o esconde discursos que contaminan las nociones de *belleza*, *gusto* y *aceptación*. El asco se relaciona de manera directa con lo anormal y lo repulsivo, por lo que, frecuentemente, el sujeto u objeto digno de asco se repele, opaca o esconde. En ese sentido, debemos entender que gran parte de la obra de Bohórquez se publicó en imprentas y no circuló en las librerías ni tuvo presentaciones en los espacios institucionales, por lo que quedó en la marginalidad literaria, es decir, en la abyección.

Las antologías actuales de poesía mexicana comienzan a mirar el legado del escritor. En 2011, Christian Peña y Antonio Deltoro incorporaron cinco poemas de Bohórquez en *El gallo y la perla. México en la poesía mexicana*, editado por la UNAM. En el prólogo, Deltoro destaca la radicalidad del lenguaje artístico y la experiencia biográfica contenida en la obra del autor:

[...] la transformación del lenguaje y la adaptación de la biografía al lenguaje y del lenguaje a la biografía, están enlazados desde el principio y forman una cuerda muy tensa y muy personal, una mezcla hecha por un personaje singularísimo, único. (Deltoro y Peña, 2011: 64)

¿Cuáles fueron las circunstancias que hicieron que Bohórquez no figurara en el ambiente poético nacional? ¿Su poesía de tema político, más su abierta homosexualidad fueron aspectos que influyeron en la exclusión? Las preguntas mismas contienen las respuestas. Si consideramos los argumentos que esgrime Efrén Ortiz Domínguez en su citado artículo, podemos pensar que el menosprecio y la repulsa hacia Bohórquez durante gran parte de su vida ocasionan que se le visualice como un *outsider* que transgrede la moral social y la higiene literaria, pues “el grave asunto moral para los homosexuales no radica en *vivir* la diferencia sexual, sino en *asumirla* de manera pública, hacerla objeto de confesión. Y todavía más transgresivo, en ponerla por escrito” (Ortiz Domínguez, 2004). Es decir, escribir lo que generalmente debía esconderse es motivo para que la obra no fuera considerada en la nómina de escritores promovidos por las editoriales e instituciones del Estado.

En 1990, Bohórquez registra su experiencia de rechazo y ninguneo por parte de las instituciones culturales que se erigen como las autoridades y depositarias del discurso; lo hace de forma sarcástica, pues existe la tradición de que los escritores se convierten también en líderes de opinión a través de columnas fijas en los suplementos de revistas, periódicos y otras fuentes de información. Esos escritores generalmente eran reconocidos con el mote de *intelectuales*.<sup>3</sup> Así escribe Bohórquez su experiencia de exclusión en el mundo literario:

<sup>3</sup> Aunque no es mi intención hacer una revisión del concepto, parto de la concepción de Antonio Gramsci, quien, en *La formación de los intelectuales* (1921), entiende por este término al grupo de personas que participan en la organización y diseño de las políticas públicas promovidas por el Estado con la intención de agrupar y diseñar el funcionamiento de la sociedad. En México, al menos durante el siglo xx, se utilizó el vocablo para referirse a todos aquellos que se convertían en líderes de opinión en las esferas del arte y las políticas sociales, pero que, generalmente, viven de las prebendas del Estado, ocupan algún puesto en la diplomacia o son directores de importantes instituciones públicas y, además, tienen amplia presencia en los medios de comunicación, por lo que son figuras mediáticas.

lo que nunca pude saber  
fue quién en la parnásica compársica  
me dejó en la ventánica soñando publicar mi travestiarío  
en Ni Siempre, en Pro Sesó, en Kalimana;  
y mientras entro al terror de la mudez,  
entiendo... (Bohórquez, 2016: 385)<sup>4</sup>

## II

El poemario *Las amarras terrestres*, editado por la revista *Pájaro Cascabel*, que dirigían la poeta Thelma Nava y el crítico Luis Mario Schneider, acogió el quinto libro del vate sonorense. *Ensayos poéticos* (1955), *Fe de bautismo* (1960), *Acta de confirmación* (1966) y *Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo y otros poemas civiles* (1967) daban muestra del acendrado camino de Bohórquez en la poesía. Los dos últimos se ocupan principalmente de la poesía de tema social. Existe una preocupación por parte del *yo* lírico por inscribir su visión y protesta en el espacio de la poesía; por ello, en “Manifiesto poético”, señala:

Mientras no tenga el lápiz  
curvatura de hoz para segar el trigo,  
rumor de cascos para horadar la mina,  
devoción de machete para abrir carreteras,  
no me sirve (163)

*Las amarras terrestres*, compuesto por nueve poemas, es un canto de amor a la Ciudad de México, sobre todo en la sección “Las canciones por Laura”; también abre una línea de lectura alrededor de la poética del amor homosexual, en los poemas “Las canciones por Alexis”, “Canción de palabras sencillas para que tú las ames”, “Carta desencantada preguntando por el viaje” y “Poemita”. En estos textos, se observa el sentido de la oscuridad interior y la soledad del *yo* lírico que evoca ausencias amorosas. En el poema “Canciones deliberadamente

<sup>4</sup> Abigael Bohórquez (2016), *Poesía reunida e inédita*, México, Instituto Sonorense de Cultura. Cuando se cita la obra de Bohórquez, se hace en esta edición.

elementales”, dividido en dos partes, Bohórquez habla sobre esa oscuridad del alma en la que ausculta su interior y, en una noche de insomnio, mira su orfandad. El poema se construye a través de la figura de la antítesis *presencial/ausencia, memoria/olvido*, en la poética de la desesperanza y de una escritura que se vuelve necesaria para *exorcizar* presencias. En este caso, ya se observan indicios de revelaciones del amor homosexual que, a partir del libro *Memoria en la Alta Milpa* (1975), será un tópico que visite con frecuencia el escritor. La ausencia y el dolor generan el acercamiento a la poesía. Las palabras definidas por la voz lírica como *deliberadamente elementales* suponen un ejercicio de comprensión de su situación de sujeto en orfandad amorosa. La ausencia es permanente, el recuerdo cíclico; por eso el poeta une palabras como *regreso adentro*, con la intención de marcar la noción de *no olvido*. El sustantivo *amor*, utilizado por Petrarca para referirse a su amada, en Bohórquez queda sustituido por sustantivos y adjetivos en masculino fácilmente perceptibles.

Por la misma línea del recuerdo, el poeta rememora una presencia/ausencia masculina en “Canciones de soledad para no estar tan solo”, poema extenso que constituye el momento climático de la gran *saudade* autoral que encuentra en lo cotidiano fragmentos del pasado. Así, el agua, las espigas, el teléfono, la lámpara, el ascensor, el periódico, los aromas y demás elementos cotidianos disímiles evocan el recuerdo. Los días se continúan como una imagen de sombras y soledades en medio del funcional mundo en donde el hombre “hace sonar planetas;/ cómo el hombre/ fundó la última estrella de la última parte/ del ensueño; cómo el hombre/ desembarcó en la aurora de otra aurora,/ pero tú,/ más lejos que tú mismo, estás ahora/ nunca más en mis manos” (268).

Por su parte, la intertextualidad con la Égloga Segunda de Virgilio es evidente, como lo serán en otros libros las alusiones a la literatura medieval y del Siglo de Oro español.<sup>5</sup> En el caso del texto de Virgilio, éste le sirve a Bohórquez para hablar sobre la heterodoxia en la literatura clásica, particularmente por las

<sup>5</sup> Como atento lector de los textos grecolatinos, medievales y del Siglo de Oro, las referencias del amor entre pastores, el amor desdichado o no correspondido en medio de una naturaleza idílica, e, incluso, las referencias intertextuales con la lírica galaico-portuguesa son constantes en algunos poemas del sonorense. Para una lectura sobre estos asuntos en la obra del autor, consúltense “El arte del cinismo de Abigael Bohórquez: una lectura de *Navegación en Yoremito*” (Santiago Ruiz, 2018) y “De amor echele un oxo, fablel’e y allegueme. Parodia de algunos tópicos medievales y renacentistas en *Navegación en Yoremito* de Abigael Bohórquez” (Bustamante Bermúdez, 2017), consignados en la bibliografía.

reminiscencias de esa antigua relación entre el tutor y el discípulo, permitida culturalmente. El poeta quiere que el lector sepa la fuente intertextual, ya que, a manera de subtítulo, advierte: “Sobre la égloga segunda de Virgilio”. En “Las canciones por Alexis”, Bohórquez confiesa el anhelo por ese joven ausente, que desdeña al poeta y le provoca desazón. Para entender el texto del autor es menester saber que el relato virgiliano versa sobre la evocación que hace el pastor Coridón, enamorado y desdeñado por el joven Alexis. Así lo dice Virgilio:

El pastor Coridón amaba ardientemente al hermoso Alexis, encanto de su dueño, y ni esperanzas le quedaban. Tan solo venía asiduamente entre un bosque de hayas de umbrosas copas y allí lanzaba solitario a los montes y a las selvas estos acentos sin arte con pasión inútil:

¡Oh cruel Alexis! ¿No te cuidas nada de mis versos? ¿No tienes compasión de mí? Me obligarás entonces a morir. Aun los mismos ganados gustan ahora del frescor de la umbría, ahora también ocultan los zarzales a los verdes lagartos y Testilis machaca para los segadores cansados por el arrebatador estío cabezas de ajos y serpol, hierbas olorosas. Mas, mientras yo sigo tus huellas, resuenan conmigo las florestas bajo el sol ardiente con el ronco cantar de las cigarras. (Virgilio, 2008: 7)

El campo es el espacio que el desdichado Coridón encuentra para sus lamentos. En la égloga de Virgilio, la voz enunciadora es la del despechado pastor, poseedor de muchas ovejas, quien se las ofrece al desdeñoso mancebo. Ha sido el dios Amor el encargado de hacer que el primero experimente una historia de desasosiego e incluso celos, razón por la cual le ofrece un canasto colmado de azucenas traídas por las ninfas. Coridón erige un altar para el mancebo; consciente de su estado de hombre enamorado, los pastizales se convierten en el escenario que escucha sus lamentos.

En el caso del poema “Las canciones por Alexis” de Bohórquez, dividido en siete secciones, la voz lírica da cuenta del deseo y la ausencia de un joven. El anhelo afectivo y erótico se presenta a todas horas:

El día como yo, desnudo,  
gime y se masturba;  
busco desde mis manos tu blancura,  
tu cálida prolongación,  
tu arquitectura  
tantas veces amarga y dulce y lejos;  
busco y sufro tu lengua inconquistada (274)

A través de la escritura, Bohórquez confiesa su amor callado; idealiza la figura perfecta del joven, de ojos y presencia ausente, y, a la manera del pastor Coridón, se lamenta: “viajo diciéndote/ todo lo que no puedo,/ porque me trago estas ganas de ti/ que sé y que nunca,/ este afán lento de encontrar dónde/ dejar caer la búsqueda (275)”. En Bohórquez, la imaginación erótica deja incluso de ser suficiente; en el terreno de la poesía es donde puede ser posible el encuentro con el sujeto amado/deseado.

Si en “Las canciones por Alexis” se habla sobre un joven de piel clara, en “Canción de palabras sencillas para que tú las ames” –poema dividido en tres estancias– el cuerpo del sujeto amado es otro, pues se trata de un joven de piel morena. En este caso, el *yo* lírico se asume como un “desterrado” del amado. Esta condición de exiliado plantea la incertidumbre por el joven, de quien no se sabe su paradero. En este poema, existe un alegato por parte de Bohórquez en contra de los moralistas y vigilantes, siempre al pendiente de los demás. Si en libros como *Digo lo que amo* (1976) confiesa libremente su amor y prácticas sexuales con varones, en *Las amarras terrestres* todavía hay balbuceos, pues dice menos de lo que siente como rabia:

Lo otro no se dice.  
Se dice menos claro.  
Pero mucho menos claro para aquellos  
que no saben comprender  
el dolor de que hay que morder a Dios  
para poder amarlo (283)

A la edad de treinta años, la voz lírica se visualiza en la alcoba, en el recuerdo de ese cuerpo moreno, ausente hace varios años, pero evocado en este sentido poema que pretende también el olvido de lo que se ha ido para siempre; por

ello, en “Poemita”, el *yo* lírico, consciente de esa imposibilidad, va “muertoandando”, con el recuerdo y el duelo por ese “oficiante de la perturbación” que se convierte en un poema humano.

Durante la década de 1970, la bibliografía poética del sonoreense se incrementó con los títulos: *Memoria en la Alta Milpa* (1975) y *Digo lo que amo* (1976), con un tiraje de trescientos ejemplares, ambos publicados por Federación Editorial Mexicana, que era más bien una imprenta cuyo dueño fue Rogelio Villarreal, padre. El autor había dejado la Ciudad de México, fastidiado del medio intelectual mexicano que lo ignoró como creador; viajó a Milpa Alta, considerada la provincia del Distrito Federal, en donde vivió cinco años; después se trasladó a Chalco, en el Estado de México. En ambos lugares logró sobrevivir gracias a una modesta plaza como profesor de teatro y declamación en el Instituto Mexicano del Seguro Social, con sedes en esas demarcaciones.

*Memoria en la Alta Milpa* es un libro compuesto por doce poemas en el que su autor no sólo hace un homenaje a la hermosa geografía del lugar, sino que también se ocupa en dos poemas de la revelación de sus sentimientos hacia un sujeto amado en masculino. El libro –bellamente ilustrado a lápiz por Leopoldo Estrada– sugiere, además de las imágenes sobre el verdor milpaltense, el discurso visual de un poeta rodeado por jóvenes, en una relación de ternura efebofílica. Los dos últimos poemas del libro son “Crónica de Emmanuel” y “Finale”. En “Crónica...”, el poeta –quien para ese momento tenía 39 años– escribe un poema-testamento para un joven que ha rechazado el ofrecimiento amoroso. En el texto hay confesión sobre la experiencia amorosa en el presente y las posibilidades de futuro: lo que pudo haber sido de otro modo –la libertad sexual– quizá sea diferente en años posteriores. Se advierte una relación pretérita entre el joven y el poeta, por eso éste le deja un poema como testamento y le pide que, cuando tenga treinta o cincuenta años de edad, pueda recordar la iniciación amorosa fallida. La voz lírica imagina el futuro de su amado en medio de una vida heterosexual; por eso, le sugiere que, en el futuro, el joven muestre a sus hijos el poema como una evidencia del amor; el *yo* lírico visualiza el cambio de paradigma en la experiencia amorosa de las nuevas generaciones. Emmanuel –cuyo nombre bíblico se traduce como “el enviado o el hijo de Dios”– es un joven al que, según el concepto visionario del autor, le tocará vivir “al pie de *la nueva revolución*”, aludiendo a lo que de forma contextual es el germen de lo que se conoce como *los movimientos de*

*diversidad sexual*. Así, Bohórquez le habla a su destinatario, quien recordará a “aquel viejo hombre”:

y entonces llegaré,  
como raído imperio,  
a traerte la melancólica edad donde hicimos flagelo,  
rotura,  
oficio de olvidar (323)

Quizá “Crónica de Emmanuel” sea un texto que se continúe en “Finale”, en donde hay ya una renuncia absoluta del poeta hacia ese “aprendiz aman-tísimo”, a ese “potrillo” al que el poeta le pide un momento de alegría final. El título del texto tiene una doble lectura, pues se advierte la conclusión de una relación a manera de plegaria amorosa y también se puede leer como una revelación del acto sexual, o sea, la eyaculación:

acércate de nuevo,  
búscame y estremécete,  
desnúdame y traspásame,  
gime y hazme gemir,  
no me des tregua,  
asuélame,  
para bien, para mal, para cualquiera suerte (324)

En 1976, Bohórquez publicó *Digo lo que amo*, fechado en Chalco, Estado de México. El autor dedica el poemario a Oscar Wilde, con motivo de su septuagésimo quinto aniversario luctuoso.<sup>6</sup> También se lo dedica a sus amigos Efraín Huerta y Jesús Arellano. Se trata de un libro valiente porque, por un lado, confiesa sus prácticas amoratorias y sexuales con jóvenes, pero, por otro,

<sup>6</sup> El crítico Alejandro Ramírez Arballo señala un aspecto importante sobre la dedicatoria, al considerar que no es gratuita la referencia a Wilde en 1976. Apunta el investigador que, en el libro del sonorensé, no se trata de “un mero desdén o estigmatización, sino de un riesgo patente de agresión física o verbal, de acción violenta dirigida, lo que enmarca la defensa lírica de la práctica amorosa homoerótica en una situación de riesgo y límite” (Ramírez Arballo, 2020: 20). La dedicatoria en estricto sentido emparenta la violencia y concepción sobre la homosexualidad en dos tiempos específicos.

subvierte el lenguaje policíaco para llevarlo al espacio de la disidencia sexual y la desobediencia a través del lenguaje paródico, lo que le permite invertir las prácticas policíacas y la represión del Estado, al responder con la confesión de su amor/placer. Se trata de una colección de veinte poemas que llaman la atención no sólo por su contenido, sino por los títulos mismos: “Descaración previa”, “Indulto”, “Reconstrucción del lecho”, “Cuerpo del deleite”, “Reincidencia”, “Desmandamiento” y otros que hablan sobre el sentido reivindicativo del placer sexual y amoroso entre hombres, más allá de lo que dictan las leyes morales y religiosas, con sus respectivos marcos jurídicos y creencias. En esta ocasión, los dibujos al carbón estuvieron a cargo de Gonzalo Utrilla; en ellos se aprecian siluetas de jóvenes desnudos, esbeltos, de abundante y ondulada cabellera, que se abrazan en la fusión de los cuerpos y muestran su genitalidad sin pudor. La edición, como el poeta mismo, permaneció en la marginalidad, pues no tuvo distribución en librerías.

En su artículo “Sabores y saberes: de la carne a la palabra. Una relectura de *Digo lo que amo* (1976), de Abigael Bohórquez”, Alejandro Ramírez Arballo estudia las nociones de *variante carnal* y *conciencia*, así como el entorno del hablante, para afirmar que el libro de Bohórquez revela la apropiación del mundo y la interpretación de éste como un acto de experiencias complejas, en donde los sentidos se hacen presentes en una dialéctica del eros-logos, pues “el enunciante se atreve a confesar la forma no convencional de sentir, vivir y decir el amor” (Ramírez Arballo, 2020: 19). En la medida que confiesa, defiende su derecho a enunciar(se) desde la libertad, con todo y las miradas detractoras en el ámbito moral, así como en la indiferencia del medio literario.

En el poema “Primera ceremonia”, a través de una sostenida sinestesia, el poeta crea la imagen del acto erótico con un joven que ha dejado de ser niño, pues inicia los trabajos sexuales con la voz lírica. Así se enuncia la belleza del joven:

primaverizo yaces,  
deleital y ternúrico,  
y nadie es como tú, cervatillo matutinal,  
silvestrecido y leve (331)

Bohórquez no es un adulator del lenguaje, sino un creador de nuevos significados; no disfraza su verdad y, por tal razón, en *Digo lo que amo* se propone revelar a través de la poesía lo que en las prácticas sociales cotidianas

se traduce como habladurías, censura y burlas: “los enemigos no tienen conducta/ ni sentido;/ se hacen ver donde menos/ se les quisiera ver” (334). A decir de Ana Lourdes Álvarez Romero,

Bohórquez enuncia desde una postura abiertamente homosexual; es decir, no es necesario un ejercicio interpretativo para dar cuenta de la posición de la voz lírica. La obra del poeta mexicano se muestra en el panorama literario nacional como una puerta abierta y explícita ante una temática tradicional vedada. (2022: 49)

El discurso directo que utiliza el sonorenses va en contra de la higiene literaria, según las ideas de belleza y armonía tradicionalmente ligadas a la poesía. La voz de Bohórquez es un atentando a las moralidades sociales e institucionales de la época en la que escribe y publica su libro.

En *Digo lo que amo*, la presencia de Salvador Novo, fallecido en 1974, es evidente, porque a él le dedica el poema “Tlamatini”. Bohórquez conoció al poeta y cronista hacia 1969, cuando el sonorenses dirigía la Sala de Arte OPIIC, en la Secretaría de Relaciones Exteriores, e invitó a Novo a los famosos recitales que organizaba en el segundo mezzanine de la calle Juárez, número 42, en la Ciudad de México. Aunque no hubo una amistad permanente, la admiración de Bohórquez por Novo hace posible que en el poema que le dedica haga una exaltación de la vida libre e hipersexual de ese hombre de “lenguas de obsidiana”, aquel que fue “la más pluma”. Tomando como referencia intertextual el famoso poema “Lo pregunto”, del rey poeta Nezahualcóyotl, Bohórquez hace una reverencia poética a la ausencia de Novo, con todo el oropel, las esmeraldas y turquesas que en su texto funcionan de manera muy distinta a como las registra Nezahualcóyotl, sobre todo porque en Novo se relacionan con lo excéntrico, lo femenino, lo homosexual y lo travesti:

que aunque sea de oro, también se hará polvo;  
que aunque vana peluca  
ha descendido al lugar del misterio;  
que aunque esmeraldas y turquesas le dieron alegría,  
ha cesado su canto. (344)

En *Digo lo que amo*, Bohórquez restituye con su voz la posibilidad de pensar la libertad sexual y la condición natural de los hombres que tienen sexo con otros hombres muy a pesar de los discursos bíblicos. En “Levítico 20: 13” recurre a la oralidad de la población negra del Caribe para hacer una hipérbole sobre la sexualidad humana. El *yo* lírico se asume desde el rol sexual pasivo del acto; los testículos quedan bajo el símil de la higuera bíblica que, en este caso, sí da frutos. Para referir la censura, el poeta introduce la presencia de la policía, encargada de sancionar las prácticas sexuales que –se sugiere– se realizan en un lugar público, pues Bohórquez utiliza antes de los versos iniciales el recurso de la acotación teatral con la intención de delimitar una geografía cuyo sentido burlesco tiene un doble significado: “Calle de Ayuntamiento esquina con Dolores en la Ciudad de México”. El ayuntamiento se refiere a la unión sexual y la esquina de Dolores al ejercicio fálico en el binomio dolor/placer anal. En el siguiente fragmento del poema coexisten las voces de los dos amantes, quienes en plena vía pública deben estar atentos a la posible presencia policiaca que inhibe y sanciona un acto sexual no permitido:

tendremos ayuntamiento con dolore,  
yo,  
y en esa esquina, yo y tú,  
ve si podemos cogé  
automóvil;  
te me baja, negro, tú,  
o te me sube, yo, tú,  
ya no te bajes amó,  
caimán oscuro entre mis ancas, tú,  
bíblico higo en cada mano, yo,  
pasó  
que yo te lo dije, yo,  
insumiso subibaja, tú,  
he aquí  
la higuera maldita, Dios,  
sigue dando frutos, tú (345)

El autor se adelantó en varios sentidos a lo que después harán otros escritores mexicanos, particularmente en el espacio de la narrativa, pues, desde mediados

de la década de 1970, en el contexto del incipiente movimiento de diversidad sexual, Bohórquez cuestiona y afirma los placenteros usos del ano, más allá de su función excretora. El autor está hablando apenas dos años después de que la homosexualidad se desclasifique de los manuales de enfermedades psiquiátricas; no obstante, las anquilosadas ideas de anormalidad y represión, así como la creencia generalizada de que la homosexualidad está asociada a una libido excesiva que pone en peligro la integridad y los mecanismos sociales siguen muy presentes en la cultura.

Bohórquez restituye y expone su propia poética/política anal para hacer frente a la heterosexualidad procreativa. El poemario bien puede ser enunciado desde el término *terrorismo textual*, que propone Roland Barthes, al analizar la obra de Sade, Fournier y San Ignacio de Loyola. El crítico francés afirma que se trata de obras que intervienen socialmente, “no gracias a su popularidad o a su éxito, sino gracias a la violencia que permite que el texto exceda las leyes que una sociedad, una ideología, o una filosofía se dan para construir su propia inteligibilidad histórica” (Barthes, 1972: 14). Efectivamente, el poemario de Bohórquez violenta los discursos de lo privado y lo heterosexual, así como los del poder policíaco, religioso e incluso literario. En varios poemas, el escritor establece que el placer es posible fuera de toda norma, a pesar de que cuerpo e ideología personal están en pugna con un discurso social y político que sitúa y censura las posibilidades del placer porque no son procreativas. En ese sentido, pareciera que Bohórquez estaría de acuerdo con Beatriz Preciado –hoy Paul B. Preciado– cuando señala:

El ano no tiene sexo, ni género; como la mano, escapa a la retórica de la diferencia sexual. Situado en la parte trasera e inferior del cuerpo, el ano borra también las diferencias personalizadoras y privatizantes del rostro. El ano desafía la lógica de la identificación de lo masculino y femenino. No hay partición del mundo en dos. El ano es un órgano post-identitario. (Preciado, 2009: 171)

Por otro lado, *Digo lo que amo* también se ocupa de poemas en los que la pérdida del sujeto amado y la imposibilidad del *yo* lírico por encontrarse con un joven –presente en el poema, pero ausente en la vida diaria del autor– son parte de la dialéctica del amor/desamor. Así, los tres sonetos agrupados en el título “Saudade” se inspiran en la historia de ausencia de un joven que –por motivos ajenos a él– se ha apartado del poeta. A lo largo de los tres poemas,

el *yo* lírico imagina las posibilidades de encuentro de esa historia de “descordura”, porque, a través de la antítesis y la comparación, el poeta tiene en claro la diferencia de edades.

En un sentido formal, Bohórquez publica tres sonetos perfectos en métrica y rima; para conectar los textos en un sólo contenido, recurre al *leixapren*, consistente en la repetición del último verso de una estrofa en el siguiente que inaugura la estrofa próxima.<sup>7</sup> Cito el primer y segundo sonetos, como muestra de esa filiación amorosa del escritor, en desasosiego permanente debido a la imposibilidad del encuentro con el ausente joven:

Pensar que duermes y que, solamente  
por no morir de ti, de tu cintura,  
mi corazón: velero en andadura,  
remontaría el aire, dulcemente.

De ti anocheceré, tú que amanece  
grave de luz, ardiente mañanura,  
junco de lumbre, tersa galanura,  
bienhadado del sur donde floreces.

Saber que duermes y que me condenas  
a rotura de ti, a desprendimiento;  
mi corazón a tierra, tú en el viento  
y todo lengua muda y me encadenas.

Sea mi vida pues, la descordura;  
de lo que fui sólo seré tu ausencia,  
tu primer anatema, la apetencia  
donde tuvo tu cuerpo su atadura.

Tú tan desnudo ahora y no te toco.  
Tan dolorido yo y no te acongojas.  
Te me robas y en vano te convoco.

De ti anocheceré. Y, envejeciendo,  
despoblado de ti, desatendido,  
laborioso de muerte, oscurecido,

Quédate así, amor mío. Si guardeces  
noche para la noche a que me arrojas  
de ti anocheceré, tú que amanece (354).

seré desolamiento trascendido.  
De ti anocheceré y, anoheciendo,  
seré escombros de amor  
desconcedido. (354-355)

<sup>7</sup> Tomás Navarro Tomás, en *Métrica española*, señala que el *leixapren* (también conocido como *leixaprende*, *leixa-pren*, *leixapren* o *leixa-prende*) “consiste en repetir la última palabra de un verso situándola al inicio del siguiente. El encadenado significaba la aplicación de esa misma técnica a las estrofas, haciendo que el primer verso de cada una fuera repetición total o parcial del último de la estrofa anterior” (1991: 189). Esta forma poética fue frecuente en el siglo xv, particularmente en textos como el *Cancionero de Baena*.

## III

Durante la década de 1960, Bohórquez escribió varios poemas de corte amoroso, sexual y jocoso que no publicó en su momento. Quizá no los consideró demasiado serios para ser difundidos. Estos poemas se publicaron hasta 2016, en el contexto de la aparición de *Poesía reunida e inédita* (Instituto Sonorense de Cultura). En las siguientes líneas comentaré algunos de estos poemas que dan cuenta de la homosocialización del poeta durante la década de 1960, principalmente en espacios apartados del ambiente literario y del activismo incipiente de esos años. En la mayoría de estos textos, se trata de la voz de un poeta que tiene experiencias sexuales y amorosas con jóvenes. Es el registro de experiencias de alcoba que escribe en papelillos, en libretas o en papel mimeógrafo. No todo es placer, también hay una experiencia sobre la pérdida de sus amados, las ausencias, lo efímero de la felicidad, el paso del tiempo, el estado de soledad que padece, pues la memoria evoca el recuerdo.

En “[Poema sin título 1]”, escrito en 1966, el poeta registra su nostalgia, la experiencia de lo que no fue; por eso, los nombres de Andrés, Miguel, Eric y Carlos se refieren como cadáveres de una memoria tormentosa, de un abandono por parte de esos jóvenes ausentes que se recuerdan como un peso emocional:

Vayamos pues, cadáveres amados  
 a seguirnos pudriendo;  
 os amo,  
 pese a la gusanera,  
 –la mía,  
 obstinada carcome  
 de que jamás  
 os pedí nada a cambio,  
 sólo amor–  
 y me disteis el peso  
 el gigantesco peso del olvido  
 y de vuestro esqueleto. (598-599)

El poeta se califica como un “perro tierno”, un cuerpo fétido, cuya “gusanera” es su memoria, y, en su condición de hombre solo, recuerda el gozo sexual de esos “frutos que alguna vez/ mi paladar gustó o no gustó” (598).

Otro poema en el que el *yo* lírico manifiesta su soledad es “[Poema sin título 4]”, de apenas ocho versos. Aquí, en juegos de palabras a manera de calambur y de oxímoron, el poeta anota, entre la reflexión seria y el gozo:

No quisiera decir  
que estoy sin ti  
soledadoramente solo.  
Estoy mejor así:  
¡desesperadamente  
Hola! la ola!  
Las...  
Solas... Ah! (604)

Bajo el mismo tono de la memoria y el abandono del que es objeto el *yo* lírico por parte del destinatario del texto, se encuentra el poema “Otorgamiento para el que calla”, que desde el título utiliza marcas en masculino, lo mismo que a lo largo del contenido. Escrito a manera de recado, está compuesto de 55 versos en una sola estrofa. En él se afirma el estado de abandono y tristeza en el que ha quedado el poeta debido al silencio del sujeto amado. Aunque no se dan más datos, el contexto amoroso entre la voz lírica y el joven se interrumpe por la censura, murmuraciones y habladurías de la gente. El poeta deposita en el otro la voluntad de decidir si se continúa o no esa relación clandestina que opera en el ámbito afectivo y sexual: “Dejo que se haga, amor, tu amante voluntad,/ así en tu corazón como en el cielo,/ que en el mío estarás, aunque no puedas,/ aunque se opongan,/ aunque no vuelvas a hacerme flor de ti,/ y a deshojarme” (605). Por medio de un marcado oxímoron, el poeta convierte su discurso en una anáfora, pues repite en varios versos el sentido de abandono y el reclamo por el contacto sexual. Existe una memoria que acentúa el pasado idílico, aunque prohibido, y un presente en el que hay una cercanía entre la pareja que no se comunica: “No volverás,/ aunque estés al alcance de mis manos,/ aunque nuestras miradas sigan haciendo puentes, y tanto tú como yo caminemos uno al lado del otro,/” (605). “Otorgamiento para el que calla” es un recado poético en el que el *yo* lírico plantea a su interlocutor una serie de dudas sobre el amor, la libertad y la sexualidad; el texto puede leerse como una invitación al ejercicio de la libertad amorosa y sexual, de ahí su carácter sinestésico y metafórico cuando alude al amor y al encuentro en

el que el poeta ofrece su cuerpo porque es el “que te ama y te ama/ que te enseñó la rosa de los vientos entre los cuerpos,/” (605).

De la misma época proceden “Sonsoneto” y “[Poema sin título 3]”, que tienen un tono jocosos y que dan muestra de la camaradería y los viajes que hace el poeta con su grupo de amigos, entre ellos, el poeta, ensayista y narrador michoacano Carlos Eduardo Turón (1935-1992).

“Sonsoneto”, dedicado a Carlos Eduardo Turón, es un soneto jocosos en el que aparecen los nombres de Dionicio [Morales] y Olaf –apelativo con el que Bohórquez bautizó a su amigo Raymundo Frausto, ilustrador de algunos libros del poeta y discípulo suyo en los grupos de poesía coral durante la década de 1970–. Se trata de un juego de palabras en donde se expone, con cierta dosis de picardía, la supuesta prominencia fálica de Frausto. Basta leer los dos cuartetos para comprobar el ingenio verbal del sonorenses e, incluso, los alcances que rozan con lo escatológico:

Dice Turón que Olaf le pone cuernos  
cuando en verdad Olaf no tiene culpa,  
más bien yo le inventé pelos e infiernos  
y el dulce clavo y el verguín de plata.

También el dizque culo esclavizado  
y de lo que tampoco habrá memorias,  
brincos dieras y al filo de la gloria  
te lo hubieras, Turón, desconchiflado (601)

Se trata de poemas provocativos, de diálogos picantes que surgían en los viajes entre amigos o en la bohemia. Con su publicación se demuestra la homosocialidad que el *yo* lírico registra durante la década de 1970; se visibiliza la camaradería literaria y homosexual; el ano es mostrado como una zona erógena del cuerpo; se invita al placer y se *textualiza* lo que culturalmente es un asunto privado. El autor hace públicas las prácticas sexuales propias y las de sus amigos en un sentido escatológico. En los dos tercetos de “[Poema sin título 3]”, así se refiere al escritor michoacano Carlos Eduardo Turón:

Arpa de Michoacán, jícara horrenda,  
máscara de Quiroga redivida  
ate de mierda, momia sin la venda

charanda del poema escarnecida  
¡consíguete una verga en encomienda  
y al menos amanezcas bien cogida! (608)

Dentro de los poemas inéditos de Abigael Bohórquez, se encuentran aquellos que son de desafío político-social: “Digo lo que amo [1]” y “Digo lo que amo [2]”. Pese a pertenecer a la época de escritura del poemario *Digo lo que amo* –por lo que bien pueden leerse como un complemento del libro–, se trata de borradores o poemas que el autor excluyó del tomo. En el primer caso, este poema breve usa 14 calificativos para referir el acto de su escritura alrededor del tema homoafectivo. Es una confesión que el *yo* lírico registra en un poema como una forma de hacer frente a las miradas de los moralistas. En el segundo, le habla a un joven de apenas 14 años, con quien ha establecido una relación amorosa. En cuatro estrofas, el poeta va construyendo la épica amatoria. Inicia refiriéndose a sí mismo y a su “vejez evidente”, a sus manos marchitas y feas, frente a las “nuevas, firmes, limpias, de catorce años”, del joven, quien empieza a tener una voz enronquecida. En medio de ese idilio sexual, existen impedimentos, miradas que hacen imposible ese encuentro. El final del texto de Bohórquez recuerda la sección II del famoso poema “Recinto”, de Carlos Pellicer, que habla sobre un amor homosexual que ante los demás se debe simular para no ser descubierto: “Por razones serenas/ pasamos largo tiempo a puerta abierta./ Y arriesgado es besarse/ y oprimirse las manos, ni siquiera/ callar en buena lid...” (Pellicer, 2003: 276). Bohórquez, por su parte, registra:

Amo tu cercanía  
porque en ella queda temblando  
algo que deseamos pero que no se da  
porque siempre  
alguien está mirándonos (615)

La mirada de los otros obliga a un autocontrol por parte de los amantes; es decir, frente a la estigmatización y el asedio exterior, echar el cerrojo a la libertad es lo pertinente, con todo y que se siga teniendo una relación homoafectiva en secreto. Lo público y lo privado se contraindican, según la moral y las leyes. Este poema que estaba inédito, excluido por el autor al momento de elegir el corpus final de *Digo lo que amo*, contrasta con la visión de un poeta enardecido que se defiende por medio de su pluma de un sistemático hostigamiento hacia la libertad homosexual.

## CONCLUSIONES

La obra poética de Abigael Bohórquez surge de forma paralela al contexto en el que los movimientos de disidencia sexual nacen, se organizan y pugnan por el respeto e, incluso, por el reconocimiento de sus derechos humanos fundamentales, pero también en una época en donde la higiene literaria todavía pone cerrojos a las libertades creativas. La segregación o la indiferencia fueron la vía para tratar de silenciar voces como la del sonorenses, no sólo en la poesía, sino en el teatro y el ensayo. A partir de la década de 1970 hubo varios movimientos de activismos inspirados en los paradigmas de lucha por la libertad, pero la presencia de Bohórquez se da a partir de la exclusión del propio medio literario y de activismo, entre otras cosas, porque no comulgó con la ideología de la democracia y su praxis. Aparece de manera paralela. La homosocialidad en Bohórquez se aprecia en su grupo de amigos escritores y artistas homosexuales, así como de sus jóvenes amantes, ajenos a los círculos literarios y a los movimientos de disidencia sexual. Se trata de quehaceres discursivos y políticos paralelos, pero que no actúan en macro colectivo, sino en pequeños grupos, algunos de ellos, instalados, con los años, en los espacios de poder de las instituciones, otros, considerados como *intelectuales*.

Los poemas de temática homosexual en Bohórquez son un testimonio valiente; con ellos, el autor enfrentó a todo el aparato intelectual mexicano y a una sociedad homofóbica que sólo admite el concepto de *heterosexualidad hegemónica*, aquella que construye al hombre exclusivamente desde su papel de proveedor económico, esposo y padre de familia. Lejos estaba el autor de que en el ambiente literario se hablara de forma más libre sobre la homosexualidad

y las prácticas afectivas y sexuales entre varones, como sucede actualmente con autores que hablan abiertamente sobre el tema.<sup>8</sup>

Durante las décadas de 1980 y 1990, el escritor continuó escribiendo y publicando sus amores; textos como *Poesía en limpio* (1990) y *Navegación en Yoremito* (1993) son verdaderas odas al amor y a la libertad de un hombre que ama a otros hombres. Luego vendrá la pandemia del sida y Abigael reacciona con ese testimonio y testamento crudo sobre una época. La publicación ya póstuma de *Poesida*, lo entronizó como un poeta atento al dolor de los demás; por eso lleva al espacio de la poesía una enfermedad que inicialmente se piensa como exclusiva de homosexuales y que acentúa, en su tiempo, la discriminación y el odio hacia los sujetos no heterosexuales.

En la actualidad, es muy común hablar de una poesía enteramente homosexual que represente la voz, el deseo y la defensa de una identidad; sin embargo, el nombre de Abigael Bohórquez es un referente clásico de la libertad y las otras formas de ejercer la masculinidad desde la disidencia. Bohórquez es un poeta culto y mordaz; su higiene lírica admite la confesión de lo que sucede en la intimidad; su provocación temática no es gratuita, sino una respuesta para posicionarse en un contexto y defender su derecho a sentir, pensar, hablar y escribir.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Romero, Ana Lourdes (2022), “Abigael Bohórquez, el César. Homosexualidad, cultura popular y tradición literaria en *Poesida*”, *Mitologías Hoy*, vol. xxvi, junio, pp. 45-57.
- Amícola, José (2012), *Camp y posvanguardia*, Buenos Aires, Paidós.
- Barthes, Roland (1972), *Sade, Fournier, Loloya*, París, Points Seuil.
- Bohórquez, Abigael (2016), *Poesía reunida e inédita*, edición, estudio y notas de Gerardo Bustamante Bermúdez, México, Instituto Sonorense de Cultura, Clásicos Sonorenses, I.

<sup>8</sup> Baste enunciar la producción de jóvenes poetas como el sinaloense César Cañedo, el guerrerense Ángel Vargas, el regiomontano Óscar David López o el poeta muxe Elvis Guerra, todos con amplia presencia literaria y reconocimientos.

- Bustamante Bermúdez, Gerardo (2017), “De amor echele un oxo, fabel’e y allegueme’. Parodia de algunos tópicos medievales y renacentistas en *Navegación en Yoremito* de Abigael Bohórquez”, *Literatura Mexicana*, vol. xxviii, núm. 1, pp. 117-138.
- Deltoro, Antonio y Christian Peña (2011), *El gallo y la perla. México en la poesía mexicana*, prólogo de Antonio Deltoro, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Castillo, Jesús Eduardo (2013), “Como los labios de una misma boca. Cuatro acercamientos a la poesía mexicana de temas homosexual y gay”, *La Ventana. Revista de Estudios de Género*, vol. iv, núm. 38, pp. 7-49.
- Gutiérrez, León Guillermo (2016), “Recinto de Carlos Pellicer. Inauguración del discurso homoerótico en la poesía mexicana del siglo xx”, *Signos Literarios*, vol. xii, núm. 23, enero-junio, pp. 98-116.
- Hernández Cabrera, Porfirio Miguel (2022), *Identidad gay en construcción. El activismo del Grupo Unigay en la Ciudad de México*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Martínez, José Luis (1991), *Nezahualcóyotl. Vida y obra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, José Luis y Christopher Domínguez Michael (1995), *La literatura mexicana del siglo xx*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Muñiz, Elsa (2002), *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco/Miguel Ángel Porrúa.
- Monsiváis, Carlos (2007), “De las variedades de la experiencia homoerótica”, en Guillermo Núñez Noriega, *Masculinidad e intimidad. Identidad, sexualidad y sida*, México, Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de Sonora/Miguel Ángel Porrúa, pp. 7-43.
- Navarro Tomás, Tomás (1991), *Métrica española*, Madrid, Labor.
- Novo, Salvador (2002), *La estatua de sal, seguido de Sonetos*, prólogo de Carlos Monsiváis, México, Consejo Nacional para las Cultura y las Artes.
- Olay, Alejandra (2000), “Monsiváis recupera la memoria”, *Voces del desierto*, edición especial de *El Independiente*, año 5, núm. 217, 26 de noviembre al 2 de diciembre, p. 19.
- Olivos Santoyo, Leonardo (2010), “Matarile al maricón: jóvenes y homofobia”, en Julio Muñoz Rubio (coord.), *Homofobia. Laberinto de la ignorancia*, México,

- Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades-Colegio de Ciencias y Humanidades-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 147-159.
- Ortiz Domínguez, Efrén (2004), “Sublime abyección: la poesía de Abigael Bohórquez y de Juan Bañuelos”, *CiberLetras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, núm. 11, julio, disponible en [<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/ortizdominguez.html>], consultado: 3 de octubre de 2022.
- Pellicer, Carlos (2003), *Obras*, edición de Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica.
- Preciado, Beatriz (2009), “Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”, en Guy Hocquenghem, *El deseo homosexual*, traducción de Geoffroy de la Marre, prólogo de René Schérer, Barcelona, Melusina, pp. 133-172.
- Ramírez Arballo, Alejandro (2020), “Sabores y saberes: de la carne a la palabra. Una relectura de *Digo lo que amo* (1976), de Abigael Bohórquez”, *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, núm. 20, pp. 9-29.
- Reyes, Juana (2014), “Abigael Bohórquez, el de la macha poesía”, *Cultura Urbana*, año 10, núms. 42-43, pp. 53-56.
- Salinas Hernández, Héctor Miguel (2008), *Políticas de disidencia sexual en México*, México, Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación.
- Santiago Ruiz, Eduardo (2018), “El arte del cinismo de Abigael Bohórquez: una lectura de *Navegación en Yoremito*”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. xcv, disponible en [<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14753820.2018.1493831>], consultado: 21 de abril de 2022.
- Schuessler, Michael K. y Miguel Capistrán (2010), *México se escribe con J. Una historia de la cultura gay*, México, Planeta.
- Villegas Martínez, Víctor Saúl (2018), *El personaje gay. Un acercamiento crítico desde la perspectiva de género, los estudios gay y la teoría queer en seis cuentos mexicanos*, México, Bonilla Artigas Editores.
- Virgilio (2008), *Bucólicas. Geórgicas*, introducción general de José Luis Vidal, traducción y notas de Tomas de la Ascensión Recio García, Barcelona, Gredos.

**GERARDO BUSTAMANTE BERMÚDEZ:** Es doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, maestro en Letras Mexicanas por la misma institución y licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Sus líneas de investigación son los estudios sobre masculinidades diversas aplicados a la literatura latinoamericana de los siglos xx y xxi, así como la relación entre sociedad y literatura. Sobre el escritor sonoreense Abigael Bohórquez ha publicado *Dramaturgia reunida de Abigael Bohórquez* (2014), entre otros, y *Poesía reunida e inédita de Abigael Bohórquez* (2016) y *Teatro recuperado e inédito de Abigael Bohórquez* (2019), de los cuales realizó la edición, estudio y notas. Sobre el poeta Elías Nandino, ha publicado: *De dolores y placeres. Entrevistas con Elías Nandino entre 1954 y 1993* (2007) y *Prosa rescatada de Elías Nandino* (2019). Es profesor-investigador de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, en la academia de Creación Literaria, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I.

D.R. © Gerardo Bustamante Bermúdez, Ciudad de México, enero-junio, 2023.

## **BUILDING A HAPPY FAMILY: LA VIDA PERDURABLE, BY JUAN GARCÍA PONCE**

**ALFREDO PAVÓN**

ORCID.ORG/0000-0002-8707-8577

Universidad Veracruzana

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

pavron@yahoo.com.mx

**Abstract:** *Under the influence of androcentrism, La vida perdurable of Juan García Ponce was plotted. Although differently, each of the families and couples in this novel responded to this influence. According to the perspective of the Yucatecan narrator, androcentrism has a negative visage—exemplified by Virginia's parents—, and a happy one—represented by the other families and couples—; that difference determined the dark or luminous destiny of each group, those of the latter awarded with lasting life.*

**KEYWORDS:** ANDROCENTRISM; HETEROSEXUAL COUPLE; HALF CENTURY GENERATION; ENDURING LIFE; MEXICAN NOVEL

RECEPTION: 30/06/2022

ACCEPTANCE: 19/09/2022

## CONSTRUIR UNA FAMILIA FELIZ: *LA VIDA PERDURABLE*, DE JUAN GARCÍA PONCE

**ALFREDO PAVÓN**

ORCID.ORG/0000-0002-8707-8577

Universidad Veracruzana

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

pavron@yahoo.com.mx

**Resumen:** Bajo la influencia del androcentrismo, Juan García Ponce tramó *La vida perdurable*. Cada una de las familias y de las parejas de esta novela respondieron a dicho influjo, aunque de manera diferente: según la perspectiva del narrador yucateco, el androcentrismo tiene un rostro negativo –ejemplificado por los padres de Virginia– y uno venturoso –representado por las demás familias y parejas–; esa diferencia determinó los destinos oscuro o luminoso de cada grupo, premiado este último con una vida perdurable.

PALABRAS CLAVE: ANDROCENTRISMO; PAREJA HETEROSEXUAL; GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO; VIDA PERDURABLE; NOVELA MEXICANA

RECEPCIÓN: 30/06/2022

ACEPTACIÓN: 19/09/2022

¿Por qué y cómo se aspira a una existencia perenne? Esta interrogante parece haber sido la base narrativa de *La vida perdurable* (1970), novela de Juan García Ponce apenas mencionada por la crítica,<sup>1</sup> en cuya trama la pareja protagonista alcanza la plenitud amorosa y la felicidad compartida con los otros. Lo anterior la convierte en el antecedente inmediato de otra novela breve con clausura venturosa: “La gaviota” —publicada en *Encuentros* (1972)—, aunque, en ésta, plenitud amorosa y felicidad no se socialicen. Tal cimiento narrativo sugerirá que el trinomio lugar/identidad/amor es indispensable en la aspiración de la existencia perenne.

La respuesta a por qué se anhela esta existencia se halla en las siguientes palabras de Sigmund Freud: “el hombre se esfuerza por conquistar la felicidad y alejar el sufrimiento” (2004: 26). Otra razón más aparece en las reflexiones de Octavio Paz —poeta y ensayista con quien García Ponce mantuvo muchas afinidades—: “Los hombres aspiran a la felicidad y la quieren para siempre. El deseo de belleza, propio del amor, es también deseo de felicidad; y no de felicidad instantánea y perecedera sino perenne” (1994: 43). Así, pues, en *La vida perdurable*, la bienaventuranza es un motor vital y una ilusión que los personajes concretan a su manera. La forma en la que cada uno de ellos materializa su búsqueda de la felicidad se vuelve el alma y el cuerpo de esta novela breve.

Detrás de los deseos y proyectos del par protagónico de *La vida perdurable*, se encuentra la pretensión de construir una familia feliz a partir de la fundación previa de una relación firme y amorosa. Los cimientos de ese anhelo se hallan en dos tipos específicos de familia<sup>2</sup> —engendrados, a su vez, de ciertos modelos de pareja e individuo—: la conyugal y la consanguínea, ambas alimentadas por el sistema androcéntrico, cuya concepción González Vázquez sintetiza con pertinencia:

<sup>1</sup> En varios acercamientos críticos a la obra de García Ponce, ni siquiera hay referencias a ella (véase Rivas Vélez *et al.*, 1998, y Díaz y Morales, 2006). Alusiones a *La vida perdurable* pueden hallarse en Gliemmo (1997: 169), Moreno-Durán (1997: 180), Magaña G. Cantón (2015: 24) y Pavón (2015: 126).

<sup>2</sup> Éstos parten de un tronco común, es decir, del concepto de *familia*: “una organización de diversos individuos basada en un origen común y destinada a conservar y transmitir determinados rasgos, posiciones, aptitudes y pautas de vida físicas, mentales y morales” (Schrecker, 1978: 277).

[...] el androcentrismo existe cuando el hombre, lo masculino o la masculinidad son considerados la medida de todas las cosas; cuando las acciones individuales reflejan perspectivas, intereses o valores masculinos; cuando el hombre, lo masculino y la masculinidad son considerados fuente única o primordial de sabiduría y autoridad, o cuando las experiencias masculinas son las preeminentes, las normativas, las imitables, las deseables, etc. (2013: 493)

Si bien, en García Ponce, “el principio de la supremacía de lo masculino sobre lo femenino” (González Vázquez, 2013: 494) no da paso al patriarcado<sup>3</sup> ni conlleva factores negativos íntimamente ligados al androcentrismo, como “misoginia, sexismo, machismo, marginación, represión, violencia física y simbólica, etc.” (494), tampoco deja de ser un principio de poder y desigualdad que afecta a las familias conyugal y consanguínea de *La vida perdurable*.

Si se asume a la familia conyugal como “un grupo íntimo y fuertemente organizado compuesto por los cónyuges y los descendientes” (Linton, 1978: 8) o, en otras palabras, integrado “por padres e hijos” (Parsons, 1978: 32), todos los grupos familiares de la novela pertenecerían a dicha estructura de parentesco; si, por otro lado, se acepta a la familia consanguínea como un externo “grupo difuso y poco organizado de parientes consanguíneos” (Linton, 1978: 8) de la esposa o del esposo –ya en línea ascendente (bisabuelo, bisabuela, abuelo, abuela), ya descendente (nietas, nietos, bisnietas, bisnietos), ya colateral en primer grado (hermanas, hermanos), ya colateral en segundo grado (primas, primos)–, las familias del dúo protagónico pertenecerían a este conjunto de parentesco, además de que, claro, mantendrían su estatuto de familia conyugal. Estas estructuras de filiación permearán en el diseño de los personajes de la obra, tomando de cada una de ellas sólo lo positivo –salvo en el caso de la familia de Virginia, ejemplo único de todas las negatividades–, lo que redundará en familias, parejas e individuos ideales, sin máculas, pese a que el par protagónico caiga en pasajes de desasosiego, prontamente

<sup>3</sup> Ralph Linton describe a la familia patriarcal en estos términos: “Se componía de un grupo de mujeres y de jóvenes dominados por un varón viejo, irascible y altamente celoso” (1978: 7). González Vázquez comenta que se trata de un “sistema social o de gobierno basado en la autoridad de los hombres de mayor edad o de los hombres que han sido padres –o, más bien, de los varones que tienen hijos, preferentemente varones, que forman una parte importante de su capital simbólico” (2013: 491).

enfrentados y resueltos. Así, la construcción de una familia feliz en *La vida perdurable* tenía el terreno abonado.

En principio, aunque en el núcleo íntimo del protagonista sí existió una autoridad en torno de la cual los demás integrantes se organizaron y convivieron –el ya fenecido padre–, ésta no correspondió con la del patriarca dictatorial e irascible, ostentador de la última palabra respecto de cualquier asunto –como sí lo fue el papá de Virginia–, sino con la del padre dialogante, flexible, calmo y dispuesto a exponer sus razones, así como a oír las de los otros en relación con todos los conflictos o proyectos por cumplir. Después, en las otras familias –excepción hecha, nuevamente, en la de Virginia–, dicha autoridad no existe; cada unidad familiar forma una democracia partidaria de la libertad, el respeto y la igualdad –salvo cuando se trata del aliño doméstico–. Finalmente, si en el núcleo familiar de Virginia imperó el poder patriarcal, la sumisión femenina, la furia, la inflexibilidad, la ausencia de solidaridad y la orden irrefutable, en las otras familias se cumplió cabalmente con la fidelidad amorosa y sexual; la provisión de alimentos y bienes;<sup>4</sup> el aseo doméstico;<sup>5</sup> el cuidado físico, psicológico, ético, moral y afectivo de cada integrante; la solidaridad con los planes del otro; la educación de los descendientes, y la interacción grata y tierna, con altísimas dosis de libertad y confianza. Cada familia de la novela –excepto la de Virginia– se guía por el fundamento del amor y la búsqueda de la felicidad, dejando en suspenso el propósito reproductivo.

<sup>4</sup> Si bien en la novela no se especifica quién es el proveedor, puede suponerse que se trata del varón debido a dos ejemplos: 1) en la familia del protagonista, el padre asumió tal rol y, al morir, fue relevado por el hijo, mientras que, 2) en la familia de Virginia, el patriarca también desempeñó dicha función, aunque cobró el mantenimiento con su autoritarismo.

<sup>5</sup> Según los datos provistos por la narración, tenemos los siguientes acuerdos en cuanto a la limpieza del hogar: en la familia de Virginia, la esposa se encarga del aseo, pues el patriarca no puede ser molestado con “minucias”; en la del protagonista, también se dejan esas labores a la esposa, como lo revela la convivencia con su hijo y con Virginia; mientras que, en la del par protagónico, Virginia es la encargada, según se desprende de sus tareas en el hogar del hermano y en el del esposo, si bien en este último ámbito tendrá el auxilio de la servidumbre. De las otras dos familias poco informa el narrador respecto al aliño doméstico, como tampoco lo hace en referencia a la provisión de alimentos y bienes, pero, si seguimos las circunstancias de las otras tres familias, serían las esposas quienes se encargarían de ello, aunque quizá –especulamos– con el apoyo del esposo.

Sin datos sobre su estirpe, “los amigos comunes” de la pareja protagónica (García Ponce, 1997: 214)<sup>6</sup> ejemplifican la vida conyugal plena y perdurable, pues han fundado un hogar donde, además de las continuas fiestas para los amigos, el “dos” se ha vuelto “uno” –como bien lo marca el hecho de que el narrador se refiera a ellos como un conjunto: “los amigos”–, si bien salvaguardan su respectivo ser único e intransferible. Nada se indica sobre su sexualidad ni sobre su erotismo, pero deben ser, cuando menos, satisfactorios y ajenos a la obligatoriedad de la procreación –ya fuese un acuerdo o no–, lo que impone una condena: al carecer de descendientes, la fundación del hogar no tendrá continuidad. Parecen compañeros ideales del amor de pareja, con su carga de libre elección, sentimiento, sensibilidad, deseo, respeto mutuo, permanencia, fidelidad, exclusividad y proyectos de vida en común, entre los cuales destaca el gusto por la fiesta –entendida como la “entrada en el gran todo colectivo”, donde “el yo se vuelve un nosotros” (Paz, 1994: 204)–, y del amor altruista, cuyo objetivo consiste en “fundirse con los demás en una comunidad” (Freud, 2004: 86). Amor, festividades y altruismo los han llevado a un estado pleno resguardado por el hogar: alegre recinto protector donde imperan sobreentendidos conductuales, gestuales y lingüísticos; donde convergencias y divergencias de pensamiento y acciones se intercambian; donde la intimidad se resguarda celosamente y la privacidad abre puertas a los otros con la finalidad de hacerlos partícipes de las propias experiencias con el mundo, sobre todo las del amor, la solidaridad y la generosidad. En fin, hombre y mujer, amigos comunes de sí y de los otros, se entregan, se abren, se solazan y facilitan el intercambio de sueños, conquistas y expectativas con las otras parejas, además de que contribuyen al encuentro de los solitarios para procurarles alternativas hacia las aventuras del amor –como en el caso de Virginia y el innominado amante, quienes se conocen en la casa de aquéllos, socializan vínculos sentimentales, contraen matrimonio y caminan hacia la vida perdurable.

Con el antecedente de unos padres difuntos –ella, una esposa sumisa e invisible, salvo para atender el aliño doméstico y la reproducción; él, un esposo dictatorial y ausente en el cuidado y la formación de los descendientes–, para uno, y de una carencia de datos sobre sus raíces familiares, para la otra,

<sup>6</sup> En adelante, sólo se indicará el número de página entre paréntesis.

el hermano y la cuñada de Virginia, a su manera, han concretado otra vida perdurable, muy similar a la de los amigos comunes de ésta, incluso en el hecho de carecer de descendencia (218). Ambas familias anclan en el amor altruista: los amigos comunes se asocian con los otros mediante las festividades y la solidaridad; y el hermano y la cuñada, a través de la acogida de Virginia y su hija –acogimiento que hace del conyugal un grupo consanguíneo–. Esta familia difiere de la otra en cuanto a los vínculos con el exterior: si bien no rechazan lo social, optan más por lo privado, aunque sin develar dato alguno de lo íntimo, nutrido probablemente con una sexualidad, un erotismo y un amor adecuados a sus personalidades sosegadas, proclives a la comprensión, la prudencia y la discreción. El ámbito de una casa citadina, con apenas un “pequeño jardín” (218),<sup>7</sup> es el marco donde la bonhomía de la pareja convierte en ternura la orfandad y la maternidad solitaria de Virginia; en compañía, cariño y cuidado, la ausencia paterna de la hija de aquélla; en amistad cálida, la inesperada presencia del innominado amante. Privacidad, seguridad, tranquilidad y afecto son las señas de identidad del hogar del hermano y la cuñada, porque eso es su casa: un hogar para la pareja, la niña, el visitante y Virginia. Ahí resguardan los anfitriones su amor sin estridencias; se refugia Virginia de las hostilidades del exterior; juega y sueña la niña; crecen la amistad, las confidencias y el intercambio de experiencias cotidianas de todos. Ahí también se planea la ceremonia matrimonial de la pareja protagónica y el viaje de bodas, imperando en el diseño del plan la discreción, la sencillez y el gusto por lo privado.

Otro hogar conyugal para la vida perdurable y el amor perenne es el del innominado amante de Virginia. Ante la ausencia del padre –ya muerto–, está presidido por la mamá, una cariñosa señora. En el informe a Virginia –dado tras apenas conocerla– sobre el origen de la familia y de la casa, se trasluce que el grupo regido por ella forma parte de la cultura androcéntrica, con linaje

<sup>7</sup> Para García Canal, se trataría de una casa de la pequeña burguesía, ésa “donde se forja un tipo de pareja, una forma de ser hombre y de ser mujer, un tipo de sexualidad. Es también allí donde se construyen y se fijan los ideales del yo, se modelan los sentimientos, los gustos y las sensaciones” (1993: 17). Y agrega: “En este lugar para vivir se genera la trama de lo cotidiano, de las rutinas diarias, del aprendizaje de los sentimientos y de las relaciones. Es el primer espacio del hombre; es el punto de inicio, de arraigo, su primer ‘centro’ del mundo” (20).

consanguíneo y marcado por la herencia patrilínea:<sup>8</sup> tuvo como fundadores y guías al tatarabuelo, al bisabuelo, al abuelo y al padre, quienes, en conjunto, hicieron del antiguo convento, primero, y del solariego “retiro en el campo” (229), después, un hogar. Eso recuerda y comunica la noble señora, y este acto de rememorar y transmitir marca uno de los roles femeninos de este hogar: el de ser las guardianas de la memoria. Se trata de un hermoso *heredar la vida*, “la historia de la familia” (228), una historia y una familia fundadas “cuatro generaciones atrás” (229), con la esperanza de hacerlo de una vez y para siempre, tal como procedieron –en su momento– los amigos comunes, el hermano y la cuñada de Virginia, pioneros de sus propias sagas. Con la finalidad de quitarle su condición amorfa al espacio, el tatarabuelo, el bisabuelo, el abuelo y el padre buscaron crear un universo de sentido, donde los individuos tuviesen los mismos criterios y los mismos valores (Augé, 2008: 39-40); un lugar para vivir, convivir, soñar, trabajar, cuidar fronteras, atesorar, morir, y que fuese, además, un “principio de sentido para aquellos que lo habitan” y un “principio de inteligibilidad para aquel que lo observa” (58), partiendo de “complicidades” en “el lenguaje” y de “reglas no formuladas” sobre el “saber vivir” (104); un sitio de residencia que expresara “la identidad del grupo” (51), y fuese “constitutivo de la identidad individual” (59); un monumento y símbolo “de la permanencia o, por lo menos, de la duración” (65), desde donde regodearse en el pasado y proyectar el porvenir. Así lo asume la señora, para quien la casa “Grande y vivida” (229) “tiene demasiados recuerdos”, entre ellos, “la muerte del padre, la muerte a los pocos meses de nacida de la que hubiese sido la hermana mayor de él” (228); la presencia intemporal de los perros, “tan abiertos y expresivos, tan seguros en la indiferenciada continuidad que desde su infancia pasaba en ellos de una generación a otra como si siempre se tratara de los mismos perros” (235), y algún mueble valioso, “ya fuese porque la madre lo relacionaba con algún acontecimiento particular o porque tenía una especial belleza” (228). Así lo asume también cuando –unidas en esa casa aislada de los avatares del exterior– le transmite los recuerdos a Virginia, a quien considera, desde el primer momento, la perfecta heredera y guardiana de “la historia de la familia”.

<sup>8</sup> Por *linaje* debe entenderse “un grupo dotado de continuidad a lo largo de varias generaciones, siguiendo normalmente ‘la línea del apellido’” (Parsons, 1978: 32).

La transmisión del saber y del poder femenino en el interior del hogar inicia con la liga íntima entre las mujeres y la transferencia de una responsabilidad que, hasta ese momento, sólo le correspondía a la madre: cuidar el mundo afectivo del varón. Después, habrá de continuar con el recorrido por la casa –sala, pasillos, corredores, habitaciones, patios, cuartos separados de la cámara principal–, con las explicaciones sobre el significado vital de “retratos, cuadros y muebles” (228) y las recomendaciones sobre los perros, “como si deseara que Virginia viese la casa desde todos los ángulos posibles” (227), comenta el narrador omnisciente, focalizando lo relatado a través de la conciencia del protagonista. En justa correspondencia, ella, “[i]nsegura, pero sin mostrar ningún desconcierto, como si lo que veía fuera algo que hubiese esperado siempre” (228), acepta la herencia, el cariño de la madre y el momentáneo retiro de la casona, seguido del pronto retorno en compañía de su niña, “como si la primera visita hubiera dejado perfectamente determinado que volvería a la casa” (232). La transmisión, pues, se cumple, tanto que, aun “[s]in serlo verdaderamente, Virginia y su hija parecían ya parte de la casa” (236). La pertenencia total al hogar ocurrirá más tarde, cuando la madre enferme, agonice y muera.

Durante el proceso de la caída física, la madre resalta –por encima de parientes cercanos y lejanos, de servidumbre, médico y cura– la principalidad de Virginia: “es la única que sabe cuidarme” (236). Ella, por su parte, acepta el ineluctable destino, brindando sus cuidados, compañía y fortaleza a la enferma, quien, a su vez, continúa con la transferencia de recuerdos. El ofrecimiento y la aceptación de la herencia habrán de convertir a Virginia, más tarde, en la nueva señora de la casa, tal cual lo propone la mamá con sus últimos alientos: “la madre vivió todavía tres días más, buscando con los ojos a él y a Virginia cada vez que los abría y haciendo débilmente con la mano una seña que parecía querer indicar que se juntaran” (239). Antes de concretarse la nueva jefatura femenina de la familia, habrá de sobrevenir el deceso de la madre, a quien animales y flores reconocen como la gran señora y dueña de la casona. Muere en calma con ella misma y plena, gracias al cumplimiento cabal de sus proyectos de vida, entre ellos, el resguardo y la continuidad del hogar y el amparo afectivo del hijo, asumidos por Virginia, quien, además, se encarga de organizar el funeral, el sepelio y los rosarios, así como de rescatar del luto a su amado, cuyo vacío interior concluirá cuando aquélla acepte su propuesta matrimonial. Antes de ser guiada por los perros al reino de Tánatos,

la mamá ha asegurado –con tacto y finura– la vida perenne de la familia; ha honrado las tareas del fundador y sus continuadores; ha forjado un eslabón más de la identidad de su saga y de su hogar; ha conquistado para sí el eterno *requiescat in pace*.

Con las búsquedas y concreciones de tres familias, Juan García Ponce tramó otras tres historias, entreteljadas entre sí y protagonizadas, respectivamente, por la niña, el varón y Virginia. Cada uno de estos personajes cruzará territorios yermos o cultivados antes de lograr las preseas de una existencia estable, tranquila y amorosa: conquistas que le dan a *La vida perdurable* –al unirse con las historias de los amigos comunes, del hermano, la cuñada y la madre– la tonalidad de una novela breve, eufórica e inusual en la narrativa mexicana.

Nacida del desamor –pues fue concebida por los caprichosos impulsos sexuales de una mujer y un hombre jamás atados a las convocatorias del erotismo ni del amor, y, salvo por el tío materno, sin antepasados directos, en tanto adolece de padre, al que Virginia “nunca había vuelto a ver” (214), y de abuelos paternos y maternos, desconocidos aquéllos y ya fenecidos éstos–, la niña, “de nueve o diez años” (215), subsistirá gracias al cariño y la ternura de Virginia, del hermano y de la cuñada. Estos últimos le proporcionarán un hogar y –junto con la madre– cuidados, atenciones, cariño, educación, alimento, compañía, diálogo y ayuda, salvaguardándola de los arañazos de la orfandad paterna y de la inexistencia de ancestros. Inicia, así, un breve camino hacia la alegría y la estabilidad emocional y afectiva que la niña recorrerá animosa y alborozada, gracias a la emergencia de un amigo inesperado –a quien “desde el principio” había “tomado por un seguro protector en el que tanto ella como su madre podían contar abandonándose a su amistad” (224)–, que, más tarde, se convertirá en su padre amoroso y confiable; al encuentro con la comprensiva, sensible y prudente madre del amigo reciente, que duplicará los dones recibidos en el hogar del hermano y la cuñada; a la consolidación de una nueva familia, integrada por ella, el varón y Virginia –estos últimos tan enamorados y generosos que “habían sabido [...] crear para ella una vida dentro de la que todo se desenvolvía con el natural y callado movimiento de un lento río” (263)–. Maculada por unos orígenes difíciles, por decir lo menos, arribará, después de varias peripecias, a un paraíso: la casona protegida –real y simbólicamente– por los celosos perros de su padre adoptivo, quienes la reciben como compañera de años, la protegen y la acompañan en juegos y correrías por la casa, las habitaciones, los patios, la huerta.

No es la niña, sin embargo, una simple receptora de beneficios; también es replicante de dones y nueva savia para la vida. Como replicante, será manantial de juegos, bullicios, caricias y ternura para el hermano de Virginia y su esposa –con la que cubre su carencia de descendientes–; de compañía, diálogo, apoyo y amor para Virginia; de amistad y confianza para el amigo a quien ella, un día, “echándole los brazos al cuello con auténtico cariño”, habrá de darle “un largo beso en la mejilla” (232); de intimidad y confidencias para la mamá de su amigo y de lazo de unión para la pareja de amantes. Como renovadora de la vida, además de convertirse en nueva cómplice de travesuras y algarazas de los perros, será aire fresco y un movimiento incesante para la casona y sus habitantes, pues, tal como lo informa el narrador, su bulliciosa presencia “dentro del espacio inmóvil de la vieja habitación” era “una especie de rompimiento que abría el tiempo muerto de las lentas conversaciones creando un ritmo distinto” (234).

En fin, la niña –herida por el abandono del padre biológico y la inexistencia o la defunción de los abuelos, y feliz por los halagos y dones venidos de su madre, tíos y amigos– alcanza una existencia plena y venturosa, lo que sugiere que, en los años por venir, habrá de convertirse en una mujer íntegra, madura, consciente de sus límites y alcances, y una digna sucesora de las hermosas dueñas de la casa –idea confirmada cuando, ya muerta la señora y realizada la boda de sus padres, recibe como herencia el “cuarto de la madre, donde habían decidido que dormiría” (254).

La historia de Virginia y del futuro esposo forma un dúo indisoluble. Nace con el encuentro inesperado y la emergencia súbita del amor romántico, esto es, “la existencia de un solo amante romántico perfecto para cada individuo” y “la posibilidad de reconocer a este amante por vía subjetiva, incluso en el primer encuentro” (Linton, 1978: 26). Tal tipo de vínculo afectivo-emocional tiene su base en “la reciprocidad de sentimientos y deseos carnales” (Roudinesco, 2004: 19-20) o, si se desea, en “el amor y la pasión, antaño reservados a los amantes” (106). Después del encuentro y el flechazo, ambos protagonistas –altamente satisfechos con sus deslumbramientos erótico-sexuales– caerán en inseguridades y temores que, una vez superados, confirmarán “la fusión de la pasión sexual”, la satisfacción de “la interdependencia mutua” (Benedek, 1978: 156), el enriquecimiento del respeto recíproco, de la estima por el otro y de la autoestima; el aumento de la ternura, la comprensión y la camaradería, para dar paso a la individualidad gozosa y la pareja segura, basamento

del matrimonio ideal y la familia permanente, libre, igualitaria, deferente y feliz. Cumplen, de esta manera, con el tránsito del amor romántico al de tipo maduro y sopesado, ése que ha ajustado las coincidencias y diferencias de la pareja –pasos necesarios para fundar una familia de dulzuras y raigambres.

El protagonista es un hombre con las manos llenas de bendiciones. En su historia, la muerte ha sido una presencia leve que no se ha vuelto un luto eterno, pues los antepasados varones cumplieron a cabalidad sus ciclos, dejando tras de sí únicamente bienaventuranzas, y la hermana mayor se fue a los pocos meses de nacida, antes del arribo de él, por lo que se convirtió en una presencia lejana, vital sólo en la memoria de la madre y los parientes cercanos. La vida, pues, ha sido magnánima: un padre responsable en lo económico, moral y ético, promotor de la independencia y la formación intelectual de su descendiente, efectuada en internados y universidades de “los [E]stados Unidos” (232); una madre crítica, pero respetuosa de sus decisiones, sumamente amorosa y compañera en las luminosidades y en las grisuras; unas “primas y primos” con los cuales compartió una “prolongada infancia” (232); amigos festivos y libertarios; él mismo, sosegado, exitoso y con un trabajo idóneo que le permite sostener económicamente la casona y gozar de libertades y satisfacciones. No hay espacio para los reproches a la dadivosa vida, sólo una carencia “planta ortigas en su derrotero”: la mujer con quien compartir preseas y recuerdos. Lo ha intentado –como bien señala la dama de los amigos comunes: “escuchó a la dueña de la casa preguntarle a Virginia, cuando creía que él no estaba cerca, si ya la había llevado a su casa” (223)–, pero ha fracasado, por dos posibles situaciones: las anteriores mujeres no cumplen con algunos de los aspectos que él considera importantes en cuanto a la sexualidad plena, el erotismo sin cortapisas y el amor absoluto; o bien, no empatiza con la madre, hecho revelado cuando, preparando la primera visita de la protagonista a la casona, le dice a su madre: “Virginia te va a gustar” (225), como si las anteriores jóvenes no lo hubiesen logrado. Permanece, así, en estado de incompletud –o de discontinuidad, diría Bataille (2000)–, hasta el encuentro con Virginia, donde hay una verdadera reciprocidad de sensaciones, sentimientos e intelectos. Con ella, alcanza la plenitud de pareja, no sin afrontar las penalidades propias de toda unión.

Beneficiario usual de la vida, el protagonista se topará azarosamente con Virginia durante una de las varias reuniones festivas organizadas por los amigos comunes. Ahí se produce el flechazo físico –“su belleza no le fue indiferente en

ningún momento” (214)—, aunque la continuidad del inesperado encuentro se habría perdido si la amiga no hubiese corregido los caprichosos giros del destino, pues, consciente del apocamiento de él ante desconocidos y de la hosquedad de ella ante cualquiera, interviene y propicia el contacto directo: “al despedirse, la dueña de la casa le había preguntado si podría dejar a Virginia de paso” (214). Sigue a esto el contacto espiritual, de donde se desprenderá el descubrimiento de afinidades y diferencias. Para el varón, este intercambio de identidades e historias personales afianzará el trallazo de la atracción inicial, llevándolo, primero, a los terrenos del erotismo y la sexualidad —sumamente satisfactorios—, y, después, a los del amor, esa “unión de dos seres sujetos al tiempo y a sus accidentes: el cambio, las pasiones, la enfermedad, la muerte”, unidad alimentada por la “afinidad en las ideas, los sentimientos o las inclinaciones” (Paz, 1994: 111). Nuevamente, aunque no sin enfrentar obstáculos y aficciones —cuya raíz no se halla en “los prejuicios morales y sociales, las diferencias de clase y la alienación”, sino en lo óntico (140)—, el protagonista caerá en los pliegues más suaves de la felicidad.

¿Cuál es el origen de los inconvenientes y dificultades en la búsqueda de la vida plena? Tiene nombre preciso: Virginia. Ella, con su presencia y modo de ser, lo obliga a preguntarse constantemente: “¿quién eres?”. Esa interrogante deriva de sus observaciones e intuiciones sobre Virginia. Desde el primer encuentro, él la percibe como una mujer “borrosa” (214), inaprehensible y evanescente, capaz de inquietarlo y desvelarlo. A esta percepción contribuyen, sin duda, “la intemporal belleza de su rostro” (216); “la deslumbradora inocencia de su rostro sin edad” (219); la docilidad rebelde; su “entrega sin entrega” (213), y su relato, sintético y con detalles suprimidos, sobre la existencia de la niña que “había tenido [...] sin casarse” (214), el alejamiento definitivo del padre de aquélla, la muerte de sus progenitores y el apoyo de su hermano y su cuñada, en cuyo hogar vive; una narración para “ocultarse revelándose” (214), correspondida con un resumen vivencial similar por parte del protagonista. Abonan también a esa primera imagen los sucesos vividos en apenas unos días (que ni siquiera conforman un mes): la doble búsqueda de Virginia —infructuosas ambas— en la casa de los amigos; la llamada telefónica de la joven a la casa de él; las dos visitas al hogar de ella; los diálogos afables con los anfitriones; las confidencias e indagaciones de uno y otra; las caricias casi culpables durante la primera salida (mezcla de “necesidad” y “rechazo”), seguidas de una exigencia femenina, verdadero arte de amar —“No me gusta

que me toquen. Yo lo quiero todo. Tiene que ser profundo como un árbol. Y absoluto” (217)—, y especialmente la entrega erótico-sexual durante la segunda salida, antecedida por la pregunta crucial de él: “¿Crees que podrías quererme?”, y la respuesta lacónica y tajante de ella: “Sí” (221). Mas, ¿por qué contribuyen, si cada hecho remite a la conjunción de la pareja feliz? Porque, además de que él no podía definir “qué era lo que deseaba en verdad de ella” (218), en cada encuentro siente, por momentos, un vacío entre los dos, una fractura invisible, una condescendencia obligada e insípida, un secreto inconfesable, una “entrega sin entrega”, sensaciones de inseguridad que no se desvanecen ni siquiera con la fusión amorosa, ese “minuto en el que se entreabren las puertas del tiempo y del espacio” (Paz, 1994: 131), que a ella la deja con el sentimiento de que “la unión no se había realizado y [de que] en su amor faltaba algo cuya naturaleza ignoraba” (222), y a él, con la idea de que “Virginia aún no era suya, a pesar de que todo los acercaba” (223). Pronto, mediante una toma de conciencia sobre sí, las sensaciones de incompletud del varón serán aclaradas por dos vías: por un lado, reconoce que no se ha dado a Virginia de manera absoluta, salvo en la intimidad erótica y sexual, pues le ha revelado poco de su pasado y de su identidad; por otro, no desea sólo la propiedad del cuerpo y las caricias de Virginia, sino también —para poder entregarse plenamente a ella— el conocimiento de su interior, de su alma y, sobre todo, del significado del padre de la niña en su vida. Corregir el primer aspecto será relativamente fácil, debido al auxilio materno (únicamente debe incorporar a Virginia a la casona); concretar el segundo, por otro lado, supondrá vencer un largo camino de dubitaciones y temores.

Las decisiones importantes suelen desencadenarse de manera simple; en el caso del protagonista, la pregunta de la amiga sobre si aquél había llevado ya a Virginia a su casa fue el detonante de una toma de conciencia. Aunque entreveró algunas minucias en sus diálogos —“que vivía con su madre en una antigua casa en la que nadie los visitaba fuera de sus tías y tíos” (214-215)— o confesó magramente su postura existencial —“Estoy contento con mi mundo” (219)—, donde campeaba a sus anchas el egoísmo y, sobre todo, el arraigo en el hogar confortable, no le explicitó puntualmente la importancia de éste en su ser ni la hizo partícipe de su pasado —un paso necesario si se aspira al amor y no sólo al rejuego de la carne—. Para él, esa toma de conciencia es el principio de la consolidación del amor, mientras que para ella inició desde la primera visita de éste a la casa del hermano y la cuñada. Esta epifanía es esencial,

pues implica la conversión de Virginia de puro objeto erótico-sexual en sujeto, en persona con alma y cuerpo; conversión importantísima, pues, como bien lo señala Paz, “[l]a noción de alma constituye a la persona y, sin persona, el amor regresa al mero erotismo” (1994: 129). Por fin, el varón intuye que “el amor exige como condición previa la noción de persona y ésta la de un alma encarnada en un cuerpo” (1994: 129). Guiado por esa intuición, comienza un proceso de entrega, es decir, de darse a Virginia no sólo como cuerpo, sino también como alma, espíritu e identidad; nace, así, el verdadero amor, que “consiste precisamente en la transformación del apetito de posesión en entrega” (1994: 117), y tiene, como punto de partida, “el secreto propósito de llevarla a esa casa” (224), que, al cumplirse poco tiempo después, no sólo permite a Virginia conocerlo en su esencia, sino que le revela al varón sus más íntimos deseos –entre ellos, además de la propia búsqueda de vida plena y perdurable, el darle continuidad a la historia familiar, a cuyo seno habrá de incorporarse la amada–. Hermosa doble aceptación: reconoce a Virginia como persona y se reconoce como tal él mismo. Así, los recibe la madre, quien, con naturalidad, confianza y familiaridad –tanta, que pareciera que la visitante fuese una amiga de toda la vida–, le ofrece la casona “de larga fachada”, “con su hilera de ventanas coloniales” (226), varias habitaciones, comedor, corredores, patios, cuartos separados de la casa principal, muebles, cuadros y retratos. Junto con los lugares, la madre le comparte la historia de la familia, desde su fundación, ocurrida “cuatro generaciones atrás”, hasta la maravillosa tarde en la que –después del recorrido por el hogar– los tres “tomaban otra taza de té en la sala” (229). Con Virginia, la madre ha creado una unidad, la cual extiende a la niña cuando la invita a volver, acompañada por ésta, para tener “toda la huerta para jugar” (230). El varón, por su parte, siente crecer su fusión con ella, sentimiento confirmado cuando la joven comenta, antes de unir su “sensualidad” con “el anterior deseo de él”: “Ahora te conozco mejor” (230). Después menudearán las confidencias del protagonista sobre su pasado; las visitas, conversaciones, intimidades y experiencias cotidianas de los cuatro –aunque la niña prefiera los juegos al aire libre, en compañía de los perros–, y el encuentro con los tíos, las tías y las primas, “que la fueron conociendo guiados por la madre” y que “quedaban por un motivo u otro encantados e incluso fascinados de una manera extraña por ella” (235). Para cuando “Virginia y su hija parecían ya parte de la casa”, la madre –como si sólo aguardara a su sucesora tanto en el cuidado y la continuidad de la historia de la familia

como en la protección amorosa del hijo— enferma y, bajo las atenciones de la joven, muere. El deceso impone la dura crisis del duelo, de la cual saldrá el protagonista gracias a la madurez, conducción y cariño de Virginia. Ella habrá de disolver el dolor venido de “la ausencia de la madre” (241), el mutismo y sensación de vacuidad del varón, recuperándolo para la vida, tal cual lo previó la madre. Una vez reconfortado, él le propondrá matrimonio y, ante la respuesta afirmativa, alcanzará un intenso estado de euforia. Simbólicamente, ratifican su amor frente a la recámara de la madre, y proyectan, además, un porvenir como pareja, explícito en la pregunta de la mujer —“¿Vamos a vivir aquí?”—, así como en la respectiva respuesta —“Es mi casa. Aquí está todo, toda mi vida”—, y en la posterior explicación del hombre —“Es lo que quiero: que sea tuya también” (243)—, todo ello acompañado por la presencia de la niña y los perros. Más tarde, el proyecto se concreta: planean con el hermano y la cuñada la ceremonia matrimonial, que se celebrará en la casa de los amigos. El tradicional viaje de bodas tendrá como destino final “la finca de sus parientes”, donde los aguardan “un criado viejo, al que reconoció enseguida”, y “una sirvienta a la que él también recordó” (248). Junto a ellos, arriban los “perdidos recuerdos de la infancia pasada en compañía de sus primos y primas, bajo la distante mirada de los padres de cada uno de ellos” (248), esto es, identidad y lugar anticipan la sensación interior de que “tenía a Virginia para siempre” (249) —no como propiedad, sino como persona—, seguida del arponazo del desasosiego, pues no comprende cómo ella es una (verdadera, real) en la intimidad, y otra (indefinida, borrosa) en el espacio público. Al no encontrar respuesta a sus desazones, sólo entrevé un sino posible, en el cual, nuevamente, resalta el sentido vital del hogar como identidad de los moradores y recinto del amor: “él deseaba que estuvieran instalados ya en su casa, esperando, sin advertirlo, que allí Virginia sería definitivamente suya” (249). Ese deseo se cumplirá, pero aún deberá vencer algunas dudas femeninas: ¿la niña evitará crear disturbios en la integración de la nueva familia?, ¿su hogar es también el de ella?, ¿es la usurpadora del lugar de la dueña de la casa o la genuina sucesora? Unas dubitaciones las aclara él; otras, los demás moradores y visitantes. Primero, él acepta, sin reparos, la presencia de la niña —su hija de tiempo atrás, por decisión natural de ambos—; después, ante el comentario de Virginia sobre si la casona es su residencia o no —explícita en la afirmación “tu casa”—, él aclara: “nuestra casa”, para recibir como réplica un contundente: “Eso es lo que quiero” (250). En cuanto a si es o no la sucesora legítima de la mamá, una

criada se encargará de poner las cosas en su sitio, pues, cuando recibe una orden de Virginia, apenas a su retorno del viaje de bodas, responde: “Sí, señora” (251). Tal reconocimiento se completará cuando, aunque han decidido previamente ocupar el cuarto de él en tanto alcoba conyugal, hacen el amor en la recámara de la madre y pasan ahí, también, su primera noche en la casona. En lo íntimo y en lo privado, la entrega y recepción del hogar como símbolo de la entrega y recepción de la identidad y del amor se ha concretado. Sólo se requiere, ahora, socializar dicha transferencia, lo cual también se cumplirá cuando, durante la primera visita del hermano y la cuñada para cenar, Virginia actúe “ante los demás por primera vez como dueña de la casa”, actitud reiterada “cuando los visitaban algunos de sus parientes” (255). De acuerdo con el narrador, a partir de este momento, “[e]n la casa, el movimiento del tiempo había entrado en un cauce seguro” (259), donde amigos, parientes, servidumbre y niña encuentran diálogo, cariño y compañía, sobre todo la infante, quien halla en su madre y padre apoyo contra sus miedos en la nueva casa y en la nueva familia, a lo que corresponde con la sonoridad de su alegría, el empeño en la ejecución de las responsabilidades escolares, el intercambio de experiencias cotidianas y, especialmente, el condimento que, sin imaginarlo, da a la liga amorosa, erótica y sexual de aquéllos. Todo lo posee ya Virginia; todo lo posee ya el varón. Sin embargo, pero, empero, no obstante...

Criatura nacida para la dicha, el hombre regatea a la dama sus dones. ¿Por qué? La respuesta tiene nombre: Virginia, cuyo ser interior, alma, espíritu y esencia no alcanza a aprehender. Desde el flechazo físico en la casa de los amigos mutuos y la comunión erótica-sexual en el hotel, durante la segunda salida de ambos, él la percibe como una gota de azogue: suave, tierna, moldeable y dócil, pero evanescente, escurridiza, ajena. Así será siempre, en todo lugar y en todo tiempo: ya sea en las impersonales habitaciones de algún hotel, en la casa de los amigos y en la del hermano y cuñada, en la finca o la casona, ya en la época de la soltería gozosa, en la fase matrimonial o el periodo de unidad familiar y de consagración de la pareja. No es sólo un difuso sentimiento masculino, sino una realidad agreste, aceptada incluso por ella. ¿Cuál es el origen? Él lo desconoce, pero, erradamente, lo supone; ella no y, por lo tanto, será quien aclare el enigma.

Durante el primer encuentro, inmediatamente después de retirarse de la casa de los amigos, Virginia le informa: “Tengo una hija” (214). Poco después, y a través del narrador, conocemos el resto de la historia: “él supo que aunque

para todas sus amistades ella estaba divorciada, Virginia había tenido esa hija sin casarse, nunca había vuelto a ver al padre” (214). Días más tarde, durante la primera salida, él vuelve a indagar: “¿Y el padre de tu hija?”, para recibir una pronta respuesta: “—Él no importa—dijo ella, y luego agregó—. Nunca he estado con nadie más después” (216). Esa respuesta es la raíz de las conjeturas masculinas: no ha estado con nadie más porque ese primer hombre lo ha significado todo para ella y, por tanto, le permanece fiel. Se volverá una inquietud interior tan persistente que se interrogará continuamente sobre ello, según se aprecia en su pensamiento cuando deciden compartir el alborozo de su cuerpo por vez primera: “se preguntó otra vez cómo habría sido el amor del que ella tuviera a su hija” (221). El desasosiego no amainará, ni siquiera con el paso del tiempo y la absoluta entrega erótico-sexual-amorosa de ella, sobre todo porque él siempre advierte un hecho irrevocable: Virginia es real y verdadera en la entrega, pero se fuga después. Se incrementa con ello su conjetura sobre el significado vital del padre de la niña en el alma de Virginia, aunque la joven pareciera no darle ningún sentido especial a ese hombre del pasado. No acepta del todo que ella haya borrado aquella presencia en su historia de vida, aunque sí coquetea con dicha posibilidad, como ocurre después de la primera visita a la casona, apenas concluida una de sus tantas plenitudes amorosas: “La recordó tal como la viera la primera vez en casa de sus amigos, bella e inaccesible, como si nunca hubiera conocido verdaderamente a nadie” (231). Gracias a que Virginia no guardó nada del varón primero, llega, después de la boda, el sentimiento de confort y sosiego del protagonista (aunque siempre asentado en terrenos porosos). Así, posterior a la firma del libro de actas del matrimonio y del “nuevo nombre” de la joven, aquél siente cómo “Virginia era ya la dueña de su casa” (247), que “tenía a Virginia para siempre” (249), “uno frente al otro, uno en el otro, sin nada que los apartara de la realidad de su amor” (257). Es una sensación frágil, sin embargo, pues, aunque ella constantemente reafirme su entrega, las dubitaciones vuelven. Mas todo concluirá con quien inició: Virginia abre su interior, ahíto de temores, y dona su esencia —“Yo lo quiero todo. Tiene que ser profundo como un árbol. Y absoluto”— a la de él, que también aspira a lo absoluto. Cuando interroga al varón sobre lo que anhela de ella, éste contesta: “Lo que no puede mirarse [...], lo que tiene que ser mío sin serlo para que yo sea tuyo, para que los dos seamos uno del otro desde fuera, tú lo sabes, es posible, es lo que es nuestro más allá de nosotros” (278). Previamente, ella, cuestionada, ha abierto las represas de su pasado, evidenciando sus miedos,

así como las causas de éstos: la familia de origen. Evalúa, en ese momento, su historia de vida, para concluir: “Antes de ti yo ni siquiera esperaba, era un puro estar” (277). El varón no suelta a la presa e insiste: “-¿Y antes todavía? ¿Antes de que naciera tu hija?” (277). Recibe, entonces, la verdadera raíz del ser femenino: “Creo que antes no existía. Lo tenía todo y no era nada. Era un juego protegido. Por eso tuve a la niña. Pero no sirvió” (277). Ya está todo confesado por ella y comprendido por él: la disfuncionalidad familiar –con un padre autoritario y aberrante y una madre apocada– hizo de ella una identidad inestable, quebradiza, evanescente e inclinada por una rebeldía inocua, de donde vino la práctica sexual incolora, inodora e insabora con el padre de la niña. Agrega que éste no tiene significado alguno; el rechazo paterno y la complicidad cobarde de su mamá, cuando tuvo lugar el nacimiento de la niña, la lastimaron, lo que la llevó a desconfiar de cuantos se le acercaban, tendencia confirmada con el abandono del padre de su hija, a quien ésta no parece importarle. Si ha sobrevivido a estos duros golpes vitales es porque los decesos de su mamá y papá no causaron impronta alguna; porque el hermano y la cuñada le brindaron cariño y apoyo; porque la niña se convirtió en manantial inagotable de ternura. Entonces, virginal una y receptivo el otro, aun con el malestar de sus exigencias y dudas, se hallan propicios para entregar y recibir el ansiado amor maduro, sopesado, absoluto y sellado cuando se unen sendas concepciones de vida. Ahora él tiene a “Virginia para siempre”, y ella a él.

¿Cómo llegó Virginia a estas confianzas y valoraciones, y a esta fusión con el amado? Primero, informó de la presencia de la niña con la finalidad de alejar al pretendiente en caso de que éste –aquejado de machismo– rechazara a toda mujer cuyo cuerpo no fuese virginal; después, dio detalles escuetos de su pasado, señalando –si bien crípticamente– la disfuncionalidad de sus padres y la insignificancia del progenitor de la niña en su universo afectivo; posteriormente, comentó los horizontes de su identidad: “Yo no tengo lugar” (215); más tarde, disfrutó con naturalidad el cariño de la madre de él –lo que motivó una indisoluble unión entre ambas, tanto que fue su única compañera cuando enfermó y murió, y se convirtió, además, en su heredera de recuerdos y sucesora en el hogar–; enseguida, guiada por la plenitud identitaria, amorosa, erótica y sexual con el protagonista, aceptó el matrimonio, el viaje de bodas y la vivencia en la casona, en donde habría de convertirse, como lo marca la cultura androcéntrica, en la señora de la nueva familia; finalmente, venció sus temores, cedió parte de su visión sobre la vida y el amor, y fusionó su ser con el de él. Durante este largo

trayecto, el miedo a los otros –considerados fuente de sufrimiento– dominó a Virginia y la obligó a aislarse de todos ellos, salvo de aquellos en quienes advertía clarísimos signos de ternura y empatía –sus amigos, el hermano, la cuñada, la niña, el protagonista y la madre de éste–; así, pese a todo, les regateará parte de su ser íntimo. Vencer ese miedo, casi terror, por momentos será necesario en sus aspiraciones de conquistar una personalidad madura y propositiva; una identidad estable, y una liga amorosa plena y duradera. Nadie puede ayudarle directamente en la tarea, pues sus fantasmas sólo rondan en su imaginario individual. Será una difícil batalla, desarrollada en un campo de lides usual para todo ser concentrado en sí mismo: el cuerpo y la conciencia.

Nacida de la disfuncionalidad familiar, vacía de afectos y sensaciones, y dañada por el rechazo de un padre machista –incapaz de comprender y apoyar el embarazo fuera del matrimonio– y una madre sumisa, más el inocuo y circunstancial sexo con el padre de la niña, Virginia habrá de desplegar una fuerte tendencia al aislamiento y al desapego, así como un intenso miedo a confiar en los otros. Esta propensión y los temores serán paliados por amigos, parientes y amado, pero sin tocar las raíces de su ser verdadero. La inestabilidad interior reinará en el alma femenina, incluso por encima del amor, hasta que ella encuentre un punto de apoyo desde donde mover el mundo. Tal base la hallará en el varón, aunque por ello deba pagar con renunciaciones y reorientaciones de los deseos.

En la casona donde mora después del matrimonio, las intuiciones masculinas sobre el alma tornadiza de Virginia se incrementarán, pese a que no logre, durante un tiempo, determinar ni su origen ni el modo de auxiliarla en la conquista de un ser firme y luminoso. A su vez, los perros de la familia percibirán la inestabilidad emotiva y los temores, por lo que desarrollarán una notoria hostilidad. Este comportamiento resulta inusual en ellos, pues normalmente son compañeros de danzas y andanzas del protagonista, guardianes del hogar y sus residentes, intermediarios de los visitantes y juguetonas mascotas. Sin embargo, en Virginia perciben el miedo y la ambivalencia, lo cual los lleva a tornarse casi salvajes con ella. No les resulta confiable, sobre todo, si va a constituirse en la sucesora de la dueña de la casa y en la compañía íntima del amo, de cuyo cariño los desplaza. Virginia, por su parte, aunque les teme, acepta su calidad de guardianes y de amantes incondicionales de su hija y esposo. Más aun: una para sí y otra muy distinta para los demás, Virginia halla en los perros una correspondencia, un espejo, en tanto éstos también

son unos para quienes aman y otros para quienes los amenazan. Debido a esa coincidencia, establece con ellos un vínculo de fobias y filias, lo que permite observar cómo convierte su ser ensimismado y tornadizo en ser participativo y estable: les teme y les rehúye, y, al mismo tiempo, le repugnan por sus costumbres alimentarias, donde prima lo crudo. Pese a temerles, los acepta, impulsada por el cariño y fidelidad que brindan a su familia: condesciende a sus toscas caricias, se liga a ellos y se vuelve frecuente que éstos busquen su “compañía aun cuando él y la niña estuvieran en la casa” (267). Ese nexos dual concluirá cuando las fobias desaparezcan y dejen su lugar sólo a las filias, previo a la fusión absoluta con el amado.

La unidad con el otro iniciará cuando busque el “encuentro definitivo” (264) con él. Guiada por ese propósito, una noche sale del cuarto conyugal y deambula por el corredor y por el patio. Es un fantasma, “una aparición”, “callada y etérea, sostenida por la transparente luminosidad del camisón”, avanzando como “si sus pies no tocaran el piso” (265). Dubitante en algunos momentos, segura en otros, sale de “las sombras cambiantes del patio hacia la luminosidad del estudio” (265), desde donde él la contempla, es decir, abandona el reino de Tánatos para integrarse al de Eros. Cuando arriba al umbral del estudio, los perros sienten el aura mortuoria en ella y asumen su postura de guardianes: “se revolviéron inquietos a su alrededor, abandonando el reposo en que se encontraban anteriormente para levantar las pesadas cabezas y parar las orejas, a la expectativa. Uno de ellos empezó a gruñir levemente, amenazador” (265). Se trata de una actitud defensiva ante el hálito del mal, aún amo y señor de la joven. Sólo cambiarán esa hostilidad cuando ella exprese su franca solicitud de apoyo y protección –“Quería verte”– y él, envuelto por la inmóvil figura de ella, “atemorizada, mirándolo a él con un claro gesto que mostraba su necesidad de ayuda” (266), contenga, furioso, a los animales. La protege de la agresividad canina, mas no de sí misma. En ese momento, Virginia vuelve a un estado previo al enfrentamiento con el mal: se halla, otra vez, evanescente y aislada, lo que la lleva a perder “el estado de ánimo que revelaba toda su figura mientras la vio avanzar como si alguien la guiara por el patio y luego abrir la puerta” (266). Su amado no capta el sentido real de la ayuda solicitada, es decir, el resguardo de sí misma; quienes sí lo hacen son los perros: no sienten ya el mal en el cuerpo de la joven, sino el sufrimiento y la carencia de centro, y buscan, solidarios y amorosos, consolarla. Se desvanece, pues, este primer intento de fusionarse con el otro; no así el anhelo de lograrlo.

La falla en esa primera tentativa viene de buscar en el amado la fortaleza sin, previamente, confrontarse con ella misma y hallar su centro vital. Cuando retoma por segunda vez la búsqueda de unidad con el varón, ya ha descubierto que tiene varias, aunque complementarias, maneras de ser. Ella tratará de revelarle esa esencia, para lo cual aprovechará la circunstancial fiesta en casa de los amigos mutuos. Durante el acicalamiento, por el peinado, el barniz en los labios y el atrevido vestido negro, él la percibe “como si su imagen tuviera un carácter doble”, “como si fuese una nueva persona” (268). Y así es. Desde ese momento, aunque sin desplegar plenamente su ser ante el varón, ella le dice: soy “ajena e independiente” de ti, de todos; soy superficial o comedida o festiva o coqueta, si se requiere, con la finalidad de formar parte de los otros. Más tarde, ya en la fiesta, mientras ella departe con anfitriones e invitados, él confirma su transformación. Le agrada, lo conquista, le augura seguridad, estabilidad y permanencia: “la conducta de ella, que por primera vez parecía obedecer a un propósito inconsciente, le hacía sentir a él que a través de ese momentáneo alejamiento estaba buscando algo y en vez de alejarlos, su actitud los acercaba” (269). Él saldrá de la fiesta con esa mujer naciendo nuevamente. Es ahora el momento de la consolidación del ser femenino verdadero. Seductora y sensual, lo sumergirá en el “pesado sentimiento de encontrarse fuera del tiempo”; lo hará “sentir que esperaba algo sin decidirse a formularlo, como si deseara que lo que ella quería naciera de él” (270). Bajo el influjo de esa magia, arribarán a un hotel, donde Virginia, “acercándosele de una manera nueva y conocida al mismo tiempo, como si estuvieran juntos por primera vez, pero cada una de sus actitudes repitiera otra ya realizada” (270), se le entregará una y otra vez, sin alcanzar a envolverlo del todo. ¿Por qué? Porque ella es virginal, inocente, pura; porque él la quiere así, pero también atrevida, sin pudor, carnal, de naturaleza indómita, inmensa estepa verde. Esa diferencia hace caer “el rompimiento que Virginia buscaba” (271), esto es, concretar una intimidad sin cortapisas, donde ambos dieran todo de sí, sin perder cada uno su esencia. En síntesis, dos absolutos no acuerdan. Es más, cada encuentro erótico-sexual los enfrenta “como si el inagotable deseo que existía entre los dos entregándolos a su realización los perdiera” (271). Falla, así, la segunda tentativa. Sin embargo, el amor sale ileso, aunque aguarde, para su plenitud y perdurabilidad, que alguno de los dos ceda a las peticiones del otro, renuncie a ciertos deseos o reoriente sus búsquedas. Él lo asume de esta manera:

Pensó que en verdad nada había cambiado entre los dos, sino que, al contrario, era su necesidad de estar por completo uno en el otro la que se había intensificado hasta tal extremo que sin advertirlo lo que se exigían era estar más juntos y sólo deberían aceptar el verdadero espacio de su amor. (271-272)

Por su parte, ella optó por aguardarlo pacientemente para, “con una nueva dulzura, abierta y suave” (277), arrancarle del desasosiego, el aislamiento y el sinsentido que le había impuesto la experiencia inarmónica en el hotel. El amor libra el desencuentro erótico-sexual en el hotel, pero ellos, no. Para recuperarse y caminar hacia la plenitud, recurrirán a su cultura familiar, es decir, aceptarán los roles que el androcentrismo les dicta: ella cede a las pretensiones amorosas masculinas, mientras él impone su visión sobre la sexualidad y el erotismo en tanto bases del amor perdurable. Es así como concretan la felicidad y destierran el sufrimiento. Ya hay acuerdo, y pareja, y familia, y cuento de hadas con final feliz, resguardados por los fieles animales, representantes de los antepasados y emblemas de la casona: “Virginia abrió la puerta y dejó entrar a los perros” (278). La conformidad de ambos le da savia a la propuesta narrativa de García Ponce: el trinomio lugar/identidad/amor en el derrotero de la pareja y en la búsqueda de la vida perdurable es esencial e inobjetable.

¿Qué nos deja la glosa de una de las creaciones menos atendidas por lectores y críticos de Juan García Ponce? Concluimos que, con el afortunado despliegue de recursos técnicos y retóricos –*verbi gratia*, el inicio *in medias res*; el apoyo de las continuas analepsis; la convocatoria del narrador omnisciente a focalizar los hechos desde la perspectiva del protagonista varón; la escritura inclinada por las descripciones puntuales y detallistas, así como por la persistente presencia del oxímoron–, y con la historia tramada a partir de las inseguridades y temores de una pareja en busca de la plenitud amorosa y la felicidad compartida con los otros, más el trinomio lugar/identidad/amor, arribó a *La vida perdurable* el halago del androcentrismo en la cultura mexicana; de la familia, la pareja y el individuo ideales –e idealizados– gestados por ese androcentrismo, y de las transformaciones individuales femeninas y masculinas para concretar el amor venturoso. Eso vino con *La vida perdurable*, “nada más y nada menos” –habría dicho Juan Vicente Melo, amigo y admirador de Juan García Ponce–, aunque, en el universo androcéntrico, el *menos* sea el santo y seña de la mujer, y el *más*, el del hombre.

## BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc (2008), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- Bataille, Georges (2000), *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- Benedek, Therese (1978), “La estructura emocional de la familia”, en Erich Fromm, Max Horkheimer, Talcott Parsons *et al.*, *La familia*, Barcelona, Ediciones Península, pp. 149-176.
- Díaz y Morales, Magda (coord.) (2006), *Homenaje a Juan García Ponce: Imagen primera y La noche cincuenta años después*, Xalapa, Instituto Veracruzano de la Cultura/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
- Freud, Sigmund (2004), *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial.
- García Canal, María Inés (1993), “La casa: lugar de la escena familiar”, en Ignacio Maldonado Martínez (coord.), *Familias: una historia siempre nueva*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Miguel Ángel Porrúa, pp. 15-32.
- García Ponce, Juan (1997), *Novelas breves*, prólogo de Hernán Lara Zavala, México, Alfaguara.
- Gliemmo, Graciela (1997), “*Crónica de la intervención: el desnudo de una escritura*”, en Armando Pereira (selec. y pról.), *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Era, pp. 169-179.
- González Vázquez, Araceli (2013), “Los conceptos de patriarcado y androcentrismo en el estudio sociológico y antropológico de las sociedades de mayoría musulmana”, *Papers. Revista de Sociología*, vol. xcvi, núm. 3, pp. 489-504.
- Linton, Ralph (1978), “Introducción. La historia natural de la familia”, en Erich Fromm, Max Horkheimer, Talcott Parsons *et al.*, *La familia*, Barcelona, Ediciones Península, pp. 5-29.
- Magaña G. Cantón, Isaac (2015), “Juan García Ponce en *La noche e Imagen primera: una aproximación*”, en Magda Díaz y Morales (coord.), *Homenaje a Juan García Ponce: Imagen primera y La noche cincuenta años después*, Xalapa, Instituto Veracruzano de la Cultura/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 9-39.
- Moreno-Durán, Rafael Humberto (1997), “Juan García Ponce: la escritura como pasión y liturgia”, en Armando Pereira (selec. y pról.), *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Era, pp. 180-194.

- Parsons, Talcott (1978), “La estructura social de la familia”, en Erich Fromm, Max Horkheimer, Talcott Parsons *et al.*, *La familia*, introducción de Ralph Linton, Barcelona, Ediciones Península, pp. 31-65.
- Pavón, Alfredo (2015), “Vida y literatura en ‘Reunión de familia’”, en Magda Díaz y Morales (coord.), *Homenaje a Juan García Ponce: Imagen primera y La noche cincuenta años después*, Xalapa, Instituto Veracruzano de la Cultura/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 125-143.
- Paz, Octavio (1994), *La llama doble. Amor y erotismo*, México, Seix Barral.
- Pereira, Armando (selec. y pról.) (1997), *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Era.
- Rivas Vélez, José Luis *et al.* (1998), *Juan García Ponce y la Generación de medio siglo*, presentación de Magda Díaz y Morales, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Roudinesco, Élisabeth (2004), *La familia en desorden*, Barcelona, Anagrama.
- Schrecker, Paul (1978), “La familia como institución transmisora de la tradición”, en Erich Fromm, Max Horkheimer, Talcott Parsons *et al.*, *La familia*, introducción de Ralph Linton, Barcelona, Ediciones Península, pp. 275-296.

**ALFREDO PAVÓN:** Es doctor en Teoría Literaria por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Actualmente, se desempeña como investigador del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, y como editor de la revista *El Pez y la Flecha*. Se dedica al estudio de la narrativa mexicana de los siglos XIX, XX y XXI, con especial atención en el cuento. Ha publicado *El universo del relato literario (El sentido narrativo de Polvos de arroz)* (1984), *El presente insoportable. Soliloquio de la solterona* (1990), *De mujeres y hombrecitos* (1993), *Cuento de segunda mano* (1998), *Ojo insomne* (1999), *Te llamamos Federico* (2002), *Al final, reCuento 1. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837* (2004), *El presente insoportable* (2004), *Fastos nefastos (Ensayos sobre narrativa mexicana)* (2012) y *La narrativa breve en México (1805-1810)* (2020). Actualmente, tiene en preparación *La narrativa breve en México (1810-1816)*.

D. R. © Alfredo Pavón, Ciudad de México, enero-junio, 2023.

## **EKPHRASIS AND SEDUCTION: IMAGES IN LUIS ALBERTO DE CUENCA'S POETRY**

**FACUNDO GIMÉNEZ**

ORCID.ORG/0000-0002-7768-7467

Universidad Nacional de Mar del Plata

Centro de Letras Hispanoamericanas

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales

facugimenez@gmail.com

**Abstract:** *The following paper analyzes the link between image and poetic writing in the Spanish writer Luis Alberto de Cuenca's work (1950). The construction of a referential universe closely linked to the culture of the image (painting, cinema, cartoons, etc.) will be approached, firstly, from the old genre of ekphrasis that connects his poetry to a rhetorical tradition. Moreover, taking into account recent theoretical works on this notion (Spitzer 1968, Heffernan 1991a y 1991b, Claus Clüver 1997, Webb 2009, Mitchell 2009 y 2016, etc.), we will explore the semiotic implications of this encounter between image and poetry in Luis Alberto de Cuenca's poetic corpus. Finally, our work will suggest a process of seduction (Baudrillard 1981) as an interpretive possibility of this area of Luis Alberto de Cuenca's production.*

KEYWORDS: SPANISH POETRY; VISUAL ARTS; COMIC; GAZE; INTERMEDIALITY

RECEPTION: 30/06/2022

ACCEPTANCE: 19/09/2022

# ÉCFRASIS Y SEDUCCIÓN: LAS IMÁGENES EN LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

**FACUNDO GIMÉNEZ**

ORCID.ORG/0000-0002-7768-7467

Universidad Nacional de Mar del Plata

Centro de Letras Hispanoamericanas

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales

facugimenez@gmail.com

**Resumen:** El siguiente texto analiza la relación entre imagen y escritura poética en la obra del escritor español Luis Alberto de Cuenca (1950). La construcción de un universo referencial estrechamente vinculado con la cultura de la imagen (la pintura, el cine, la historieta, etc.) será tratada, en principio, a partir del antiguo género de la écfrasis, que conecta su poesía con una tradición retórica fuertemente consolidada. A su vez, atendiendo a los recientes análisis teóricos en torno a esta noción (Spitzer, 1968; Heffernan, 1991a y 1991b; Clüver, 1997; Webb, 2009; Mitchell, 2009 y 2016, etc.), se indagará en torno a las implicancias semióticas de este encuentro entre imagen y poesía en el corpus poético luisalbertiano. Finalmente, este artículo postulará un proceso de seducción (Baudrillard, 1981) como posibilidad interpretativa de esta zona de la producción luisalbertiana.

**PALABRAS CLAVE:** *POESÍA ESPAÑOLA; ARTES VISUALES; HISTORIETA; MIRADA; INTERMEDIALIDAD*

RECEPCIÓN: 30/06/2022

ACEPTACIÓN: 19/09/2022

No sería arriesgado proponer que la poesía de Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) se encuentra signada por una ostensible inclinación hacia lo visual. Desde sus primeros libros –*Los retratos* (1971), *Elsinore* (1972) y *Scholia* (1978)–, el poeta madrileño supo presentar un sistema referencial heterodoxo en el que conviven una literatura culta, hermética y de conatos vanguardistas, con algunos otros elementos no precisamente literarios, entre los cuales despuntaban el cine, la historieta y la pintura. Esa mixtura culturalista fue leída, durante la década de 1970, en las coordenadas de la estética novísima, en sintonía de la denominada línea *coqueluche* que había descrito José María Castellet (1970). Sin embargo, cuando en la década de 1980 inicia un giro hacia la referencialidad, la claridad expositiva y un tono más conversador, su poesía no abandonará esa tendencia a mezclar literatura con imagen. Por el contrario, mientras Luis Alberto de Cuenca establecía con sus lectores un pacto mucho más amistoso, a partir de la publicación de *La caja de plata* (1985), esa maquinaria cultural que ensambla elementos, en apariencia, tan disímiles como la historieta de superhéroes y la épica griega o el cine *noir* y el alejandrismo, lejos de refrenarse, supo adecuarse, buscar nuevas maneras y expandirse de forma definitiva. Y es que esta poesía “libérrima” y “promiscua” (Mora, 2009: 45) siempre aspiró, en última instancia, a una democratización posmoderna de los consumos culturales (Letrán, 2005); por esa razón, en ella, categorías como la de lo bajo y lo alto, lo popular o masivo y lo culto se entrelazan, colisionan, se contaminan y, en el mejor de los casos, acaban produciendo risas en sus lectores. Sade y Barbarella, Humphrey Bogart y Píndaro, Darwin y Paul Naschy, la movida y los alejandrinos, el patio de *The Globe* y las gradas del Bernabéu, todos tienen su lugar en esta fiesta de imágenes hechas con palabras. La escritura luisalbertiana, precisamente, acaba encontrando en ese diálogo entre textos e imágenes un espacio enunciativo en el que las partes de la cultura no pueden ya pensarse como compartimentos estancos, con límites infranqueables y divisiones ortopédicas. Esa apertura intersemiótica del texto poético, que piensa a partir de imágenes una dicción poética, es precisamente aquella que conduce a sus lectores por un derrotero muchas veces inesperado.

La tesis sobre la preeminencia de la imagen en su poesía ha sido formulada en numerosas ocasiones por la crítica especializada (Arroyo Almaraz, 2012; Bagué Quílez, 2018 y 2021; Garcí, 2013; Gutiérrez Carbajo, 2013; Lanz, 1991; Letrán, 2005 y 2015; Sáez, 2018; Merino, 2013 y 2019; Suárez Martínez, 2010) y

puede verificarse, tanto en las diversas referencias al universo de las imágenes que presentan sus poemas, como también en cierto efecto de lectura que –tal como proponen Patricia Lucas y Raluca Ciortea– parece indicar que sus poemas “más que traernos a la cabeza una cita, lo que evocan es una imagen” (Ciortea y Lucas, 2014: 15). A su vez, la postulación de la línea clara –expresión historietística utilizada por el autor para designar la adopción de estilo expositivo neoclásico, silogístico, cotidiano y comunicador– parece ratificar este interés de su poesía por lo visual. Las imágenes, en este sentido, conforman en su obra un robusto sistema referencial que, además de recrear una tradición visual multiforme en la que se codean Gustave Doré, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Jean Baptiste, Hergé o Howard Hawks, le permite reflexionar sobre el arte, la cultura e inclusive sobre su propia producción poética. En esta dirección, Adrián Sáez, en un exhaustivo ensayo sobre la écfrasis en su poesía, concluye acertadamente:

[...] pese a no contar con ningún poemario concebido como pinacoteca verbal, en la poesía de Luis Alberto de Cuenca se multiplican las referencias a artistas, cuadros y museos de principio a fin, con una gama espectacular de formas y funciones que finalmente conforman un catálogo particular, pero con las que no se busca la acumulación *imaginaria* como Malraux sino la evocación y la reflexión más abiertas. (Sáez, 2018: 291)

Efectivamente, la inclinación visual de Luis Alberto de Cuenca, lejos de organizar un mero ejercicio compilatorio, parece traccionar una dimensión evocativa que tensa palabra poética e imagen. El universo de lo visual, de esta forma, se instala como una avenida de doble vía: recuperada, desde afuera, a partir de la corporalidad de una tradición visual heterodoxa, y construida, por dentro, mediante una escritura que intenta reponer verbalmente una mirada. Prueba de ello es que, pese a que sus libros incluyen imágenes dentro de su armazón paratextual (generalmente ilustraciones o pinturas), sus textos poéticos se acogen a una estructura neoclasicista –por lo menos los que escribirá desde la década de 1980– en la que podremos adivinar menos una imagen que ciertas zonas geométricas de versos medidos, generalmente endecasílabos blancos o alejandrinos. En otras palabras, su escritura plantea la singular condición de aspirar a una dimensión visual, pero, al mismo tiempo, hacerlo estrictamente prescindiendo de imágenes, es decir, desde lo textual o sonoro.

Esta conexión que su poesía establece con un corpus visual no es novedosa. En efecto, la inclinación de Luis Alberto de Cuenca hacia las imágenes lo emparenta con una tradición tan remota como actual. En dicho marco –y como resulta esperable–, el arco de interpretaciones de la relación entre imagen y palabra poética resulta amplísimo, y va desde la afirmación de que la poesía –como pensaba Simónides de Ceos– “es pintura que habla y la pintura, poesía muda”, hasta la de Sussane Langer, para quien no existirían en estos encuentros “matrimonios felices, solo violaciones exitosas” (Langer, 1957: 86),<sup>1</sup> es decir, una disputa y una imposición de una sobre otra (Mitchell, 2016; Pimentel, 2003). Históricamente, esta tradición se remonta a cierta zona común en la antigüedad grecorromana, que se inclinó por el concepto de *artes hermanas* para referirse a la conexión entre la escritura poética y la pintura. La idea de esta fraternidad se regía, en principio, por la capacidad de ambas para representar la realidad, pero acababa infiriendo la compatibilidad e intercambiabilidad de ambas artes.

Las diversas modelizaciones que ofrece esta perspectiva animan una serie de teorizaciones, entre las cuales se destaca, particularmente, la vertida por Horacio, quien, en su célebre *Epístola a los Pisones*, acuña el tópico “*ut pictura poeisis*”. El cual gozó de cierta popularidad, tanto en la poesía como en la pintura, durante la antigüedad clásica, y fue recuperado, con perceptible regularidad, en el transcurso del Renacimiento y el Barroco.<sup>2</sup> Es en el Renacimiento cuando, en esta sintonía, pensadores como Leone Battista Alberti y

<sup>1</sup> Langer, en *Problems of Art* (1957), denuncia las “falsas analogías” (“*deceptive analogies*”) que, por momentos, encarnaron las relaciones entre diversas artes. Ahí escribe: “El principio de asimilación sucede de ciertas formas. La música, por lo general, incorpora palabras y acciones para crear opera, oratorio o canciones; la danza comúnmente asimila a la música. Sin embargo, esto no es una regla sencilla. A veces un poema también puede incorporar música, o inclusive danza; la poesía dramática, normalmente incorpora ambas. Nunca he conocido música que incorpore la danza, aunque podría suceder. Lo único que se puede afirmar es que cada obra tiene su dimensión primaria, conformando esas asimilaciones una dimensión secundaria. No hay matrimonios felices en el arte – solo violaciones exitosas” (Langer, 1957: 85-86; traducción propia).

<sup>2</sup> Existen algunos estudios que se encargan particularmente del caso español durante el periodo. Me refiero, por ejemplo, al libro *Écfrasis: visión y escritura* (2014), de Jesús Ponce Cárdenas, o a *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry* (1979), de Emilie Bergmann, por mencionar dos casos destacados de una bibliografía ciertamente extensa.

Leonardo da Vinci proponen la dinámica del *paragone*, con la que se designa una “guerra de signos” que disputan en torno a conceptos como *naturaleza, verdad, realidad y espíritu humano* (Mitchell, 2016: 71). La afirmación del tópico horaciano y la tradición del *paragone* contribuyeron a la creación de una suerte de lugar común, problematizado hasta el siglo XVIII, cuando Gotthold Ephraim Lessing publica *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía* (1766). Fue el crítico alemán quien propuso una suerte de compartimentación semiótica de la imagen y las palabras, así como una posibilidad que encuentro ilusoria o poética entre ambas.<sup>3</sup>

Durante los siglos XX y XXI, con la consolidación de un entorno semiótico fuertemente asentado en la imagen, se dio una recalibración en este vínculo entre lo verbal y lo visual. Lo anterior, en sintonía con ciertos estudios relacionados con la comunicación de masas que, de la mano de Marshall McLuhan, comenzaron a interesarse en la interrelación entre mensaje y medio, surgió el marbete de *intermedialidad* o inclusive el de *transposición intermedial*.<sup>4</sup> La intermedialidad ponía de relieve la aparición

<sup>3</sup> Las conclusiones de Lessing podrían resumirse –muy esquemáticamente– en una diferencia entre espacio y tiempo. El espacio refiere a la pintura, a la escultura y a la imagen; en él se despliega la yuxtaposición, la simultaneidad, la duración constante, el juego de los cuerpos quietos, suspendidos en una virtualidad del pasado y otra del futuro, a partir de la cual el espectador debe recomponer una dinámica. Y el tiempo –ámbito de la poesía– avanza en una sucesión, despliega una duración completa, no simultánea, y logra recomponer lo que en la pintura es virtualidad. Es también el dominio de los sonidos y no de la gestualidad. Pese a esta diferencia, a estos límites, Lessing reconoce una instancia en la que las dos artes parecen encontrarse. Ese espacio, que reconoce como enteramente poético, no está dado por la descripción, sino más bien por la capacidad del lenguaje poético de “hacer tan vivas las ideas que despierta en nosotros, que nos figuremos, en nuestro entusiasmo, sentir de primer momento las verdaderas impresiones de los objetos mismos” (2000 [1766]: XVII-159). Esa ilusión produce un olvido de la diferencia del medio, un cese en la conciencia de sus límites.

<sup>4</sup> Peter Wagner propone que el problema de la relación entre las imágenes y las palabras debería ser analizado a partir de la noción de *intermedialidad*, la cual, en sus palabras, sería “una subdivisión dentro de la intertextualidad” (1996). El autor alemán –partiendo de los trabajos de Norman Bryson– afirma que las imágenes no pueden ser “leídas” como textos. Es decir, si bien uno se puede llegar a sentir tentado a creer que pueden pensarse las unas en términos de los otros, la intertextualidad que poseen las imágenes dista de ser igual a aquella presente en los textos. A diferencia de estos últimos –continúa, Wagner–, las imágenes poseen un cuerpo (*embodiment*) que acaba enfrentando materia e información, distancia que opondrá una resistencia al mero proceso intertextual. Ello ha llevado a numerosos autores a sostener que la noción de *intermedialidad* es más adecuada que la de *écfrasis*

de una serie de objetos novedosos para los cuales la écfrasis –en su comprensión tradicional– resultaba insuficiente. Sin embargo, lejos de operarse un reemplazo de un concepto por otro, écfrasis e intermedialidad han sabido convivir en el campo científico. Ello se debe, principalmente, al impulso dado por nuevos estudios que han revitalizado los alcances y la operatividad de la écfrasis, la cual, de esta forma, ha sobrepasado los límites del mero ejercicio retórico. En esta dirección, diversas aproximaciones, entre las que se destacan las de Thomas Mitchell (2009), James Heffernan (1991b), Leo Spitzer (1968), Claus Clüver (1997) y Ruth Webb (2009), han logrado devolverle a este término milenario una potencia metodológica apta para analizar producciones culturales actuales. De todas formas y más allá de este ligerísimo *racconto*, resulta importante destacar la importancia que adopta la relación entre el orden de lo discursivo y los diversos regímenes de lo visual, en una sociedad contemporánea –y España no es una excepción– que desde hace décadas se autocomprende a partir de alegorías cuyo eje es la gestión de las imágenes.

Precisamente, en atención al extenso recorrido de esta relación entre imagen y palabra, y a la complejidad semiótica que trae aparejada, he decidido organizar este análisis en tres partes. En la primera, trataré la relación de la poesía de Luis Alberto de Cuenca con el género tradicional de la écfrasis. En ese apartado no sólo desandaré una extensa tradición retórica cuyos inicios son milenarios, sino que, además, observaré qué implica para nuestro autor

---

para referirse a la relación entre imágenes y textos, en la medida en que, a diferencia de la primera, que antepone la existencia, real o ficticia, de un objeto visual, la última pone en la superficie la discrepancia entre ambos medios y sus respectivas representaciones (Cisneros, 2007; Mariniello, 2009). En otras palabras, quienes proponen reemplazar el término *écfrasis* por el de *intermedialidad* sostienen que el primero posee una marca de exterioridad y de anterioridad que el objeto descrito transfiere a las imágenes verbales. Así, tal como sostiene Silvestra Mariniello, “la intermedialidad habita una temporalidad compleja donde muchos medios están copresentes de manera anacrónica” (2009: 67), pero, a diferencia de la écfrasis, se encuentra en la resistencia a los compartimientos y oposiciones entre las disciplinas, las artes y los campos del saber, y constituye una crítica de la representación, el concepto y la práctica que sostiene, en simultaneidad, la modernidad. Ello porque la problemática de la representación implica, en cuanto tal, la transparencia de la técnica y la tecnología: “Las representaciones discursivas del mundo presuponen una concepción del lenguaje en tanto construcción, separada de la existente” (Mariniello, 2009: 69). La intermedialidad, en cambio, insiste en la visibilidad de la técnica sobre su opacidad y llama la atención sobre la mediación, la materia, la diferencia.

inscribirse en el mencionado género. Luego, en una segunda parte, desarrollaré una comprensión más amplia de la écfrasis que se servirá de los últimos desarrollos teóricos elaborados en torno a esta problemática durante el siglo xx y lo que va del xxi. En esta dirección, indagaré en la écfrasis como un motor reflexivo en el que disputan dos alteridades semióticas y cuyas implicancias, lejos de sostener una disminución de un cuerpo semiótico en otro, tienen un efecto multiplicador. Por último, propondré la noción de *seducción* como una posibilidad interpretativa para la relación entre imagen y poesía luisalbertiana.

### LUIS ALBERTO DE CUENCA Y EL GÉNERO POÉTICO DE LA ÉCFRASIS

Probablemente, el punto de inicio más apropiado para analizar la relación de la poesía de Luis Alberto de Cuenca y las imágenes sea la detección del antiguo motivo de la écfrasis en su obra. Respecto a este término (*ek*, “afuera” y *phrasein*, “decir, declamar, pronunciar”), es necesario indicar que se trata de un dispositivo poético y retórico, así como de un género literario, cuya primera aparición fue atribuida, en el siglo I a. C., a Dionisio de Halicarnaso, y que rápidamente se extendió como un ejercicio escolar de retórica. Las primeras teorizaciones hechas sobre él se encuentran en Hermógenes de Tarso (siglo II), dentro de *Ecphrasis Progymnasmata*, donde se le define como la “descripción extendida, detallada, vívida, que permitía presentar el objeto ante los ojos” (Webb, 2009). El recorrido histórico del género de la écfrasis es evidentemente extensísimo y prácticamente innumerables son los autores que le han dedicado composiciones poéticas. Luis Alberto de Cuenca, gran conocedor de la cultura helénica –momento de gran popularidad del género–, parece conocerlo de primera mano. En esta dirección, diversos críticos han señalado la insistente presencia de textos poéticos luisalbertianos dedicados a diversas artes plásticas (Arroyo Almaraz, 2012; Bagué Quílez, 2018 y 2021; Garcí, 2013; Gutiérrez Carbajo, 2013; Letrán, 2015; Ponce Cárdenas, 2017; Sáez, 2018; Merino, 2013 y 2019; Suárez Martínez, 2010). Se trata, en algunos casos, de meras menciones y, en otros, de poemas ecfrásticos de factura –en mayor o menor medida– tradicional. En una lista que no pretende ser exhaustiva, podríamos mencionar los siguientes ejemplos: “Angélica en la isla del llanto”, de *Elsinore* (2017 [1972]: 145), que, tal como explica en detalle Jesús Ponce Cárdenas, remite –vía *contaminatio* literaria– al cuadro *Roger délivrant Angélique* (1819), de Jean-Auguste-Dominique Ingres (2017: 22); “Las tres hermanas. Palma

il Vecchio” (2017: 165), también de *Elsinore*, que lleva al óleo sobre tabla *Le tre sorelle* (1520), de Jacopo Negretti, o “El caballero, la muerte y el diablo. Albrecht Dürer”, inspirado en el grabado de *Ritter. Tod ind Teufel* (1513), de Durero, redactado en *Elsinore* (2017a: 219) y reescrito en *Por fuertes y fronteras* (2021a: 169); “Gustav Klimt: *Dánae*”, que recupera el óleo sobre lienzo de Gustav Klimt, titulado *Dánae* (1907), en *Scholia* (2017a: 283); “La Venus de Willendorf”, dedicado a la célebre estatuilla del periodo paleolítico, que podemos encontrar en *El hacha y la rosa* (2020a: 103); de *Sin miedo ni esperanza* (2021b), podemos mencionar “La sirenita” (2021b: 137), en la que aparece una mención a *La nascita di Venere* (1486), de Sandro Boticelli, o el tríptico de “Susana y los viejos” (2021b: 157), que remite a *Suzanne au bain* (1704), de Jean-Baptiste Santerre, así como “El cuervo”, de *El reino blanco* (2010: 133), el cual alude a un grabado de Gustave Doré.

En principio, puede pensarse que el motivo ecfrástico se inscribe en una zona de la producción del poeta de carácter abiertamente clasicista (Suárez Martínez, 2010), incluido como una posibilidad retórica más, no muy distinta de las elegías, canciones, epitafios, etc. Más allá de esa razonable hipótesis, esta búsqueda de un horizonte semiótico diverso implica, a su vez, una instancia que excede la mera alusión tradicional, pues, en efecto, el entrecruzamiento, tan insistente, entre el universo verbal del poema y el universo referencial de la imagen acaban por instaurar una forma de mirada que se producirá precisamente en el poema. El crítico argentino Jorge Monteleone señala, en un artículo titulado “Mirada e imaginario poético”, un punto clave para comprender la singularidad de este diálogo con las imágenes que inicia una y otra vez Luis Alberto de Cuenca. Para Monteleone, lejos de ofrecerse de forma no conflictiva, “la mirada se establece en ese espacio de inadecuación entre el discurso y lo visible, entre el sentido de lo visto y su propio desborde, o para decirlo con una noción cinematográfica, la mirada también obra en el ‘fuera de campo’ de la percepción” (2004: 33).<sup>5</sup> De este modo, ese gesto

<sup>5</sup> La noción de *mirada*, desde esta perspectiva—que abreva del psicoanálisis de Freud y Lacan, así como de la fenomenología existencialista de Maurice Merleu-Ponty y Jean Paul Sartre—, desvuelve un fenómeno doble. Por un lado, se constituye en una fuente de sentido del mundo, en la medida en que despliega una red de visibilidad en la que el sujeto se constituye también en objeto de la mirada del otro. Por otro, el tratamiento del mundo visible que propone la mirada se vehiculiza captando sus objetos, como objetos de deseo; en otras palabras, la mirada, lejos de comprender una lógica

de apropiación del “otro visual” (Scott, 1991: 302) implica, en principio, un desacople, una intromisión de lo verbal que, en su acercamiento, en lugar de inscribirse en lo visual, constata su ausencia. Es que, efectivamente, en estos ejercicios, hay una dimensión expansiva que, si bien respeta la tradición ecfrástica —la de la descripción—, a partir de ese movimiento, acaba encontrando una zona donde la escritura se moviliza: nos enseña a mirar desde la palabra y, al mismo tiempo, aprende de la mirada a autoperibirse.

Ello se vuelve evidente si observamos la reflexión de Luis Alberto de Cuenca en torno a las implicancias del género. Así lo apreciamos en un texto escrito junto a Miguel Ángel Elvira, dedicado tanto a *Las imágenes* de Filóstrato el joven y Filóstrato el viejo, como a *Las descripciones* de Calístrato. En el volumen que, sugerentemente, titulan como *Voyeurs del arte grecorromano*, la mirada, por un lado, se sexualiza (a partir de la mención de la parafilia del voyeurismo) y, por otro, acaba describiendo menos una relación con la imagen, en su producción, que con la propia escritura:

Ningún lector puede olvidar que estos *voyeurs* de la Segunda Sofística se preocupan fundamentalmente de la forma en que escriben sus descripciones, no de los objetos descritos. Por extraño que pueda parecernos su método, el lector debe recordar que lo que pretende el sofista es subrayar las emociones y sentimientos que caracterizan el tema objeto del cuadro, y que su *voyeurisme* es todo lo que se quiera menos complacencia en volúmenes, formas, pinceladas, texturas, luces y sombras. *Voyeurisme* de sentimientos sería acaso el término adecuado, y de unos sentimientos fácilmente reducibles a fórmulas retóricas, a veces muy “sofisticadas”. (Cuenca y Elvira, 2019: 20)

---

de captura, somete a los objetos visuales al desborde de una carencia que les es exterior a ellos. Esto último se vuelve evidente si observamos un fenómeno como el de la *pulsión de ver*, que Freud introduce en *Tres ensayos sobre la teoría sexual* de 1905, y que posteriormente desarrolla Lacan, bajo el rótulo de *pulsión escópica*, según la cual, en esa transacción imaginaria, no sólo se percibe lo que es, sino también “lo que falta”: lo ausente e, incluso, lo oculto (Monteleone 2004). El fenómeno doble que describe Jorge Monteleone opera bajo la fascinación de una mirada que, por un lado, funda el mundo de lo visible, pero que, por otro, indica una carencia o falta que le es constitutiva. Sobre esa privación —que no es sino la resistencia de lo real a ser capturado—, progresará una perspectiva fantaseada que sólo podrá imaginar los objetos.

A partir de este breve recorte y reversionando el célebre *dictum* lacaniano, me veo tentado a indicar que, para Luis Alberto de Cuenca, entre imagen y palabra “no hay relación”. El voyeurismo textual se desentiende del cuerpo de las imágenes y comienza un recorrido que lo arremolina dentro de su estructura semiótica. El texto poético genera, retóricamente, una mirada; mirar implica—desde la postura luisalbertiana— olvidar “volúmenes, formas, pinceladas, texturas, luces y sombras” (Cuenca y Elvira, 2019: 20) y engranar una sofisticada maquinaria retórica que la supla. Este “*vouyerisme*” textual consistiría, entonces, en desarrollar las condiciones de lo visual en la letra, inclusive con el costo de despojarse de lo estrictamente visual. Ello evidentemente nos lleva a reflexionar sobre una dimensión un tanto más amplia de la écfrasis que vendría a designar, además de un género poético, una forma de elaboración de lo visual en el texto.

## LA ÉCFRASIS COMO ESCRITURA DE LO VISUAL

Generalmente, la crítica está de acuerdo en que la palabra *écfrasis* es definida de distintas maneras y utilizada también de formas diversas, y en que esa definición, por lo general, depende de la argumentación que los ensayos despliegan. En las últimas décadas, diferentes autores se han acercado al problema de la relación entre imágenes y palabras a partir de esta noción, reformulada en numerosas ocasiones. Leo Spitzer, en este sentido, es uno de los precursores de esta reformulación. Su ensayo sobre “Ode on a Grecian Urn”, de John Keats, publicado en 1955, definía la écfrasis como “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultural” (Spitzer, 1968: 72), lo que ampliaba la definición tradicional del término y habilitaba el estudio de un nuevo fenómeno literario, diverso de la antigua écfrasis e, inclusive, de la mera descripción (Webb, 2009: 16-17). A partir de entonces, la definición de écfrasis ha ampliado su campo de acción a partir de la noción de *representación*, como en los casos de James Heffernan (1991b: 297) y de Thomas Mitchell (2009: 151-52)<sup>6</sup> o, desde la perspectiva de Claus Clüver, se ha habilitado inclusive el

<sup>6</sup> James Heffernan propone la idea de una “representación verbal de una representación visual” (Heffernan, 1991a: 297) y Thomas Mitchell, en la misma sintonía, habla de una “representación verbal de una representación gráfica” (Mitchell, 2009: 151-52). El libro de Heffernan *Museum of words* propone un recorrido literario de la écfrasis que va desde la antigüedad hasta el siglo xx y, por

ingreso de relaciones con objetos no necesariamente contruidos a partir de ese parámetro (Clüver, 1997: 35-36), lo que incluiría objetos problemáticos como el arte abstracto, la arquitectura o la danza no narrativa. En todo caso, parece haber un acuerdo en que los textos de las écfrasis no son necesariamente literarios y en que los objetos de las écfrasis no son estrictamente obras de arte pictóricas.<sup>7</sup> Por lo tanto, la écfrasis obliga a incorporar objetos diversos a los que podríamos llamar museísticamente “artísticos”, así como también a calibrar un dispositivo retórico que ya no puede circunscribirse a la mera descripción. Por el contrario, esta nueva disposición del término, evidentemente, parece adherirse a una comprensión de las dinámicas que entablan los textos cuando –por ponerlo en palabras de Thomas Mitchell– intentan “hacernos mirar”. Esta perspectiva, sin lugar a dudas, resulta relevante no sólo cuando observamos el uso que hace Luis Alberto de Cuenca de las imágenes en poemas estrictamente ecfrásticos –como observamos en el apartado anterior–, sino, además, cuando advertimos la importancia que adopta la mirada en sus textos. No deja de llamar la atención cómo esta dimensión visual de su poesía, de manera paradójica, prescinde de formas tradicionalmente vinculadas a la relación entre imágenes y poesía, como, por ejemplo, el caligrama. Por esta razón, resulta importante reflexionar en torno a cómo las palabras pueden citar los objetos visuales.

---

lo tanto, recupera para esta noción una flexibilidad que le permite tratar el problema de lo visual desde diversas perspectivas (Heffernan, 1991b). En cuanto a los libros *Iconología* y *Teoría de la imagen* de Thomas Mitchell, el problema de la écfrasis se encuentra vinculada a lo que podríamos llamar una “opacidad” de los medios de representación, que, tal como lo demuestra su minucioso trabajo sobre la obra de William Blake, implica la desaparición de una materialidad exclusivamente visual o verbal. En este último sentido, es evidente que el acercamiento de la imagen al texto activa una dimensión autorreflexiva sobre la propia materialidad de cada régimen semiótico, al mismo tiempo que una compleja interrelación entre ambos, que va desde la separación más pronunciada (“imagen/texto”), pasando por formas relacionales (“imagen-texto”), hasta llegar a formas compuestas o sintéticas (“Imagentexto”) (Mitchell, 2009 y 2016).

<sup>7</sup> Peter Wagner propone, por su parte, una dimensión ciertamente paradójica de la écfrasis, a la que comprende bajo una figura de dos rostros posibles. “La écfrasis”, explica, “tiene una presentación jánica: como una de las formas de la mimesis, escenifica una actuación paradójica, prometiendo dar voz a la presuntamente silenciosa imagen inclusive mientras amenaza con neutralizar su poder a partir de su transformación e inscripción en lo textual” (Wagner, 1996: 13).

En esta dirección, Gilles Deleuze, recuperando el célebre análisis de las *Meninas* de Velázquez, hecho por Michel Foucault, observa un aspecto que resulta pertinente recuperar. En la relación entre lo visible y lo enunciable, para el filósofo francés, existe un binarismo que, por un lado, afirma una irreductible heterogeneidad de las dos formas, y, por otro, presenta una actividad de captura mutua, una insistencia por acercarse y volverse recíprocas. No hay homología, ni forma común entre el *ver* y el *hablar*, y, sin embargo, estas dos naturalezas irreductibles se insinúan la una en la otra: “los enunciados y las visibilidades se enlazan directamente como luchadores, se fuerzan o se capturan” (Deleuze, 1987: 95).

Este movimiento de repulsión y atracción, captura y evanescencia, a su vez, ha sido detectado con notable precisión por el teórico de la imagen Thomas Mitchell, quien, al analizar el motivo efrástico en la poesía, describe tres momentos (2009: 137-148). El primero es el de la *indiferencia efrástica*, que nace de la percepción común de que la écfrasis es imposible. Las palabras –nos dirá Mitchell– pueden citar, pero nunca lograrán llegar a ver su objeto. La segunda fase, paradójicamente, entraña una *esperanza efrástica*, a partir de la cual la imposibilidad antes descrita se supera con la imaginación o la metáfora, cuando descubrimos que existe un “sentido” en el que el lenguaje puede hacer aquello que muchos escritores han querido: “hacernos ver”. Si la écfrasis enfrenta a los textos con sus “otros” semióticos, la esperanza efrástica se muestra como el intento de superación de la alteridad. Una vez que entra en juego el deseo de superar la “imposibilidad” de la écfrasis, las posibilidades y expectativas puestas en la representación verbal de las representaciones visuales se vuelven casi interminables. Sin embargo, éste es el momento en el que ocurre la tercera fase, la del *miedo efrástico*. Este momento de resistencia o contradeseo tiene lugar cuando sentimos que la diferencia entre la representación visual y la verbal corre el riesgo de desplomarse y que el deseo imaginario y figurativo de écfrasis podría hacerse real y literal: es decir, si la écfrasis revelara su objeto, perdería sentido como producción verbal. Por esta razón, éste es el momento en el que la diferencia entre la mediación verbal y la visual se vuelve un imperativo moral y estético, en lugar de (como sucedía en la primera fase) un hecho natural del que podemos depender. De esta forma, la imagen efrástica se presentaría como una especie de “agujero negro” inabarcable e irrepresentable en la estructura verbal, ausente por completo de ésta, pero dándole forma y afectándola de manera fundamental. La imposibilidad

de hacer ver –en un sentido literal– niega su objeto, pero, al mismo tiempo, habilita la condición necesaria a partir de la cual irrumpe la voz.

En su poesía, este devenir en objeto de la mirada resulta ciertamente evidente si observamos algunas titulaciones de libros o secciones que buscan poner en escena una materialidad del libro como objeto, como es el caso de sus libros *Cuaderno de vacaciones* (2014) y *Bloc de otoño* (2018), el de la sección “Álbum de recortes” (2020a:109) o el del poema “Memorabilia” (2020a:129).<sup>8</sup> Al mismo tiempo, secciones como “Viñetas” (2020b: 91) o “Carteles de cine” (2006b: 25) habilitan un pacto de lectura ambiguo, en el que los textos contenidos por ambas secciones se ofrecen menos a un lector que a un espectador. Este pacto, a su vez, aparece en la constitución de diversos textos que hacen de la imitación del montaje cinematográfico o historietístico un mecanismo textual, como sucede en el caso del poema “Visión de agosto”, en el que la voz poética narra un sueño a partir de la sucesión de planos:

Las mórbidas visiones del verano gallego.  
 En una de ellas, la más nítida de todas,  
 consigo liberarme por fin de los grilletos  
 que me ataban al banco de los remeros, y  
 surjo de la penumbra y le arrebató el látigo  
 al cómitre, que no se espera mi embestida,

<sup>8</sup> Evidentes en este punto, deben indicarse las recurrentes descripciones de libros que aparecen en sus poemas. Me refiero a la mención de diversos volúmenes dispuestos a partir de lo que él llama *bibliofilia* (2014: 49), como disparadores de una reflexión o como meros artículos de un espacio interior. En un homenaje homónimo del poema “El cuervo”, por ejemplo, podemos leer: “(...) Muy solo, muy cansado, hecho polvo, / sin ganas de vivir, paseando la mirada / sobre un libro de Dover con *The Raven* de Poe. / Un libro que incluía las estremecedoras, / formidables, siniestras, locas ilustraciones / de Gustavo Doré, y que justificaba / por eso su existencia, porque era una edición / vulgar, sin interés, de esas que sobreabundan / en los expositores de los Vips. (Recordé / haber leído también la traducción francesa, / hecha por Mallarmé, del poema de Poe, / y fui en su busca. Nada. Ni rastro de ese libro / lo había extraviado para siempre jamás.) / Tuve que conformarme con la edición de Dover / y sus extraordinarias estampas de Doré. / Fui pasando las páginas como si aquello fuese / un incunable...” (2010: 133-135). Ediciones *princeps*, libros autografiados o las diversas ediciones de un mismo título parecen dar cuenta de una preocupación por el libro como objeto concreto, que será comparada con el fetichismo en una de las seguidillas que integran el libro *El reino blanco*: “Son tus pies sin zapatos / como una *princeps* / sin cubiertas; no valen / lo que tú dices. / Pero con ellos / -altos, negros, de aguja- / No tienen precio” (2010: 88).

y grito como un loco: “¡Se acabó el cautiverio!  
¡Galeotes, a mí! ¡La nave es nuestra, amigos!”  
En el plano siguiente, un juez dicta sentencia  
ante un público hostil. El silencio se puede  
cortar con un cuchillo cuando dice: “Culpable”.  
Una mujer, llorando, se dirige a la puerta  
de la sala. Hay murmullos, cada vez más intensos,  
que anuncian rebeldía. Un ujier me conduce  
a una celda cercana, donde siempre es de noche.  
Los párpados me pesan. El sueño me domina.  
Otro plano: las damas a las que una vez quise  
se dan cita en las sombras, después de haber tirado  
sus almas al vacío. Llevan vestidos negros  
como la muerte. Están terriblemente pálidas.  
De su conversación sólo llegan a mí  
frases aisladas: “Nunca me quiso de verdad”,  
“Vampirizó mi alma”, “Malgastó mi belleza”,  
“Me arrojó por la borda”, “Fundió mis ilusiones”  
“Deshizo mi esperanza”, “Me sumió en la locura”.  
Último plano: un niño partiéndose de risa  
en el pasado, en el presente, en el futuro. (2021b: 145-146)

La sucesión de planos que explicita el poema parece parodiar el montaje cinematográfico de un filme surrealista. La aparición de la figura del plano es una estrategia textual sutil que le posibilita a la voz poética la recuperación de cierto imaginario onírico –en particular, de lo que podríamos llamar *la sintaxis del sueño*–, sin por ello someterse a la retórica de la escritura surrealista. A su vez, la aparición de este mecanismo posibilita que el poema devenga en una suerte de pantalla o cine que puede hacer ver al lector. En otras palabras, lo que hace el texto luisalbertiano es poner en escena una mirada y, mediante esta puesta en abismo, desentrañar su propio carácter como dispositivo visible. El poema, de esta forma, no sólo produce la ilusión efrástica de un objeto determinado, sino que, además, se involucra a sí mismo como objeto de visión.

Esta insistencia sobre la capacidad de montaje del texto, en términos visuales, puede observarse en una serie de epigramas que aparecen en diversos libros del poeta madrileño y que tienen como característica más evidente la repetición

de un patrón estrófico particular. Nos referimos a “Serie negra” (2018: 57-75), “El enemigo oculto” (2021: 213-237) y, parcialmente, “Amor indestructible” (2014: 119-134), secciones todas ellas en las que Luis Alberto de Cuenca ensaya un tipo textual idéntico. La repetición de un patrón estrófico regular en estas secciones –se trata de poemas de nueve versos endecasílabos– parece favorecer la comprensión de cada texto como una unidad de montaje, es decir, como pequeños “cuadros cinematográficos”, como los calificará Juan José Lanz (Cuenca, 2006a: 181), que avanzan sobre una cinta narrativa y temática. El primero en aparecer, “Serie negra”, desarrolla un argumento policial *noir*, y el segundo y el tercero, “El enemigo oculto” y “Amor indestructible”, respectivamente, proponen una trama amorosa; en los tres casos, la asociación de estas unidades se ofrece al lector bajo la forma de un relato sostenido, unas veces, por un eje temático, otras por la continuidad narrativa o por la persistencia de un elenco de personajes. Cada poema, devenido en cuadro o fotograma, se resignifica en el conjunto; el ordenamiento de cada una de sus piezas y el avance de la lectura imitan el montaje del texto poético. La recuperación de esa lógica favorece una ilusión de compatibilidad entre la operación de lectura y la de mirada, que diluye la especificidad de la práctica lectora en una dimensión narrativa, en cierta forma, independiente de sus soportes.

### LA IMAGEN Y LA PALABRA: UNA POSIBLE SEDUCCIÓN

Como ya se anticipó, las diversas aproximaciones de la poesía luisalbertiana a la imagen tienden a neutralizar la diferencia semiótica de esta última, lo que fuerza una reducción del universo de lo visual a una serie de recursos que intentan emular sus efectos dentro del texto. Esta lectura textualista –en la que la otredad de la imagen aparece, de alguna manera, silenciada– no puede, sin embargo, ocultar una suerte de seducción que une operaciones como las de *mirar* o *leer*, y que, al mismo tiempo, entrelaza cuerpos textuales y cuerpos visuales en una articulación que los expone a su diferencia, a la ilusión de su encuentro y a un equilibrio muchas veces tambaleante. Me refiero al término *seducción*, en el sentido que le otorgara Jean Baudrillard, es decir, el de “una repentina reversibilidad o absorción en sus propios signos” que amenaza a todo discurso (1981: 8). Esta noción implica una artificiosidad –súgnica y ritual– que chantajea la naturaleza de lo verbal y lo visible, y pone en riesgo su producción coherente de sentido:

nos hace ver lo que pronunciamos y escribir lo que vemos.<sup>9</sup> En esta dirección, lo que resulta llamativo del acercamiento luisalbertiano a las imágenes es que, pese a que sea innegable, al mismo tiempo, su modalidad de aparición en el texto parece operar como marco, como un intruso ecfrástico, paratextualmente, es decir, desde afuera. El texto luisalbertiano, de esta forma, está estrictamente separado de la imagen: las fotografías, las pinturas, las historietas aparecen sólo en los paratextos, cubiertas, inscripciones al borde de la página.

Alejado ostensiblemente de experiencias poéticas como las de la poesía visual, que exploran las posibilidades materiales de la página y de la grafía o comprenden el poema como espacio concreto, la poesía de De Cuenca, por el contrario, apela a lo que podríamos llamar *el oído*. El uso casi exclusivo de moldes estróficos tradicionales –en particular, de aquellas vertidas en endecasílabo blanco– y la frecuente aparición de poemas con rima imponen un criterio auditivo. Lo que resulta paradójico es que, pese a tratarse de una poesía que invita a ver, lo hace de manera ajena a lo visual, es decir, a base de negárselo a sí misma en su proceso creativo. ¿Cómo entender este acercamiento cauteloso de lo auditivo a lo visual? ¿Cómo es posible que la poesía de Luis Alberto de Cuenca nos haga oír las imágenes? El poema “Imágenes”, que cierra el poemario *Sin miedo ni esperanza* (2002), parece exponer este problema de forma clara:

Imágenes, imágenes, imágenes.  
 Idílicas, obscenas, horrorosas.  
 Más veloces que el viento, más heroicas  
 que una canción de gesta, más estúpidas  
 que el dolor, la piedad y la traición,  
 más lentas que la espina que atraviesa  
 el corazón del pájaro, más locas  
 que el amor, más sutiles que el deseo.

<sup>9</sup> En su libro *De la seducción*, Jean Baudrillard explica la utilización de este término como una suerte de contraproducción artificial que los sistemas de producción de sentido intentan –muchas veces sin éxito– desarticular o, al menos, neutralizar: “La seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio –nunca del orden de la energía sino del signo y del ritual. Por ello todos los grandes sistemas de producción y de interpretación no han cesado de excluirla del campo conceptual– afortunadamente para ella, pues desde el exterior, desde el fondo de este desamparo continúa atormentándolos y amenazándolos de hundimiento” (1981: 7).

Conmigo vais y moriréis conmigo. (2021b: 94)

La triple repetición de la palabra *imágenes* con la que se abre el texto monopoliza todo el ancho del verso, como si en esa reiteración se pudieran reponer las yuxtaposiciones de un montaje visual. “Imágenes, Imágenes, imágenes”: insiste como si corriera la cinta de celuloide o como si articulara la plana de una historieta. Esta búsqueda de lo visual –envuelta en el aura repetitiva de un mantra o de una invocación ritual– afirma paradójicamente, desde la construcción lingüística, su carácter sucesivo. Al mismo tiempo, la perfecta construcción de un endecasílabo, en su intento por acercarse a lo visual, ratifica el primado de lo sonoro. Esta insistencia, además, se corresponde con la proliferación anafórica de estructuras comparativas, lo cual parece dar cuenta de la ineficacia de lo verbal, que otra vez se aglutina, se encadena, en otras palabras, dura, para dar cuenta, de manera paradójica, del carácter instantáneo de las imágenes. La actividad de mostrar o de ver, así, se daría sólo bajo la forma de un repliegue de lo sonoro. En este punto, el hipotexto al que remite la repetición inicial adquiere una dimensión ciertamente importante. La repetición luisalbertiana remite –y trastoca– un célebre verso shakespeariano, aquel que repite Hamlet cuando Polonio le pregunta qué está leyendo:

*Polonius.* What do you read, my lord?

*Hamlet.* Words, words, words.

*Polonius.* What is the matter, my lord?

*Hamlet.* Between who?

*Polonius.* I mean, the matter that you read, my lord. (1951: Acto II, escena II: 1294-1299)

En la tragedia de *Hamlet*, la repetición de la palabra *words* apela a la vaguedad, vacuidad o sinsentido de lo que, en ese momento, está leyendo el príncipe danés. Ahora bien, la imitación del verso shakespeariano –una reescritura que imita, al menos, la sintaxis– implica, en el caso de Luis Alberto de Cuenca, en principio, la recuperación de un doblez verbal en el que la dimensión de lo visual se pliega. En este último sentido, las “imágenes” luisalbertianas, son, al mismo tiempo, “palabras”: una sintaxis con una historia, es decir, con una tradición. Sin embargo, en este doblez verbal despunta una condición que podríamos llamar de una suplementariedad o exterioridad

que, en determinado punto, funda dicha escritura. Las imágenes saturan el hipotexto, lo trastocan, lo vuelven insuficiente: lo transforman aun más en “palabras, palabras, palabras”. Así, lo que en principio fueran adjetivos (“Idílicas, obscenas, horrorosas”), inmediatamente se transformen en estructuras comparativas que, sin embargo, apelan a un universo fuertemente codificado por la tradición escrita (“Más veloces que el viento”). De allí, además, el hecho de que esas imágenes no tengan más materialidad ni referencia que la palabra poética, la cual, por otra parte, no puede restituir las más que como duración y como ausencia. De esta forma, la invitación del poema a las imágenes les sobreimprime un universo simbólico que les resulta perfectamente ajeno y que construye una fenomenología sustentada en la percepción del sujeto, observación verificada hacia el final en la repetición del pronombre personal *conmigo*.<sup>10</sup> Si –como sostiene Thomas Mitchell– la imagen es un signo que no quiere ser signo, la palabra es su *otro*, una producción artificial y arbitraria de la voluntad humana que perturba la presencia natural al introducir elementos no naturales del mundo: el tiempo, la conciencia, la historia y la intervención alienante de la mediación simbólica (Mitchell, 2016: 66). Las imágenes en el texto de Luis Alberto de Cuenca se resisten a ingresar en el espacio simbólico de la representación, como lo demuestra la insistente estructura comparativa en la que se subordinan los adjetivos. El poema pareciera decirnos que las imágenes *son más* que las palabras o, por lo menos, que vienen de un *más allá* de lo representacional. Por ello, podríamos llegar a afirmar que el proceso de adjetivación al cual se enfrentan las imágenes parece dar cuenta de su carácter fantasmático. La imagen podría pensarse, por lo tanto, como un punto de fuga, un espacio que fuerza al lenguaje hasta los límites de lo representable.

<sup>10</sup> Al mismo tiempo, es ineludible la referencia al poema de Antonio Machado titulado “Campos de Soria”, en el *leit motiv* “conmigo vais”. En el poema machadiano, esta fórmula tiene un carácter memorístico, se pliega sobre los objetos y entabla una mirada retrospectiva en la que la poesía recupera el cuerpo de las cosas, del espacio natal: “¡Campos de Soria / donde parece que las rocas sueñan, / conmigo vais! ¡Colinas plateadas, / grises alcores, cárdenas roquedas!” (VII); “álamos del amor cerca del agua / que corre y pasa y sueña, / álamos de las márgenes del Duero, / conmigo vais, mi corazón os lleva!” (VIII); “¡Oh, sí! Conmigo vais, campos de Soria, / tardes tranquilas, montes de violeta, / alamedas del río, verde sueño / del suelo gris y de la parda tierra, / agria melancolía / de la ciudad decrepita.” (IX).

## CODA FINAL

Una mirada general de la obra de Luis Alberto de Cuenca parece indicar al menos dos zonas bien demarcadas: la de su poesía escrita durante el decenio de 1970 y la producida a partir de la década siguiente hasta la actualidad –la más conocida–. Los contrastes evidentes entre ambas producciones y el progresivo borramiento que el autor hizo de sus primeros libros contribuyen a pensar en dos corpus radicalmente diversos. Sin embargo, durante los últimos años, tanto por parte de Luis Alberto de Cuenca, como por parte del mundo editorial y crítico, se ha dado una reconciliación entre ambas producciones, la cual puede observarse en la reedición de sus primeros textos, editados por Reino de Cordelia y Huerga y Fierro (2009), o en la ampliación del corpus luisalbertiano que –como en el caso de los estudios de Suárez Martínez, Sáez o Ponce Cárdenas– han empezado a pensarse a partir de ciertas continuidades, para las cuales resulta al menos ocioso dividir su producción. Entre ellas, evidentemente, se encuentra el problema crítico analizado en este artículo. Y es que, en efecto, la relación entre imagen y palabra es uno de los ejes fundamentales de su escritura y no puede circunscribirse a un momento específico de su obra. Por el contrario, una y otra vez vemos ese movimiento de acercamiento, de captura, de seducción entre las palabras y las imágenes. Este análisis ha querido evadir la mera correlación referencial –argumental, en la mayoría de los estudios– entre objetos visuales y poema, para sostener la interrogación acerca de las implicancias semióticas de este encuentro. En este sentido, el uso de la écfrasis en el presente artículo ha querido centrarse, particularmente, en el fenómeno escriturario que desarrolla este movimiento hacia las imágenes.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arroyo Almaraz, Antonio (2012), “Poética posmoderna transversal a las artes y la literatura: línea clara”, en Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico-Rico (eds.), *Literatura i espectacle/Literatura y espectáculo*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 53-62, disponible en [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-i-espectacle-literatura-y-espectaculo/20312ee4-ccc3-11e1-b1fb-00163ebf5e63.pdf#page=54>], consultado: 2 de marzo de 2022.
- Bagué Quílez, Luis (2021), “Una écfrasis ‘en acción’: pasadizos intermediales en la poesía española actual”, *Philologia Hispalensis*, vol. xxxv, núm. 2, pp. 19-39.

- Bagué Quílez, Luis (2018), “‘Es sólo cine, pero me gusta’: el canon cinéfilo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Adrián J. Sáez (ed.), *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 25-47.
- Baudrillard, Jean (1981), *De la seducción*, Madrid, Cátedra.
- Bergmann, Emilie L. (1979), *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press.
- Castellet, José María (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península.
- Ciorrea, Raluca y Patricia Lucas (2014), “Imágenes pop en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en *Colindancias. Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, núm. 5, pp. 181-193.
- Cisneros, James (2007), “Remains to be seen. Intermediality, ekphrasis and institution”, en Marion Froger y Jürgen Müller (eds.), *Intermedialité et socialité. Histoire et géographie d’un concept*, Munster, Nodus Publikationen, pp. 15-28.
- Clüver, Claus (1997), “Ekphrasis reconsidered on Verbal Representations of Non-Verbal Text”, en Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund y Erik Hedling (eds.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Art and Media*, Ámsterdam/Atlanta, Rodopi, pp. 19-33.
- Cuenca, Luis Alberto de (2021a), *Por fuertes y fronteras*, Madrid, Reino de Cordelia.
- Cuenca, Luis Alberto de (2021b), *Sin miedo ni esperanza*, Madrid, Reino de Cordelia.
- Cuenca, Luis Alberto de (2020a), *El hacha y la rosa*, Madrid, Reino de Cordelia.
- Cuenca, Luis Alberto de (2020b), *El otro sueño*, Madrid, Reino de Cordelia.
- Cuenca, Luis Alberto de (2018), *Bloc de otoño*, Madrid, Visor.
- Cuenca, Luis Alberto de (2017a), *Elsinore Scholia Necrofilia*, edición de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Reino de Cordelia.
- Cuenca, Luis Alberto de (2017b), *Los retratos*, Madrid, Reino de Cordelia.
- Cuenca, Luis Alberto de (2014), *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor.
- Cuenca, Luis Alberto de (2010), *El reino blanco*, Madrid, Visor.
- Cuenca, Luis Alberto de (2006a), *Poesía (1979-1996)*, edición y notas de Juan José Lanz, Madrid, Cátedra.
- Cuenca, Luis Alberto de (2006b), *La vida en llamas*, Madrid, Visor.
- Cuenca, Luis Alberto de y Miguel Ángel Elvira (eds.) (2019), *Voyeurs del arte grecorromano. Imágenes y descripciones*, Madrid, Reino de Cordelia.
- Deleuze, Gilles (1987), *Foucault*, Barcelona, Paidós.
- García, José Luis (2013), “Kinéfilo y pop”, *Litoral*, núm. 255, *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín* (Monográfico), edición de Antonio Lafarque y Lorenzo Saval, pp. 95-97.

- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2013). “El cine en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, *Litoral*, núm. 255, *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín* (Monográfico), edición de Antonio Lafarque y Lorenzo Saval, pp. 102-106.
- Heffernan, James (1991a), “Ekphrasis and representation”, *New Literary History*, vol. II, núm. 22, pp. 297-316.
- Heffernan, James (1991b), *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Langer, Susan (1957), *Problems of Art*, Nueva York, Charles Scribner’s Sons.
- Lanz, Juan José (1991), *La poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Córdoba, Trayectoria Navegante.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2000 [1766]), *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, traducción de Enrique Palau, Barcelona, Folio.
- Letrán, Javier (2015), “El imaginario cinematográfico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Luis Alberto de Cuenca, *Un alma de película de Hawks. Poemas de cine*, edición y selección de Javier Letrán, Santander, Creática Ediciones/Aula de Cine de la Universidad de Cantabria, pp. 3-22.
- Letrán, Javier (2005), *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento.
- Mariniello, Silvestra (2009), “Cambiar la tabla de operación. El *medium* intermedial”, traducción de Esther Cohen, *Acta Poética*, vol. II, núm. 30, pp. 59-85.
- Merino, Ana (2019), “La poética de los tebeos en Luis Alberto de Cuenca”, en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), *Haré un poema de la pura nada: la intertextualidad en la obra de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 511-531.
- Merino, Ana (2013), “El poeta en su viñeta: el romance apasionado de Luis Alberto de Cuenca con los tebeos”, *Litoral*, núm. 255, *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín* (Monográfico), edición de Antonio Lafarque y Lorenzo Saval, pp. 130-133.
- Mitchell, Thomas (2016), *Iconología: imagen, texto, ideología*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Mitchell, Thomas (2009), *Teoría de la imagen*, Barcelona, Akal.
- Monteleone, Jorge (2004), “Mirada e imaginario poético”, en Yvette Sánchez y Roland Spiller (eds.), *La poética de la mirada*, Madrid, Visor, pp. 29-43
- Mora, Vicente Luis (2009), “Alta y baja cultura en Luis Alberto de Cuenca: el mundo del cómic”, *El Otro Lunes*, núm. 8, pp. 45-47.
- Pimentel, Auroe (2003), “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías*, núm. 4, pp. 281-295.

- Ponce Cárdenas, Jesús (2017), “Tríptico de tinieblas”, en Luis Alberto de Cuenca, *Elsinore Scholia Necrofilia*, Madrid, Reino de Cordelia, pp. 13-122.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2014), *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua.
- Sáez, Adrián (2018), “‘Conmigo vais y moriréis conmigo’: la pintura y otras artes en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Adrián Sáez (ed.), *Las mañanas triunfales*, Sevilla, Renacimiento, pp. 264-296.
- Scott, Grant (1991), “The rhetoric of dilation: Ekphrasis and ideology”, *Word & Image*, vol. iv, núm. 7, pp. 301-310.
- Shakespeare, William (1951), *Obras completas*, traducido por Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar.
- Spitzer, Leo (1968), “The ‘Ode on a Grecian urn,’ or content vs metagrammar”, en Anna Hatcher (ed.), *Essays on English and American Literature*, Princeton, Princeton University Press, pp. 67-97.
- Suárez Martínez, Luis Miguel (2010), *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo.
- Wagner, Peter (ed.) (1996), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter.
- Webb, Ruth (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Surrey, Ashgate Publishing.

**FACUNDO GIMÉNEZ:** Es investigador y docente especializado en Literatura española contemporánea. Pertenece al grupo de investigación “Semiótica del discurso”, de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), dirigido por la Dra. Laura Scarano. Ha publicado diversos artículos y reseñas en revistas nacionales e internacionales; asimismo, ha participado en diversas actividades de gestión académica e institucional, entre las que se destacan la organización de jornadas, congresos y conversatorios, y en el asesoramiento como consejero titular del Departamento de Letras de la UNMDP. Cuenta con experiencia en evaluación y corrección de estilo en revistas indexadas. Se especializa en el diálogo de la literatura española con las culturas populares y masivas. Recientemente ha publicado su libro *La línea clara: la poesía de Luis Alberto de Cuenca* en la editorial Renacimiento (Sevilla).

D. R. © Facundo Giménez, Ciudad de México, enero-junio, 2023.

RESEÑAS

**VÍCTOR SAÚL VILLEGAS MARTÍNEZ (2021),  
*HOMOEROTISMOS EN EL CUENTO MEXICANO, MÉXICO,*  
BONILLA ARTIGAS EDITORES, PÚBLICA CRÍTICA, 280 P.**

**E**n su libro *Homoerotismos en el cuento mexicano*, Víctor Saúl Villegas Martínez lleva a cabo un lúcido recorrido crítico por la diversidad de representaciones del homoerotismo en la cuentística mexicana. Además de la sagacidad del análisis, este volumen tiene como elemento clave un principio considerado como básico dentro de la labor crítica, pero que no siempre se cumple: la visión para atender zonas de la producción literaria que no han sido todavía examinadas de manera competente. Considerando la importancia del relato para la literatura mexicana y la relevancia del tema, resulta casi inexplicable que no exista mayor atención de la crítica a estas perspectivas.

Después del capítulo introductorio y previo al desarrollo del análisis de los relatos, Villegas Martínez propone dos apartados que no solamente contextualizan el tema, sino que establecen una base para el análisis y forman una estructura muy útil que fragmenta, más adelante, las obras literarias en distintas etapas. En “Concepciones del homoerotismo en México”, las propuestas teóricas de pensadores como Michel Foucault y Monique Wittig sobre la relación entre sexualidad y poder son aprovechadas para elaborar un diagrama general que, con el avance de la revisión historiográfica de la sexualidad disidente en el país, se vaticina con un destino común: de acuerdo con la premisa planteada por Villegas Martínez, la sociedad mexicana, desde la Conquista y hasta el presente, ha tenido como paradigma sexual una heteronormativa impuesta desde el poder, ya sea eclesiástico o gubernamental.

En su recorrido histórico, el autor describe la situación que se vivía a cada lado del Océano Atlántico antes de la colisión cultural dada como resultado de la colonización española del hoy territorio mexicano: por una parte, la percepción ciertamente abierta que tenían algunos de los pueblos originarios respecto a la sexualidad homoerótica y, por otra, el ideario que los españoles traían consigo, fundamentado en el concepto de *sodomía* que el catolicismo extrae de la interpretación de sus textos sagrados.

La disparidad de cosmovisiones entre culturas provoca que ésta sea la etapa más interesante en su revisión, pues, en adelante, será el modelo de heteronormatividad de los conquistadores europeos el que se imponga. A lo largo de la etapa colonial, el estatuto sexual dominante es controlado por la Iglesia católica: basado en el sistema heterosexual binario masculino/femenino originado por la diferencia genital entre los sujetos, el poder clerical se erige como ente que niega y sanciona cualquier otra forma de sexualidad. Dichos valores –explica el autor– perviven todavía en la actualidad, con cambios únicamente en el puesto del sujeto sancionador a partir de la fundación de México como Estado independiente: el aparato eclesiástico es sustituido por el sistema legal del gobierno, es decir, la homosexualidad pasa de ser pecado a considerarse delito.

Aunque cada etapa se configura conforme a diferentes valores –según se concluye–, el homoerotismo ha representado una alteración a la pauta de la heterosexualidad como única actividad erótica aceptable; así, en el plano histórico, cualquier sujeto que haya practicado una sexualidad homoerótica en México ha quedado en una posición periférica de invisibilidad, castigo y rechazo permanente. En la segunda década del siglo xx, surgen los primeros referentes verdaderos del homoerotismo y la sexualidad disidente en el ámbito literario mexicano: los Contemporáneos. Miembros de esta generación se aceptaron abiertamente como homosexuales y además lo plasmaron en su obra: Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer y, especialmente, Salvador Novo. No es casualidad la cantidad de líneas que en este recorrido Villegas Martínez le dedica al autor de *La estatua de sal*, a quien señala como “uno de los pocos sujetos que desafió por completo la heteronormatividad mexicana en una época hermética y poco tolerante con la diversidad sexual” (57). El recorrido termina en la época reciente con el surgimiento de la teoría *queer* y sus aportes diversos sobre la desarticulación de estructuras como el patriarcado y la heteronormatividad, que, trasladados a la realidad empírica, impulsan debates sobre género y sexualidad.

En “Estudios sobre literatura mexicana de contenido homoerótico”, el segundo capítulo previo al análisis, el autor desarrolla un estado de la cuestión sobre la crítica literaria que ha examinado el tópico del homoerotismo en la

literatura mexicana. Como se presume, pone especial atención a aquellos estudios que han analizado el tópico en la producción cuentística, aunque algunos lo hayan hecho sólo de forma somera o parcial, debido a que la mayoría de los esfuerzos de la crítica se han orientado hacia la novela y la poesía. A causa de estas restricciones y a que el tema resultó tabú hasta prácticamente la segunda mitad del siglo XX, la búsqueda de antecedentes se percibe meticulosa –por ende, más meritoria en la labor de investigación–, pues el autor incluso remite a textos críticos publicados a manera de presentación o introducción de antologías y compilaciones.

Respecto a las publicaciones que se relacionan de forma general con el tema del homoerotismo y la disidencia sexual en México, Villegas Martínez resalta en su estado de la cuestión los volúmenes *¡Que se quede el infinito sin estrellas!* y *El crepúsculo de Heterolandia*, que compilan varios artículos de Antonio Marquet; el libro *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*, de Luis Mario Schneider; los artículos de Carlos Monsiváis publicados a manera de serie en la revista *Debate Feminista*, así como el volumen compilatorio de textos de distintos autores *México se escribe con J. Una historia de la cultura gay*, coordinado por Miguel Capistrán y Michael K. Schuessler. En un rubro más específico, el de aquellos textos que, de forma crítica, afrontan el tema en la producción cuentística mexicana, el autor destaca especialmente la labor de Mario Muñoz: como antologador de *De amores marginales*, una compilación pionera de relatos de tema homerótico en México publicada por primera vez en 1996, la cual incluye cuentos de escritores como Luis González de Alba, Ana Clavel, Luis Zapata o Inés Arredondo, y como autor de los artículos “El cuento mexicano de tema homosexual”, publicado en 1997 en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, y “La literatura mexicana de transgresión sexual”, publicado en 2011 en la revista *Amerika*.

El primer capítulo donde se analiza el corpus literario lleva como título “Antecedentes”. Tal como su nombre lo indica, en este apartado no se ve una representación explícita o evidente del homoerotismo en el argumento de los cuentos, pues ésta se oculta con un estilo lúdico y recurriendo a un tópico de cierta tradición en la literatura hispánica: el travestimiento. En los tres relatos que se estudian en este capítulo –“Manolito el pisaverde” (1838), de Ignacio Rodríguez Galván; “La excursionista” (1889), de Federico Gamboa, y “Aventura de carnaval” (1890-1895), de Amado Nervo–, existe un personaje principal que transmuta al género contrario, según el modelo binario

hegemónico, gracias a un cambio de vestimenta y de comportamiento. Los tres personajes se travisten con el afán de alcanzar un objetivo de su interés, es decir, no realizan dicha acción por entrar en conflicto con su identidad sexual; sin embargo, señala el autor que su travestimiento provoca en su entorno diversas reacciones que guardan, efectivamente, cierta atracción homoerótica de otros personajes. El caso más notable se puede observar en “Manolito el pisaverde”, donde tanto hombres como mujeres sienten atracción por María en su identidad como Manolito, un personaje descrito con rasgos andróginos. A partir del análisis en este apartado, Villegas Martínez introduce un concepto clave al que, en adelante, recurrirá de manera constante: el sistema de deseo mediterráneo. En este sistema, el cual se encuentra impuesto en México, a diferencia del sujeto pasivo, el sujeto activo del acto homosexual “nunca perderá su carácter viril y será aceptado socialmente” (36).

En “Exploración (1921-1960)”, el segundo apartado de análisis del corpus, las alusiones a una sexualidad homoerótica de los personajes son ya explícitas; la razón –apunta el autor– se halla en los cambios acontecidos en el paradigma social mexicano en aquellos años. Está claro que, si bien ya se presenta como un problema de identidad frente al sistema hegemónico, la homosexualidad en el corpus analizado de este apartado, especialmente en los dos primeros relatos, no se traza con posibilidades de aceptación; de hecho, sucede lo contrario. De acuerdo con el rastreo del autor, el cuento “Los amigos” (1929), de Jaime Torres Bodet, es el primero de toda la producción cuentística publicada en México donde uno de sus personajes se asume explícitamente como homosexual. Sin embargo, de manera aguda, Villegas Martínez demuestra con su análisis que el carácter dado a la homosexualidad del personaje en dicho relato, a partir de expresiones como “sensibilidad desviada” y “viciosa fermentación”, remite a la tradición de la inversión sexual. De manera más elevada, el relato “Los machos cabríos” (1952), de Jorge Ferretis, presenta no sólo una visión negativa, sino que, en el desarrollo de la diégesis, la condena a la disidencia sexual se realiza con un fuerte carácter reaccionario que se vincula estrechamente con el discurso “higienista” del siglo XIX, el cual proponía al “afeminamiento” como una enfermedad con posibilidades de curación. El último cuento que se analiza en este capítulo, “Los Malabé” (1959), de José de la Colina, recupera el tema del travestimiento. A diferencia de los tres relatos del capítulo anterior, la reflexión sobre el tema se lleva a cabo desde una posición de conflicto interno y de deseo del personaje, lo cual lo hace

entrar en un estado de disputa permanente con su entorno social y familiar; es decir, se trata de una representación ya muy alejada del travestimiento lúdico e interesado presentado en la narrativa del siglo XIX.

En “Consolidación (1961-1990)”, el capítulo más prolífico del volumen, Villegas continúa su recorrido con el análisis del homoerotismo en cuatro cuentos. En el primero de estos relatos, “Los amigos” (1962), de Juan Vicente Melo, el conflicto de los personajes oscila entre su voluntad homoerótica y la opresión de su ámbito social, lo cual queda expuesto como significado esencial del discurso: “El deseo y el rechazo de la relación homoerótica son las dos caras de una moneda dolorosa, en la cual el habitus mantiene una ganancia y actividad punible sobre el sujeto” (187). A diferencia de “Los amigos”, el cual culmina con un suicidio, el siguiente cuento, “Doña Herlinda y su hijo” (1980), de Jorge López Páez, concluye, en apariencia, con un final confortable para cada uno de los personajes. No obstante, gracias a una serie de sutiles observaciones, Villegas Martínez revela que, dentro de un relato aparentemente sencillo y con un “final feliz”, se hallan significados con matices de mayor complejidad: el personaje de doña Herlinda vendría a representar –con rasgos patriarcales– a la figura femenina defensora de la heteronormatividad, quien, demostrando síntomas de ductilidad en favor de la dicha de su hijo Rodolfo, permite que éste asuma su identidad homosexual y la practique mientras no infrinja el margen del ámbito privado. Los dos últimos relatos analizados en este apartado dejan entrever, entre ambos, una oposición respecto a la exhibición de la homosexualidad: mientras que en “Perder a Orfeo” (1981), de Luis González de Alba, se demuestra en el ámbito público, aunque instalado en un lugar geográficamente periférico, en “De amor es mi negra pena” (1983), de Luis Zapata, se define por su ocultamiento tenaz frente a los valores más despiadados del machismo mexicano más exacerbado.

En el último capítulo “Cuestionamiento (1991-2010)”, se analizan únicamente dos cuentos: “Amor propio” (1994), de Enrique Serna, y “¿Te gusta el látex, cielo?” (2008), de Nadia Villafuerte, los cuales, de acuerdo con la resolución del autor, entran en el ámbito *queer*. En ambos aparecen personajes principales que transgreden cualquier normativa de sexo y género; tal como la teoría *queer* sostiene, estos personajes comprueban la existencia de una identidad completamente subjetiva y subordinada únicamente a los deseos del propio sujeto. Este quebranto a la estabilidad de las estructuras dominantes no sólo atenta de manera evidente contra la heteronormatividad, pues, según

explica Villegas Martínez: “supone una crítica a la homonormatividad, cuya hegemonía planteó también un socavamiento de las identidades marginales de la misma, como el travesti, la prostituta, el bisexual, el sadomasoquista, entre otros” (245).

En conclusión, el libro de Villegas Martínez constituye un amplio y profundo estudio sobre la representación del homoerotismo en la tradición cuentística mexicana que abarca desde las primeras décadas del México independiente hasta la actualidad. Tomando en cuenta diferentes propuestas teóricas, la perspectiva asumida le permite arrojar luz sobre distintos aspectos del corpus literario que de otra manera serían muy difíciles de hallar. El minucioso análisis del tema en cada uno de los relatos invita al lector a sentir curiosidad por los textos literarios que se tratan, mencionando en cada uno sus aspectos formales y estilísticos más destacados; de esta manera, el libro de Villegas no sólo cumple de manera impecable con su función crítica, sino que exhorta a la exploración de territorios pocas veces tomados en cuenta por el canon.

**ISRAEL CRUZ GALINDO**

ORCID.ORG/0009-0004-3944-1505

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

cs2183018244@izt.uam.mx

**ALMA MEJÍA GONZÁLEZ (COORD.) (2020),**  
***REFLEXIONES Y REPRESENTACIONES DE LA MATERNIDAD.***  
***LA FICCIÓN, EL PENSAMIENTO Y LA IMAGEN, MÉXICO,***  
**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA/**  
**EDICIONES DEL LIRIO, 269 P.**

**E**l Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, suma, a finales de 2020, un nuevo libro a la colección Biblioteca de Signos, intitulado *Reflexiones y representaciones de la maternidad. La ficción, el pensamiento y la imagen*. El volumen, coordinado por Alma Mejía González, está integrado por diez capítulos cuyo eje articulador gira en torno a la figura de la mujer –primordialmente en su función como madre–, vista desde la propia experiencia femenina de diversas autoras, en ensayos, ficción literaria y fotografías de los siglos XIX al XX. Por lo tanto, en este libro se estudian diversas perspectivas respecto al tema central y los que se desprenden de éste: el matrimonio, los estereotipos de género, la educación y los derechos de las mujeres.

El primer artículo, “Formas de ser madre. Las ideas sobre la maternidad en Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán”, a cargo de la coordinadora del volumen, examina las propuestas teóricas en la ensayística de ambas pensadoras, mediante el establecimiento de sus similitudes y diferencias. Arenal, en *La mujer del porvenir* (1861-1869), discute las ideas pregonadas en los discursos de la época contra las mujeres: niega la inferioridad moral e intelectual de éstas, a partir de la comparación de las características fisiológicas de cada sexo, y expone los beneficios sociales que tendría la educación en la mujer –por ejemplo, que la convertiría en una mejor madre–. Por su parte, Pardo Bazán, en su texto “La educación del hombre y de la mujer” (1892), va más allá que su antecesora al plantear que la vida femenina no debe limitarse a la maternidad y que la educación no sólo tiene la finalidad de crear cuidadoras más instruidas, sino también la de conducir a la realización personal. La autora postula a las mujeres como seres pensantes y aspira a una educación intelectual seria para

éstas. Mejía destaca la evolución del pensamiento de Arenal a Pardo Bazán, pues, mientras que la primera sí considera la procreación como un deber para el género femenino, para Pardo Bazán la maternidad no es intrínseca a la mujer, sino adventicia, lo cual amplía el concepto de *mujer-madre* a *mujer-pensante*.

En el siguiente capítulo, “Sentía tener alas. Tres rostros de la maternidad en *Simplezas*, de Laura Méndez de Cuenca”, Leticia Romero Chumacero estudia la representación de las figuras de madre y esposa en tres cuentos de la autora mexicana: “La venta del chivo prieto”, “Heroína de miedo” y “La tanda”, todos de 1910. La investigadora comienza con un repaso de los modelos literarios románticos femeninos, como la *donna angelicata* y la *femme fatale*, con la finalidad de mostrar que Méndez de Cuenca no los continúa. El análisis de las protagonistas se apoya en su comparación con el canon de comportamiento establecido para las mujeres, lo cual permite evidenciar que éstas no siguen dichas pautas y, en cambio, representan madres subversivas. Según Romero, esto implicó una ruptura en la literatura mexicana, tanto por los nuevos paradigmas de maternidad propuestos en los relatos, como por el cuestionamiento de la concepción de las relaciones de pareja, pues las narraciones contienen una crítica implícita al matrimonio en el México decimonónico. Los planteamientos literarios de Méndez de Cuenca tienen una correspondencia histórica, debido a que reflejan los cambios experimentados por la sociedad de su tiempo, sobre todo en los estereotipos del papel desempeñado por el hombre y la mujer dentro de la familia.

En el artículo “Expresión = creación: poética y lectura de la maternidad desde el ensayo en Victoria Ocampo y Gabriela Mistral”, Mayuli Morales Faedo inicia con la exposición del contexto sociocultural en el cual surge el ensayo femenino a finales del siglo XIX, y explica cómo, a principios del XX, se convierte en un medio de reflexión sobre el ejercicio materno, donde la procreación se considera no una función fisiológica, sino un acto cultural. Tanto en la conferencia radiofónica de Ocampo “La mujer y su expresión” (1935), como en el ensayo de Mistral “La madre: obra maestra” (1940), se equipara la maternidad con el arte: “actividad humana representativa de los más trascendentales valores de la humanidad” (p. 87). Ocampo se enfoca en la relación autor-obra/madre-hijo en cuanto a su capacidad creadora, mien-

tras que Mistral centra su atención en la correspondencia recepción-obra, referente a la contemplación de la creación, y plantea el amor materno como una categoría estética: lo sublime. Morales Faedo analiza los textos desde su vinculación con su contexto sociohistórico y en su doble dimensión discursiva: como reflexión sobre la maternidad y como postulado de una poética para la producción de obras, con la finalidad de crear una tradición literaria femenina.

En “La maternidad como reflexión y como asunto político en los ensayos de Rosario Castellanos”, Claudia Maribel Domínguez Miranda estudia la evolución de las ideas sobre la mujer y su labor materna en los principales ensayos de la escritora chiapaneca, para, después, destacar cómo se van politizando con la intención de repercutir en el sector público. En su obra, Castellanos concibe la maternidad como un hecho social y cultural, de manera que la deslinda de la identidad femenina, y plantea su ejercicio como una decisión en vez de como un destino biológico ineludible. En este sentido, defiende el derecho de las mujeres a elegir no convertirse en madres, justificado por el complicado contexto socioeconómico que algunas enfrentan –sobre todo, las solteras– y en las desastrosas consecuencias sociales de una maternidad no deseada: familias disfuncionales. Como señala Domínguez Miranda, en este aspecto el discurso de Castellanos se torna más político y expone la necesidad de la intervención del Estado en el cuidado de los niños, pues propone la creación de escuelas para padres y guarderías con el objetivo de formar de la mejor manera posible a los infantes, futuros ciudadanos y electores del destino del país.

El ensayo “Retratos de la maternidad en la obra de María Luisa Puga”, de Elvia Lucero Escamilla Moreno, está dedicado al comentario de diferentes personajes femeninos y sus prácticas maternas en dos novelas, *Cuando el aire es azul* (1980) y *Pánico o peligro* (1983), y tres cuentos, “Joven madre” (1981), “¿Te digo qué?” (1987) e “Imposible guion de radio” (1987). La autora señala que la configuración de los distintos personajes-madre responde al contexto sociocultural en el cual se insertan, así como al ente narrativo que las describe. Así, se presenta una amplia variedad de figuras maternas: desde protagonistas que exponen en primera persona su negativa experiencia de crianza, hasta personajes secundarios percibidos como madres ausentes por sus hijas. Cabe destacar el último relato analizado, “Imposible guion de radio”, pues se basa en un caso real de filicidio. El crimen de la madre se llevó a cabo en un ambiente violento, de carencia y marginación social, por lo que funciona como una crítica a la imposibilidad de un correcto ejercicio materno en esas condiciones.

Berenice Romano Hurtado, en su artículo “El cuerpo de la escritura: abandono y maternidad en *Partida de nacimiento* de Virginia Cosin”, reflexiona en torno a la interioridad de la protagonista de la primera novela de la escritora venezolana. Dicho texto –enmarcado en el género de la autoficción– desarrolla la manera en la que la experiencia materna se ve afectada por diversas circunstancias: el abandono del esposo, las exigencias sociales, el apego a su hija y el deseo de ser algo más que sólo una madre. En el ejercicio de introspección se muestran los sentimientos discordantes que conlleva el maternar: soledad, odio, amor, frustración y felicidad. En palabras de Berenice Romano, Virginia Cosin muestra la imposibilidad de alcanzar el modelo social establecido para las madres, lo agotador que resulta –física y mentalmente– este ejercicio y que, a pesar de esto, se puede ser madre y existen distintas formas de serlo.

En el estudio “Madres transmutadas por la ficción: Carrington, Laurent y Nettel”, Ana Rosa Domenella propone “algunas líneas para la lectura” de tres textos de géneros muy distintos, cuyos denominadores comunes son el haber sido escritos por mujeres, ocuparse de exponer la relación distante entre una madre y su hija, y que esta última se identifica con la voz narrativa. Así, Domenella pasa de revisar los aspectos simbólicos del cuento surrealista de Leonora Carrington “Mi madre es una vaca” (1950), a comentar los matices grotescos de la *nouvelle* de Patricia Laurent, *La gigante* (2015), inspirada en una leyenda popular, para, finalmente, meditar sobre la educación liberal que recibió la protagonista de la novela autoficcional de Guadalupe Nettel, *El cuerpo en que nací* (2011). Domenella parte siempre de la biografía de las escritoras, pues deduce que las propias vivencias con sus madres y como madres influyen en sus propuestas narrativas.

Karina Mashelin Reséndiz Perales, en “‘Nada de todo esto’ de Samanta Schweblin: la relación madre e hija en medio de la locura”, examina la construcción de la trama y de los personajes a partir de la voz narrativa que fluye en monólogo interior. La hija se encarga de configurar a su progenitora a partir de sus pensamientos y sus recuerdos; a pesar de esto, la voz materna no es silenciada, sino que tiene presencia en las conversaciones sostenidas por ambas. El relato –lleno de vacíos– permite a Reséndiz Perales plantear otros temas subyacentes, como la precaria situación económica, la ausencia de la figura paterna y las posibles enfermedades mentales. Además, apoyada en la glosa de otros textos, la investigadora identifica el estilo narrativo propio de

la escritora argentina, más interesada en crear un proyecto estético que en reproducir la realidad.

En “Feminismo y literatura: problemas en la representación de la maternidad”, Aralia López González desarrolla de manera general el tratamiento no idealizado de la función materna en la narrativa del *boom* mexicano femenino de 1980. Para ello, se basa en algunos postulados de estudiosas feministas, como el concepto de *mujer nueva*, de Alejandra Kolontay, y las ideas de Simone de Beauvoir respecto a la mujer, la maternidad y lo femenino como construcciones ideológicas y culturales. En ese marco, López González expone que la noción y el valor sociocultural de la maternidad ha evolucionado históricamente en consonancia con los cambios y las nuevas necesidades de la época. La identidad femenina ya no se define exclusivamente por su función materna, y esto se refleja en la ficción literaria. Las mujeres en estas novelas se encaminan hacia su realización, más preocupadas por la búsqueda de su ser, el gobierno de su cuerpo y su sexualidad, que por convertirse en esposas y formar una familia. La autora concluye que los estereotipos genéricos son cuestionados e, incluso, rechazados, mientras que las protagonistas “se autorizan mediante sus acciones como sujetos históricos, discursivos y críticos, con capacidad interpretativa propia sobre la realidad” (p. 219).

El volumen cierra con el texto “De la anunciación a la procreación. El embarazo en la fotografía en México”, en el cual Patricia Massé elabora una serie de conjeturas sobre las prácticas sociales de las mujeres encintas de los siglos XIX al XXI, a partir del análisis de los elementos de una serie de retratos. Éstos –según la autora– sirven como testimonios visuales de gran valor histórico, pues descubren algunos signos ideológicos. Se retoma una fotografía de Manuel Álvarez Bravo, una de Juan Antonio Azurmendi, una de F. E. North y dos de la Colección Archivo Casasola.

De estos escasos testimonios, se infiere que, en el siglo XIX, existía un tabú en torno al embarazo. Las futuras madres solían posar con ropas holgadas, de color oscuro, generalmente subordinadas a otro sujeto y en posiciones que disimularan su estado. Esto cambia a comienzos de 1900, cuando las mujeres incursionan en la práctica fotográfica y ofrecen nuevas perspectivas del tema. Al analizar una captura de Tina Modotti, Patricia Massé señala que, en ese retrato, el encuadre coloca en primer plano a la madre cargando a su hijo, lo cual revela un vínculo íntimo y una emotividad nueva. El artículo culmina con la revisión de dos imágenes de Ana Casas, situadas en la centuria actual,

en donde el cuerpo gestante deja de ocultarse y la maternidad pasa de concebirse como una obligación biológica a proyectarse como una elección capaz de suscitar sentimientos, tanto positivos como negativos.

La maternidad ha sido objeto de estudio de múltiples disciplinas –ya sean científicas o sociales–, como estado fisiológico de la mujer y como construcción social. Entre las diversas posibilidades, el volumen adopta una postura significativa: atender las ideas y las representaciones de las madres desde la mirada femenina. Al mismo tiempo, demuestra la importancia de dirigir la atención a la literatura, y al arte en general, como testimonio sociohistórico, pues los productos artísticos –influidos por sus contextos– manifiestan la percepción y la sensibilidad respecto al objeto observado. De esta manera, los artículos conforman una reflexión íntegra acerca de un tema complejo, atendiendo distintos géneros literarios e imágenes fotográficas, desde múltiples perspectivas y en distintas autoras de los últimos siglos.

**HELENA GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ**

ORCID.ORG/0000-0003-1437-2561

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

[helenagdominguez97@gmail.com](mailto:helenagdominguez97@gmail.com)



## NORMAS EDITORIALES

**A**l someter un texto a la revista, el autor se compromete a no enviarlo a ninguna otra publicación nacional o extranjera. No se aceptan colaboraciones que estén en proceso de dictamen, hayan aparecido o estén por aparecer en otras publicaciones impresas o electrónicas.

El trabajo deberá presentarse en su versión final y completa; no se admitirán cambios una vez iniciado el proceso de dictamen y edición.

*Signos Literarios* está bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 International. Está permitida la reproducción y difusión de los contenidos de la revista para fines educativos o de investigación, sin ánimo de lucro, siempre y cuando éstos no se mutilen, y se cite la procedencia y al autor.

Los derechos patrimoniales de los artículos publicados en *Signos Literarios* son cedidos por el autor a la Universidad Autónoma Metropolitana una vez que los originales han sido aceptados para que se publiquen y distribuyan tanto en la versión impresa como electrónica de la revista; sin embargo, tal y como lo establece la ley, el autor conserva sus derechos morales. El autor recibirá una forma de cesión de derechos patrimoniales que deberá firmar una vez que su original haya sido aceptado. En el caso de trabajos colectivos es necesario que todos los autores firmen el documento. Todo artículo firmado es responsabilidad de su autor y las opiniones expresadas en él no necesariamente representan la posición de *Signos Literarios*.

Los autores podrán usar el material de su artículo en otros trabajos o libros publicados por ellos mismos con la condición de citar a *Signos Literarios* como la fuente original del texto.

#### SECCIONES DE LA REVISTA

Todas las secciones se encuentran permanentemente abiertas. En caso de que un texto se considere publicable, se enlistará entre los que han sido considerados de la misma forma con anterioridad, por lo que se indicará a su debido tiempo el número en que aparecerá impreso.

Los artículos serán resultado de una investigación original e inédita, tendrán una extensión mínima de 25 cuartillas y máxima de 35 (una cuartilla corresponde a 1 800 caracteres). Su aceptación dependerá de la evaluación confidencial de dos especialistas anónimos; en caso de conflicto se recurrirá a un tercer evaluador por medio del cual se definirá la publicación o no del trabajo. De acuerdo con ésta, el Consejo de Redacción podrá solicitar cambios o modificaciones al autor. Una vez aceptado el texto no podrá modificarse. El proceso de dictamen dura aproximadamente seis meses, salvo casos extraordinarios.

Las reseñas pueden ser críticas o descriptivas; las primeras presentarán una valoración crítica, las segundas presentarán una síntesis del contenido. En cualquiera de los casos, las obras serán de reciente publicación (no más de cinco años de antigüedad respecto al año en que se envían) y tendrán una extensión entre cinco y diez cuartillas. Las reseñas se someterán al dictamen del Consejo de Redacción.

#### **ENVÍO DE MANUSCRITOS**

En la primera página se indicará el título del trabajo, el nombre completo del autor, nombre de cómo firma sus trabajos, correo electrónico, grado académico, adscripción y cargo institucional, breve semblanza académica sin repetir datos de adscripción (entre 100 y 150 palabras), número telefónico y horario de localización; dirección institucional y particular.

El original deberá ir acompañado de:

El título del trabajo (en español e inglés), el cual deberá dar una idea clara del contenido del artículo y no excederá 110 caracteres. En el caso de las reseñas el título será la ficha bibliográfica completa del libro reseñado.

Resúmenes en español e inglés, con extensión de 8 a 10 líneas cada uno, en los que se destaque: el objetivo, las aportaciones y los alcances del trabajo, entre ocho y doce renglones.

Cinco palabras clave en español e inglés que expresen el contenido específico del artículo y que no se encuentren en el título (no frases).

Los artículos y reseñas deberán estar escritos en español a doble espacio, con letra Times New Roman o Arial de 12 puntos (notas al pie en 10 puntos) en versión Word o RTF, sin control de cambios, hoja tamaño carta con márgenes de 2.5 cm del lado izquierdo y derecho y 3 cm superior e inferior.

Las reseñas incluirán, al final de la última página, el nombre e institución del autor.

**IMÁGENES** Todas las imágenes deben estar preparadas para su reproducción en formato .jpg .tiff o .png y numeradas consecutivamente a 300 dpi, en un tamaño mínimo de 5 X 7 y máximo de 9 X 14 centímetros. Deben consignar con exactitud la fuente y los permisos correspondientes. El autor es el responsable de tramitar los permisos para su reproducción.

**CITAS** Cuando una cita es mayor a cinco renglones estará fuera de texto. Si es menor quedará dentro del texto entre comillas. Las referencias de las citas deben quedar de la siguiente forma: (Apellidos del autor, año: páginas). Ejemplo:

La trama de la comedia de capa y espada no obedece a razones de verosimilitud, sino a la técnica del azar controlado por el dramaturgo al libre albedrío de su imaginación y necesidades de enredo. [...] a mi juicio la complicación es el objetivo. Dicho de otro modo: no deberíamos hablar, en todo caso, de ‘artificie llevarai semblance théâtrale’, sino más bien de artificiosa inverosimilitud teatral. (Arellano, 1988: 37-38)

**NOTAS AL PIE** Las notas se indicarán con números arábigos y volados, en orden consecutivo y aparecerán al pie de página. Las citas dentro de la nota al pie, sin importar la extensión, no irán fuera de texto.

- SÍMBOLOS FONÉTICOS** En caso de utilizar símbolos fonéticos, se solicita el uso de la fuente SILDoulos IPA93 del Alfabeto Fonético Internacional, disponible en línea en la siguiente dirección: [[http://scripts.sil.org/cms/scripts/page.php?site\\_id=nrsi&id=encore-ipa-download#836e214f](http://scripts.sil.org/cms/scripts/page.php?site_id=nrsi&id=encore-ipa-download#836e214f)].
- TABLAS Y DIAGRAMAS** Deberán entregarse en un archivo pdf, para ver cómo quedarán en la versión final, así como el archivo original donde se generó. Cuando su extensión lo requiera, irán en páginas aparte.
- GRÁFICAS** Deberán ser enviadas en Excell para su edición. Deben consignar con exactitud la fuente o permisos correspondientes. Cuando su extensión lo requiera, irán en páginas aparte. Cada imagen, tabla, gráfica o diagrama debe tener al inicio un título y al final la fuente completa correspondiente. No incluir abreviaturas, indicar las unidades y contener todas las notas al pie y las fuentes completas correspondientes.
- BIBLIOGRAFÍA** La bibliografía deberá incluirse al final de los artículos, ordenada alfabéticamente; cuando un autor tiene más de una obra, se repetirá el nombre completo y se ordenarán del año más reciente al más antiguo. Si se repite el año, el primero que se consigne en el texto será “a” y los siguientes seguirán las letras del alfabeto.
- LIBROS** Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (1990), *Antología de la literatura fantástica*, México, Hermes.
- Capítulos* Escalante, Evodio (2007), “Metáfora, semejanza y verdad en la filosofía de Aristóteles”, en Adrián Gimete-Welsh (coord.), *Metáfora en acción*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa/Casa Juan Pablos, pp. 139-155.

*Artículos* Pujante, David (2011), “Teoría del discurso retórico aplicada a los nuevos lenguajes. El complejo predominio de la elocutio”, en *Réctor*, vol. I, núm. 2, pp.186-214.

**TESIS Y DISERTACIONES** Cerdio Rousell, Marco Antonio (2000), *Confluencia y transformación genérica en la crónica de Ricardo Garibay, Elena Poniatowska y Jorge Ibargüengoitia*, tesis de doctorado en Humanidades, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

**TEXTOS DE INTERNET** Saona, Margarita (2007), “La masculinidad en crisis: El amor es una droga dura”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, disponible en [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/crimascu.html>], consultado: 24 de mayo de 2010.

**CONFERENCIAS INÉDITAS** Villanueva Prieto, Darío (2015), “El Quijote: cuatro siglos de modernidad novelística”, conferencia presentada durante el XX Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, Heidelberg, Universität Heidelberg, 21 de marzo de 2015.

**CONFERENCIAS PUBLICADAS** Maires Bobes, Jesús (2004), “El doctor, figura cómica en los entremeses”, en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Actas del VI Congreso de Asociación General Internacional Siglo de Oro*, vol. II, Madrid, Iberoamericana, pp. 1217-1228.

Se notificará la recepción en menos de 30 días después de recibir el original y se iniciará el proceso de evaluación una vez que el manuscrito se ajuste a las normas mencionadas.

Se recomienda consultar el Código ético disponible en la página de la revista.

Para cualquier duda sobre la presentación de originales puede escribir a: [sll@xanum.uam.mx](mailto:sll@xanum.uam.mx) o [signosliterarios@gmail.com](mailto:signosliterarios@gmail.com).