



DISCURSOS LITERARIOS EN YUCATÁN CONTEMPORÁNEO

Tesis Doctoral

Autora: Silvia Cristina Leirana Alcocer

Directora: M^a Elena Barroso Villar

Programa doctoral: Literatura y Comunicación, con enfoque en Estudios Culturales.

Primera fase impartida en la Universidad Modelo de Mérida, Yucatán (2007).

Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura.

Universidad de Sevilla. España

A Brenda María Alcocer Martínez
In memoriam.

A Noé, Celia e Itzel,
la continuidad.

A William Jorge Leirana Ruiz, Brenda, Jorge,
Alejandra, Walter, Karenina y Leandro.

A los escritores con quienes pasé épocas tan felices.

Agradecimientos:

A Brenda María Alcocer Martínez, por el apoyo durante la fase escolarizada para que yo pudiera asistir a clase y realizar la tarea; también durante la elaboración de la tesina y los inicios de esta tesis, ya que se hizo cargo de mis responsabilidades familiares para que yo pudiera atender esta, y por su amor y motivación.

A Noé, Celia e Itzel, que cuidaron de mí cuando mi salud pareció quebrantarse y me prodigaron amor.

A Jorge Lara Rivera, que me postuló para obtener una beca por el Instituto de Cultura de Yucatán, institución que ahora se llama Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán, además por el ánimo que me infundió para llevar esta tarea a buen fin; a Oscar Sauri Bazán, quien como funcionario realizó las gestiones que me permitieron obtener dicha beca, que cubrió el 75% del costo de los estudios. A Irving Berlín Villafaña, quien gestionó una beca por parte de la Universidad Modelo, que cubrió el 25% del costo de las colegiaturas. A Raúl Ferrera-Balanquet, por las horas compartidas de estudio y discusión y por la bibliografía que compartió conmigo, especialmente por las sesiones que sostuvimos entre junio de 2010 y agosto de 2011. A Beatriz Rodríguez Guillermo, por el tiempo que dedicamos a intercambiar ideas y libros, particularmente por las reuniones que tuvimos entre agosto de 2012 y abril de 2013. A Martha Aracelly Ucán Piña, por la lectura de partes de este trabajo, por sus sugerencias y consejos que han sido de mucha utilidad; a María Dolores Almazán Ramos, por el tiempo y paciencia con que leyó una versión previa del capítulo III, por sus atinados comentarios que en varias ocasiones me regresaron a estados de productividad y concentración. A María Cristina López Cervera, por la ayuda en la captura de la bibliografía y en la elaboración del índice de obras; a Manuel Broullón Lozano, quien sin conocerme me brindó su mano y realizó gestiones administrativas en mi nombre ante la Universidad de Sevilla.

De manera especial quiero destacar mi agradecimiento a la doctora María Elena Barroso Villar, quien aceptó asesorarme y acompañó mi trabajo desde finales de 2009, cuando le solicité que dirigiera mi trabajo de investigación: con su ayuda elaboré la tesina y esta tesis que ahora concluyo. Quiero hacer patente su generosidad, su calidez y su comprensión: precisa al momento de realizar observaciones para mejorar el trabajo, tuvo siempre una palabra de aliento cuando intuyó mi desanimo.

Gracias también a las autoridades de la Universidad Autónoma de Yucatán, y de la Facultad de Ciencias Antropológicas de esta Universidad, por apoyarme para poder realizar las estancias, la de finales de 2010, para obtener el Diploma de Estudios Avanzados y la de 2014, para obtener el título; también por permitirme emplear parte de mi tiempo de trabajo en la elaboración de esta tesis.

INTRODUCCIÓN

Objetivo general

El objetivo de este trabajo es brindar una aproximación a las prácticas discursivas literarias de los mestizos letrados del Yucatán contemporáneo, enmarcándolas en el interdiscurso de una sociedad pluricultural y reconociendo en ellas lo propio, lo peculiar y específico de su ser.

Objetivos particulares

1. Conocer las vertientes que nutren las prácticas literarias de los yucatecos mestizos letrados:

1.1. La discursividad maya prehispánica

1.2. La discursividad maya colonial

1.3. La discursividad hispánica colonial que se asienta en Yucatán

1.4. Las prácticas discursivas literarias del primer siglo de vida independiente

2. Describir la práctica literaria de los mayas letrados de la última década del siglo xx y la primera del xxi.

3. Describir la práctica literaria de los mestizos letrados de las dos últimas décadas del siglo xx y la primera del xxi.

4. Analizar una selección de obras de los autores mestizos letrados de Yucatán.

El corpus se eligió a partir del conocimiento de un grupo de autores cuya obra ha sido subvalorada e invisibilizada para la crítica local y nacional. Los criterios para restringir el acceso de esta producción literaria a los canales institucionales de circulación y consumo son de índole clasista y étnica y no tienen relación con la calidad de los textos. Se analizan:

El sueño de Jorge Lara Rivera; de Sergio Salazar la plaquette *Ya no somos héroes*; de Carolina Luna el cuentario *Prefiero los funerales*; *Me morderé la lengua*, novela de Melba Alfaro Gómez; los cuentos “Tal vez pronto”, “El vestido de la Luna”, y

El Cuartel de Dragones y el poemario *Escudriño el azul* de Brenda Alcocer; *El licenciado Mata. Su liviandad y otros relatos* de Manuel Calero Rosado, y la obra *La noche de la Cenicienta* de Luis Alcocer Guerrero.

Hipótesis

Los autores yucatecos mestizos letrados, si bien han creado una literatura que responde a las incitaciones y excitaciones de su medio, con apego a un sistema de valores propio, emplazados como están en una sociedad discriminatoria y opresiva, han creado mensajes literarios con la indeterminación suficiente, que permite su recepción y disfrute en cualquier punto del planeta, sin tener necesidad de identificar los espacios del desarrollo de la diégese con los de la Península de Yucatán. Las problemáticas recreadas en cuentos, novelas y poemas, si bien son características de esta región, no son exclusivas de ella, lo que también facilita la aceptación de estos mensajes literarios en otros entornos geográficos.

Planteamiento del problema

En una sociedad discriminadora y opresiva, donde rigen los privilegios de clase imbricados con los prejuicios étnicos y de género, como lo es Yucatán a mediados de los años ochenta del siglo xx, individuos aislados con inclinaciones artísticas y conscientes de su ubicación marginal en la estratificación social y en la vida institucional se cohesionan alrededor de talleres y prácticas literarias, y compiten (no entre ellos, sino oponiéndose a los sujetos de otros estratos sociales) por espacios de reconocimiento para sus idiomas o variantes lingüísticas, así como por la visibilización de su práctica discursiva literaria, ya no solo al interior de su endogrupo (es decir, con sus condiscípulos literarios) sino también en las instituciones literarias como lo son las universidades, institutos, direcciones o secretarías de cultura, es decir, disputan a los detentadores del poder de administrar la palabra escrita (familias que por

generaciones administran los espacios institucionales del conocimiento, como son las universidades, tanto públicas como privadas, por ejemplo) recursos para que su práctica artístico-discursiva acceda a los canales de comunicación socialmente reconocidos para los mensajes literarios, como son los premios, los programas de edición y la práctica de la promoción (presentaciones de libros, presencia en programas literarios de televisión y de radio, distribución de los libros generados). Como dista mucho de alcanzarse la igualdad social, como a la fecha la gente, incluso la educada en disciplinas de las humanidades, sigue pensando que los privilegios sociales son inherentes a la naturaleza de cada estrato social, esta lucha, no ha terminado, quienes pierden en un período posiciones, con el cambio de las administraciones institucionales, las recuperan.

En un primer momento, impulsó a este trabajo el deseo de contribuir a la construcción de una sociedad más equitativa, en la que los individuos, independientemente de su clase, orígenes étnicos, género o grupo de edad, tuvieran la posibilidad de acceder a los canales de expresión que la sociedad ha generado para las obras artísticas; hechos recientes parecen indicar un retroceso en la consecución de prácticas sociales más igualitarias; sin embargo, como investigadora que he podido analizar distintos ángulos de la situación colonial que, incluso ahora, entrada ya la segunda década del siglo XXI, se vive en esta sociedad y me siento comprometida a documentar los esfuerzos de colectivos —como los mayas letrados y los mestizos de clase media— para posicionar en la totalidad de la sociedad sus productos culturales. Al hacerse más aguda la capacidad de observación y al perder con la práctica las nociones esencialistas, una también se percata de las desigualdades y discriminaciones, que por la fuerza del arraigo que en nuestras mentes ha tenido el colonialismo, se practican también al interior de los grupos discriminados. Este es también un esfuerzo por hacerlas visibles, como un primer paso hacia su destierro.

En este trabajo estudiaré la literatura de los mestizos letrados, en virtud de que a la fecha no hay análisis sistemático de esta y en trabajos anteriores he documentado de manera exhaustiva la práctica literaria de los maya letrados¹.

¹ A ello dediqué mi tesis de licenciatura en Ciencias Antropológicas, en la especialidad de Lingüística y Literatura *La literatura maya actual vista por sus autores (un acercamiento a la literatura maya-*

Delimitación del tema

Esta investigación se inscribe dentro de los estudios culturales con enfoque regional, explora las prácticas discursivas literarias en un contexto conflictivo y busca dar cuenta tanto de la situación que las marca, así como analizar los elementos que activan la significación literaria de los decursos producidos por los autores que se autoadscriben como escritores yucatecos. En ese sentido exploraremos las características específicas de los pactos ficcionales que cada decurso propone a sus lectores, así como sus rasgos estilísticos y poéticos.

peninsular contemporánea) (Leirana Alcocer, 1996) y mi tesis de Maestría en Ciencias Antropológicas (opción Antropología Social) *Identidad étnica y políticas culturales: el auge de la literatura maya-yucateca contemporánea* (Leirana Alcocer, 2001), así como el capítulo “Literatura maya y medios de comunicación” (Leirana Alcocer, 2003); cuatro de los cinco ensayos que contiene *Conjurando el silencio* (Leirana Alcocer, 2005); el artículo “El movimiento literario maya peninsular” (Leirana Alcocer, 2006); el capítulo “¿A qué se obliga el Estado mexicano con la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas?” (Leirana Alcocer, 2009); el libro *Catálogo de textos mayas publicados entre 1990 y 2009 (bibliografía comentada)* (Leirana Alcocer, 2011), el capítulo “El desarrollo de las expresiones mayas letradas: conquistando el prestigio lingüístico” (Leirana Alcocer, 2012). En cambio, apenas en cuatro trabajos breves he explorado las prácticas literarias de los mestizos: “Los encendidos flancos del éter de Jorge Lara Rivera, comentario (Leirana Alcocer, 2007); “Víctor Garduño Centeno: los misterios de la palabra” (Leirana Alcocer, 2008) “La representación de la tensión intercultural en los interlectos yucatecos: la intersección de la formación maya letrada con la formación mestiza letrada” (Leirana Alcocer, 2011a) y “Un hombre y su obra: aproximaciones a *Arquitectura de la sangre*” (Leirana Alcocer, 2010).

I. MARCO TEÓRICO Y MÉTODO DE ESTUDIO

En este primer capítulo expondré los conceptos y perspectivas teóricas que sirvieron de base para los análisis realizados en esta tesis.

I.1. El texto de la cultura y los textos en la cultura

El trabajo de la cultura es organizar estructuralmente el mundo que rodea la humano, la cultura crea alrededor del hombre una esfera social que como la biosfera, hace posible la vida, pero no la orgánica, sino la social (Lotman y Uspenski, 2000: 171). El lenguaje natural funciona en la cultura como un dispositivo estandarizante estructural. Los principios formadores de sentido, pueden no ser estructuras en la acepción propia, basta que los participantes de la comunicación los acepten como tales y se sirvan de ellos como de una estructura (íbidem). En la cultura humana semejantes cuasiestructuras ocupan un lugar muy grande; determinada carencia de ordenación interna le garantiza a la cultura humana tanto una mayor capacidad interna como un dinamismo desconocido por sistemas más armoniosos. La cultura es la memoria no hereditaria de una colectividad, que se expresa en determinado sistema de prohibiciones y prescripciones (íbidem: 172).

Una cuestión específica de la cultura como organismo de organización y conservación de información en la conciencia de la colectividad es la larga duración: de los textos de la memoria colectiva y del código de la memoria colectiva (íbidem: 173).

Identificándose con las normas constantes de su memoria la cultura se percibe a sí misma como existente, el carácter ininterrumpido de la memoria y el carácter ininterrumpido de la existencia habitualmente se identifican (íbidem).

La orientación al pasado garantiza la necesaria estabilidad actuante como una de las condiciones de la existencia de la cultura. La larga duración de los textos forma dentro de la cultura una jerarquía habitualmente identificada con la jerarquía de los valores, los textos pancrónicos pueden ser considerados los más valiosos. A esto puede

corresponder una jerarquía de los materiales en que se registran los textos y una jerarquía de los lugares y modos de su conservación.

La larga duración del código es determinada por el carácter constante de sus elementos estructurales fundamentales y por el dinamismo interno, la capacidad de cambiar, conservando la memoria de estados precedentes y, por consiguiente, la autoconciencia de unidad (íbidem: 174).

Al examinar la cultura como memoria de larga duración de una colectividad, distinguimos tres tipos de llenado de la misma:

1) El aumento de cuantitativo del volumen de conocimientos. El llenado de diferentes casillas del sistema jerárquico de la cultura con diferentes textos.

2) La redistribución de las casillas en la estructura, resultado de lo cual cambian el concepto mismo de “hecho que ha de ser recordado” y la evaluación jerárquica de lo registrado en la memoria.

3) El olvido. La conversión de la cadena de hechos en un texto se acompaña del olvido de otros que son declarados inexistentes (íbidem).

Cuando el olvido se da por limitación en el volumen de la memoria colectiva, el olvido es un elemento de la memoria, pero cuando el olvido se debe a que ciertos textos deben ser declarados inexistentes, pues son incompatibles semánticamente con otros que son relevantes a la memoria de esa colectividad, el olvido es un elemento de la destrucción de la memoria (íbidem: 175). Caso que ocurre cuando un pueblo que domina a otro destruye los textos históricos y escribe unos nuevos, en los cuales aparece el vencedor como legítimo gobernante de los vencidos.

La semiótica de la cultura consiste en que la cultura funciona como un sistema signico, además, la propia relación con el signo y la signicidad constituyen una de las caracterizaciones tipológicas fundamentales de la cultura (íbidem: 176).

La cultura es un mecanismo que crea un conjunto de textos, los textos son una realización de la cultura.

Hay culturas orientadas a la expresión y culturas orientadas al contenido. Las culturas orientadas a la expresión ritualizan las formas de conducta, sobre todo si reconocen una relación unívoca no arbitraria entre el plano de la expresión y el plano del contenido, pues reconocen una influencia de la expresión en el contenido (por

ejemplo, en la cultura medieval, equivocar el nombre de Dios o de algún santo podía equivaler a la invocación a Satanás. Íbidem: 176-177). En este tipo de culturas el mundo puede presentarse como un texto, cuyo contenido está condicionado de antemano y solo es necesario conocer el lenguaje, es decir la correlación entre los elementos de la expresión y los de contenido (íbidem: 177). Ellas se perciben a sí mismas como un conjunto de textos. Su ideal de libro es la exposición catequística (íbidem: 178). La oposición fundamental en este tipo de culturas es “correcto-incorrecto” (íbidem: 180). Son culturas con tendencia a cerrarse en sí mismas, pues la anticultura no se concibe como terreno potencial para la propagación de la cultura (íbidem: 183).

Los modelos culturales orientados más al contenido suponen más libertad en la elección del contenido, así como en el vínculo de este con la expresión (íbidem: 177). La idea de sí que tienen este tipo de culturas es como un sistema de reglas. Su manual ideal tiene el aspecto de un mecanismo generador (íbidem: 178). La oposición fundamental en este tipo de culturas es “ordenado-no ordenado” (íbidem: 180). Al concebirse este tipo de culturas como principio activo que debe propagarse, consideran que el espacio de la no cultura es la esfera de su propagación potencial (íbidem: 183).

Los textos que se estudiarán en esta tesis pertenecen a una cultura orientada al contenido, por lo que cada grupo de la sociedad pretende promover entre los otros sus ideas y valores literarios y artísticos en general.

Volviendo a las características generales de la cultura, su función es la memoria, su rasgo fundamental la autoacumulación; la estructura en sistemas no semióticos porta una cantidad constante de información; en el mecanismo semiótico de la cultura se introducen principios estructurales contrarios y alternativos, sus relaciones crean la ordenación estructural que permite hacer del sistema un medio de guardar información. Es esencial que esté dado de antemano el principio de alternatividad, para el cual las oposiciones concretas son interpretaciones de un determinado nivel (íbidem: 191).

El lenguaje, en el sistema de la cultura, arma a la colectividad con la presunción de comunicabilidad. La presunción de un lenguaje, dirigida a un material amorfo lo

convierte en un lenguaje; si se dirige a un sistema de lenguaje genera fenómenos de metalenguaje (íbidem: 192-193).

Si se analiza la cultura en evolución, es decir, la historia humana, encontraremos que, según el lenguaje de descripción elegido, puede presentarse lo mismo como repetidora de unas mismas estructuras que impredecible. La dinámica de las repeticiones regulares es vivenciada como estática. En la historia real están presentes muchos procesos dinámicos, poseedores de diverso tiempo de desarrollo y no ligados entre sí, pero también procesos que experimentan un período de estabilidad, cronológicamente simultaneo con los primeros, en otras esferas de desarrollo (Lotman, 2000: 196).

Los procesos históricos reales tienen muchos planos y son polifuncionales, por ende pueden ser descritos de diversas maneras desde diferentes puntos de vista (íbidem: 197). En la cultura prehumana domina la memoria de la especie. Cuando el esquema cíclico del movimiento fue relevado por la dinámica lineal, tuvo lugar una brusca ampliación del repertorio de los tipos posibles de conducta (íbidem: 197-198). El relajamiento de las normas de conducta es vivenciada subjetivamente por la colectividad inmersa en el estadio precedente como demencia y degradación moral (íbidem: 198).

La nueva exigencia de conservar la reserva continuamente creciente de informaciones no hereditarias generó un aparato de recordar, artístico por su naturaleza (íbidem: 200).

La etapa siguiente estuvo ligada a la separación de las esferas práctica y mitológica de la vida. La esfera práctica recibió una libertad considerablemente mayor, lo que subjetivamente pudo ser vivenciado como un no-lenguaje. El dominio del lenguaje mitológico adquirió una acentuada estructuralidad (íbidem: 201).

El ensanchamiento de la libertad en el ámbito práctico, rompió la relación unívoca entre palabra y cosa, lo que tuvo muchas consecuencias, entre otras la posibilidad de mentir y la de crear poesía (íbidem: 205).

La estructura del aspecto semiótico de la cultura es contradictoria (íbidem: 209).

Tenemos que fuera de los límites del ritual la palabra recibió el grado de libertad que le permitió desarrollar el arte verbal. Esta nueva estructura irrumpió en el mundo sacro desde afuera, alcanzó el apogeo y se sacralizó a su vez. Esta estructura, antisacra por su naturaleza y situada en la periferia de la cultura, entró en combate con su centro sacralizado para desalojarlo y ocupar su lugar (íbidem: 211).

La cultura es un mecanismo de estructuración del mundo, que genera la visión que de él tenemos. La cultura solo vive a través de signos y de la signicidad. Se comporta como un sistema de modelización secundario en cuyo centro axial se sitúa la lengua natural y en cuya periferia se sitúan otros sistemas que también son estructuras y que funcionan en situaciones significativo-comunicativas (Lotman, 1996: 77-78). Todo significado puede hacerse expresión para otro significado, que a su vez puede devenir expresión para un contenido de tercer, cuarto grado y n-grado. La estructura semiótica acaba se forma como tensión de dos tendencias de orientación contraria, introducción continua de nuevos lenguajes, ampliación de los mismos y estabilización de su número dentro de una lista limitada (Lotman, 2000: 212).

Podría considerarse la lista numerosa de los textos creados por las artes como la realidad, y la lengua construida en el proceso de enumeración como el modelo convencional; también se da la opinión contraria, según la cual lo generalizado es lo real y lo individual es solo lo casual y aparente. La dualidad de la naturaleza de la cultura humana está ligada a su esencia profunda: la combinación conflictual de su orientación lineal y su carácter cíclico repetitivo (íbidem). Las repeticiones pertenecen a la lengua de la cultura, la diversidad dinámica a su habla. Tanto los procesos cíclicos como los dinámicos son reales por igual, las diversas descripciones muestran diferentes tipos de realidad (íbidem: 213).

La cultura es políglota, sus textos se realizan en el espacio de dos o más sistemas semióticos; el estar cifrado con muchos códigos es ley para numerosísimos textos de la cultura (Lotman, 1996a: 85). Los textos contienen elementos de diferentes tradiciones culturales o étnicas, pero también diálogos entre géneros, ordenamientos estructurales de diversa orientación, de la propia cultura de origen forman parte de los variados recursos semióticos de un texto (íbidem: 86). El texto cumple una función generadora de sentidos, para lo cual debe entrar en relación con un auditorio (íbidem:

87-89). El mínimo generador operante es un texto en un contexto: un texto en interacción con otros y con el medio semiótico (íbidem: 90).

Ya se ha mencionado que los mecanismos semióticos existen en la semiosfera; las unidades semióticas, mónadas independientes en un nivel, se integran dentro de otras más complejas como elementos dependientes de una estructura más compleja (Lotman, 1998: 142, 146). La cultura se puede concebir a sí misma como objeto de investigación cuando se ha concentrado la actividad intelectual en un polo, y la organización estructural en el otro; entonces, cuando una mónada particular se autodescribe y se eleva a sí misma como esencia aislada y únicamente intelectual, surgen las categorías de sujeto y objeto. Es preciso tener en cuenta que la máquina de generación de sentido trabaja a condición que desde fuera ingresen textos, es decir, que esté en contacto con la realidad extrasemiótica. Aunque, todo contacto con el otro lado de la frontera de una semiosfera dada exige la semiotización previa de ese espacio (íbidem: 149). La constatación de que el espacio extracultural es no semiótico es un hecho desde la posición de una cultura dada: la esfera extracultural frecuentemente es la esfera de una cultura ajena, la extrasemiótica corresponde a una semiótica ajena. La frontera de la semiosfera es un dominio de actividad semiótica elevada, en la que trabajan numerosos mecanismos de traducción metafórica elevada que trasiegan en ambas direcciones los textos transformados (íbidem: 150).

Respecto al concepto de cultura, en su obra *El mito de la cultura* (1996; 2004), Gustavo Bueno hace una rigurosa crítica a la forma en que este término se ha usado, tanto por la ambigüedad con la que se emplea en leyes y discursos oficiales, en las que incluso alude al mismo tiempo a ideas contradictorias (Bueno, 2004: 29-45; 121-134) como por el hecho de que la antropología, por inercia gremial, ha defendido su derecho a estudiar la cultura, cuando otras disciplinas (la sociología, la economía política, la historia) tienen métodos más pertinentes para aproximarse a la cultura definida desde el punto de vista gnoseológico como la totalidad de las esferas culturales distribuidas a todo lo ancho de nuestro mundo (íbidem: 116-119). También nos alerta sobre la idea de cultura como idea fuerza que puede llevar al aislamiento y justificar luchas de unos pueblos contra otros (íbidem: 128-134).

La revisión de *El mito de la cultura* explicitó, a mi entender, que si bien la motivación de este trabajo es la vindicación de una identidad cultural, la de los mestizos letrados; al ser la identidad de un grupo que no cuenta con instrumentos de poder, ni con pretensiones de imponerla sobre otros (simplemente busca los canales y medios para expresarla y quiere garantizar la libertad para seguirlo haciendo) se trata de un trabajo legítimo, pues no está atentando contra la expresión de otras identidades culturales.

I.2. Discurso estético y discurso literario

El discurso literario está vinculado a discursos verbales no estéticos, tanto como a discursos estéticos que emplean medios diferentes a la palabra, por ello considero relevante explicar cómo se entiende discurso en esta investigación; qué es el discurso literario, su relación con otros discursos, su papel en el proceso de la comunicación y cómo el contexto influye en la manera de clasificarlo e interpretarlo.

Teun Adrianus Van Dijk explica que al estudiar el discurso es necesario tomar en cuenta que es usado como una acción en los procesos de comunicación; la producción y la interpretación del discurso como mensaje y como acto de habla dependen de varios factores cognoscitivos importantes que incluyen conocimientos, creencias, deseos, intereses, objetivos, actitudes, normas y valores de los usuarios de la lengua. Estos factores, a su vez, están influidos por la comprensión del discurso, por ello es conveniente estudiar cómo se forman y transforman por medio de mensajes verbales (Van Dijk, 2007: 97-98).

Van Dijk da los lineamientos para entender las condiciones y funciones sociales de los aspectos semánticos y pragmáticos del uso de la lengua, hasta qué punto la estratificación y la estructura sociales los determinan y cuáles son los principios de la microinteracción social (Íbidem: 106-113). Señala que una teoría empíricamente adecuada de la literatura tiene dos componentes principales: una teoría del discurso estético verbal, y una teoría de la comunicación y el contexto literarios. La literatura no es un tipo de discurso estructuralmente homogéneo, es una familia de tipos de

discurso. Los discursos literarios están marcados por contraste con la propia tradición literaria, estas marcas se dividen en dos clases fundamentales: las que pertenecen a la gramática y las que están sobre ella, las estructuras retóricas. La descripción de un discurso literario debe atravesar todos sus niveles. El sistema retórico ha de describirse aparte de la gramática pero en relación con ella (íbidem: 119-122).

Cesare Segre nos dice que al insertar un discurso estético verbal en un acto de comunicación se evidencian automáticamente sus lazos de unión con la cultura y se reivindica una perspectiva histórica (Segre, 1985: 143). La naturaleza aparentemente cerrada y autónoma del discurso estético verbal se trasciende a través de la lectura que es interpretación. La línea emisor-receptor caracteriza el arco histórico superado por la capacidad comunicativa del discurso literario; este engloba la cantidad de historia que confluye en él, en el acto de la composición. El emisor lleva a cabo un análisis de la realidad experimentada por él; lo sintetiza en su discurso estético con los códigos de época de que dispone; el receptor lo analiza recurriendo a los mismos códigos de época y lleva a cabo una síntesis interpretativa. La historia se revela en dos aspectos principales: como contenido histórico y como historicidad en los códigos. Un análisis atento revela que estos aspectos son homogéneos, en el discurso estético verbal importa una historicidad interiorizada y estructurada como sistema. Este universo imaginario tiene estatuto de modelo y constituye un esquema para el funcionamiento de los códigos. El estudio de la cultura puede mediar entre el estudio histórico y el de los discursos estéticos verbales (íbidem: 144-145).

La historia de la narrativa será la historia de los tipos que caen en desuso o se introducen en relación con otros tipos existentes en una fase sincrónica (íbidem: 149).

En esta investigación, siguiendo los postulados teóricos de María Elena Barroso Villar, se entiende discurso como el proceso semiótico que en su discurrir sintáctico va produciendo sentido, pero que existe en la concreción de una superficie, es por lo tanto un objeto y un espacio: un espacio fluyente que “se configura en la historia y funciona en el fluir temporal, de manera que sigue comunicando más allá del momento histórico de su nacimiento” (Barroso Villar, 2007: 20). Es decir, se reserva el término “discurso” para las relaciones pragmáticas y semánticas, contextualizadas, tanto entre los sujetos de la comunicación y agentes de la interpretación —autor y

lector, o productor e intérprete— como de cada uno de éstos con el complejo semiótico de los signos verbales”. Discurso es el conjunto de comportamientos reconocibles en él (íbidem: 26); pero también es discurso el conjunto de rasgos habituales y dominantes en una determinada clase de procesos semióticos, con sus ideologías y cosmovisiones concomitantes. En esta acepción está más ligado a las relaciones entre el sistema de signos y los sujetos de producción y de recepción (autor o autores y lectores) quienes canalizan la acción contextualizadora de la cultura para generar los sentidos. En esta acepción discurso es el objeto, además de la pragmática, de la semántica y de las teorías de la interpretación (Íbidem: 21).

Provisoriamente se pueden reconocer tres grandes tipos de discursos: metonímico (relato), metafórico (poesía lírica, discurso sentencioso), y discurso entimemático (discurso intelectual) (Barthes, 1991: 35).

Por discurso literario se comprende el conjunto de estrategias comunicativas y de procesos agentes de sentido que pueden reconocerse en el fenómeno literario globalmente considerado y, por reducción, en cada uno de sus géneros, mediante los que este se manifiesta e incluso en los subgéneros (Barroso Villar, 2007: 21); es el proceso mediante el cual se produce e interpreta la literatura en un marco cultural, proceso que a partir de un enunciado y en determinadas circunstancias activa la significación literaria. Lo propio del discurso literario es su capacidad de concentrar información de una manera excepcionalmente elevada (íbidem: 22, 26), sobre esto se ahondará en el próximo apartado.

Las categorías verbales generales que se llaman estilos pertenecen a la poética histórica y son modelos hipotéticos que cada análisis procura matizar; enlazan la peculiaridad de la obra singular con el estilo concebido del modelo colectivo, en ello radica el interés para el comparatismo. El estilo es un nexo múltiple que muestra cierta relación con el polo social colectivo y con el polo individual, o cierta postura ante ellos. El atomismo de los estilos individuales mediante la idea de formación estilística, o desarrollo progresivo de grandes unidades, que ligan a grupos o escuelas de escritores. La voluntad de la forma es una premisa históricamente justa para el desarrollo del trabajo del crítico literario (Guillén, 2005: 226-228).

El estilo estructural es el resultado de las estructuras gramaticales que se escogen para ser usadas como expresión o indicación de los estados emotivos y cognoscitivos, como una treta en el proceso de comunicación para tal vez aumentar el atractivo de los efectos de la emisión deseados sobre el lector. Podemos analizar los específicos perfiles estilísticos al evaluar la frecuencia y la distribución del uso que hacen de varios elementos gramaticales. El análisis funcional del estilo dependerá del tipo particular del discurso literario, del discurso específico y del contexto. La misma estructura estilística puede tener diferentes funciones en diferentes contextos semánticos. El análisis estilístico no se limita a la estructura de superficie. Se puede variar el microcontenido estilísticamente, al mismo tiempo que se mantiene la continuidad del tema o de la macroestructura (Van Dijk, 2007: 130-132). La macroestructura de un discurso estético verbal es la estructura que se expresa en secuencias completas de oraciones, es decir, la reconstrucción teórica de nociones como tema o asunto del discurso; la noción macroestructura da cuenta del contenido global del discurso. En contraparte, microestructura denota la estructura local de un discurso, es decir, la estructura de las oraciones y las relaciones de conexión y de coherencia entre ellas (íbidem: 43-45).

El estilo es una propiedad compleja del discurso y es el resultado de opciones probabilísticas o estructurales.

Claudio Guillén plantea para la historiología literaria los conceptos de escuela, movimiento, período, corriente. Una escuela supone unos maestros, una continuidad, una tradición que se estudia, unas habilidades que han de adquirirse, unos aprendices que tienen por insuficiente su propia experiencia. El movimiento se orienta hacia el futuro, o desde él. Es la tradición de la ruptura, concibe la cultura como creación, como centro de actividad y energía, depende de un sistema crítico, se manifiesta en la crítica y en otras formas de consciencia literaria. El historiador ha de distinguir entre sus analogías tipológicas y quienes se agruparon en el pasado. La tarea historiográfica se ordena en torno a temas, géneros, formas, normas poéticas, circunstancias sociales, condiciones económico-literarias, instituciones, entre otras. Los estudios históricos de la literatura pueden acentuar la continuidad o la discontinuidad. La noción de corriente o cualquier término análogo de marca horizontal y fluyente es compatible con el

concepto de período, que es una superposición o interrelación de corrientes. En los períodos hay polifonía de tendencias artísticas. Durante las épocas de grandes cambios se entrecruzan signos nuevos y viejos, los signos que se mantienen alteran sus significados (Guillén, 2005: 335-339).

I.2.1 El estudio sincrónico del discurso literario

Es relevante para esta tesis explicitar los fundamentos del estudio sincrónico del discurso literario, en virtud de que son empleados en el capítulo “Aplicaciones al análisis de una selección de textos yucatecos mestizo letrados actuales”, que es el núcleo de este trabajo, dado que en él se demuestra la hipótesis. Si bien antes de llegar a esa parte se hace un repaso histórico por la literatura producida en Yucatán en el capítulo “La literatura yucateca en su contexto histórico, social y cultural”, cada etapa se estudia sincrónicamente; aunque puede apreciarse, en el conjunto de todas las etapas, la forma en que se van dando los cambios, esto se logra por la continuidad de una secuencia con otra; no se estudió la evolución de las características literarias en el tiempo (lo que sería propiamente un estudio diacrónico). Es decir, en esta tesis se ha privilegiado el punto de vista sincrónico sobre el diacrónico al estudiar el discurso literario.

Para Van Dijk, un macroacto de habla es un acto de habla que resulta de la realización de una secuencia de actos de habla linealmente conectados, si hay un contexto social (es decir las propiedades sociales de la interacción que son pertinentes a la producción e interpretación del discurso) que permita entender la serie de microactos de habla como una unidad. La noción de macroacto de habla posibilita plantear una función global del discurso (Van Dijk, 2007: 72-73, 108).

La noción de texto, al igual que la de discurso, son claves para comprender la comunicación literaria. Por texto se hace referencia al resultado de la interpretación, el texto no tiene fronteras estables ni cuantificables; los factores de la elasticidad del texto son los signos no marcados del discurso, sus zonas de indeterminación que se

activan en función del entorno semiótico durante el discurso interpretativo, modulado por agentes culturales individuales (Barroso Villar, 2007: 25, 27).

La obra, en cambio, es el fruto de la actividad productora, la cristalización formal del discurso del autor, por tanto un sistema semiótico formalmente finito, un objeto verbal que significa. Los sentidos, construidos durante los discursos del autor y de los lectores, fraguan en los textos correspondientes de unos y otros (íbidem: 28).

Toda obra literaria es reproducción mimética de un proceso semiótico específico ya que usa como medio de expresión el lenguaje y entra en un proceso de comunicación a distancia: es el elemento intersubjetivo de un proceso semiótico de dialogismo entre lector y autor; lector que condiciona la forma de escribir de un autor, pero no el lector real, sino la idea que el autor se forma de su lector. El autor escribe para el lector que lo entiende porque conoce las claves de su discurso, el código de su sistema de signos. El enunciado lingüístico que es el decurso literario narrativo propone y resuelve unas relaciones semióticas entre el autor y el lector, mediante unos sujetos ficcionales textualizados (Bobes Naves, 1998: 28-30).

Por decurso se entiende el proceso enunciativo que configurado en el nivel de la composición y de la microestructura de la superficie, pronunciado por un narrador. Decurso equivale a discurso del narrador; es el objeto central de estudio de las poéticas formalistas y lingüísticas (Barroso Villar, 2007: 27).

Cada decurso lleva inserto un marco que permite su interpretación, su forma lo tipifica, lo adscribe a un género, lo que nos permite situarlo y atribuirle un significado. El aspecto relacional de los decursos afecta su contenido por lo que es un elemento básico para la interpretación, se encuentra inscrito en la forma enunciativa que adopta; esta faceta del significado es mostrada por la superficie discursiva del enunciado (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1999: 145-146). Este marco es una estructura abstracta de conocimiento convencional que alberga representaciones conceptuales del mundo, a la manera de una memoria semántica y de un banco de información y conocimiento, por lo que permite la comprensión relacional de sus componentes en tareas cognoscitivas tales como la comprensión o la interpretación (íbidem: 47; Barroso Villar, 2007: 39).

Los mensajes, artísticos o no, si bien se realizan al ser decodificados por el interlocutor, contienen en sus características rasgos que orientan la percepción de quien los recibe; por eso es tan importante la relación de unos mensajes con otros, es decir, la experiencia social de quienes interactúan a través de los mensajes para selección, clasificación e interpretación. Esto se agudiza en los mensajes literarios, donde, como veremos más adelante, está más guiada la interpretación del receptor.

Se empleará el término dominante para referir al elemento que afecta tanto el contenido como la estructura de una obra (Barroso Villar, 2007: 29).

Mi postura como analista de la comunicación literaria es interseccionista, pues comprendo el lenguaje literario en un marco donde se intersecan códigos lingüísticos con otros que no lo son; esta perspectiva la retomo de María Elena Barroso (íbidem: 30).

Mi estudio se inscribe dentro de la pragmática más abarcadora, atenta a los contextos de producción y de recepción, “a los estímulos y situaciones culturales en los que nace entretelado y moldeado el discurso literario que a su vez contribuye a configurar” (íbidem: 32); este enfoque comunicativo del discurso literario requiere tener en cuenta los contextos, que “organizan y modulan el tejido de formas y sentidos” (íbidem: 38).

Desde esta perspectiva pragmática los comportamientos distintivos en la comunicación literaria son: dinamización de las formas; carácter diferido; ficcionalidad, trasducción o trascendencia textual (relaciones que guardan los discursos unos con otros), junto con mecanismos particulares de producción y recepción (Pozuelo Yvancos, 2010: 74-84).

Esta pragmática atiende más a los sentidos que a los significados, se preocupa por todas las dimensiones, factores y elementos de la comunicación verbal (Barroso Villar, 2004: 3). Por eso subraya las conexiones de la obra con los sujetos de la significación (autor, lector) siempre desde la circunstancia de emisión y lectura — contextos, cotextos, paratextos, horizontes culturales de cada uno— (íbidem: 4).

El problema de la referencialidad literaria afecta a la clase de relaciones que al interpretar se perciben entre los signos y el referente, por ello también afecta las relaciones entre los discursos de producción y de comprensión mediante supuestos

(ficcional o factuales) que entraña la interpretación de cada uno. Las relaciones entre discursos de producción y de comprensión dependen de que los supuestos sean ficcionales o factuales; en el discurso literario emisor y receptor se rigen “por una propuesta y una aceptación implícitas, un ‘pacto’ ficcional” (Barroso Villar, 2007: 34-35).

La verdad literaria funciona en el marco de un texto, pero este no es un objeto clausurado, para construirlo intervienen los discursos interpretativos “espoleados por signos orientadores, formalmente marcados por signos orientadores y no” (íbidem: 35). La obra literaria es un mensaje en muchos aspectos semejante al mensaje corriente, excepto que es portador de la manera en que ha de ser descodificado, transmite al lector la actitud ante el mensaje. La tarea del analista es recoger los elementos que limitan la libertad de percepción en el proceso de descodificación (Yllera, 1986: 33-34).

Se analizará la literatura como discurso estético verbal, es decir, en diálogo con otros tipos de discurso; puesto que la obra literaria se caracteriza, igual que las otras obras humanas, por su valor histórico; la distingue de las creaciones funcionales sus posibilidades de significación múltiple, su polivalencia semántica (Barroso Villar, 2004: 2).

El discurso estético verbal puede considerarse como un mecanismo organizado de un modo particular que posee la capacidad de contener información de una concentración excepcionalmente elevada, como se dijo al mencionar las características que lo distinguen de otro tipo de discursos. Para el discurso estético verbal o literario, el volumen de la información en el mensaje debe considerarse como una función del número de mensajes alternativos posibles. El aumento de las posibilidades de elección es ley de la organización del discurso estético verbal artístico. Todo lo que en la lengua natural aparece como necesidad automática, en el discurso estético verbal artístico se realiza como elección entre una de las posibilidades recíprocamente equivalentes (Lotman, 1982: 359).

El primer paso para la creación de un discurso estético verbal, es la creación de un sistema. El número ilimitado de posibilidades, la ausencia de reglas, la plena libertad respecto a las limitaciones impuestas por el sistema, no son el ideal de

comunicación, sino su muerte. Cuanto más complejo es el sistema de reglas, tanto más libres somos para transmitir un contenido determinado. La creación de una estructura no supone todavía un acto de comunicación. En la comunicación no artística, la lengua no transmite información, sino el mensaje (íbidem: 360). En los límites de un discurso estético verbal, el lenguaje se convierte en portador de información. Las vías por las que adquiere carácter informativo el lenguaje son: 1) El autor tiene la posibilidad de elegir el lenguaje. El carácter de esa elección no se hace claro al lector inmediatamente; en el arte operan dos tendencias: a delimitar los lenguajes y a superar esa delimitación. En los discursos predomina una u otra tendencia, pero predominar no significa suprimir la contraria. En el arte se admiten varios sistemas equivalentes, cada uno de ellos predictivo en su interior, lo que crea la posibilidad de elección respecto de los respectivos nudos de estructuras paralelas, con ello se devuelve a las estructuras su carácter informativo. 2) Un discurso pertenece *simultáneamente* a dos lenguajes, sus elementos cobran un valor doble, toda la estructura se convierte en portadora de información puesto que funciona proyectándose sobre las normas de otra estructura. 3) Otro medio de activar el sentido informacional de una estructura es infringirla, esto funciona en un campo estructural doble, formado por tendencias a realizar regularidades e infringirlas. La vida del discurso verbal artístico está en la tensión recíproca de ambas tendencias. Esto puede hacerse a) a través de la realización incompleta, imitación de la obra no acabada (Lotman, 1982: 361), b) Introduciendo elementos extraestructurales, si pertenecen a otra estructura, estaremos en el caso 2); pero también puede tratarse de elementos de una estructura que no conocemos, entonces habría que crear un sistema de codificación para esos elementos. 4) Cada cultura se caracteriza por un determinado número de funciones a las que les corresponden objetos de la cultura material, determinados conjuntos de funciones son propios del arte de diferentes épocas. En determinadas situaciones histórico literarias surge la tendencia a utilizar los discursos no como es debido, para que función y discurso entren en tensión (íbidem: 362); la elevada capacidad del discurso verbal artístico está relacionada con una peculiaridad de su construcción: el cambio de dominantes estructurales. Cuando un elemento adquiere rasgos de predictividad automática pasa a un segundo plano y la dominante

estructural pasa a un plano no automatizado. En la obra de arte, lo individual, lo único, surge en la intersección de numerosas estructuras y les pertenece simultáneamente. Las descripciones estructurales limitan el plano semántico, son una etapa heurística en la historia del estudio del discurso verbal artístico, para luego pasar a descripciones más complejas (íbidem: 363). El discurso verbal artístico pone al descubierto las características que atraen al cibernético hacia la estructura del tejido vivo (íbidem: 364).

Respecto del concepto de intertextualidad, lo entenderemos como la conexión que se activa cuando un intérprete pone en relación un discurso con otros; al abordar este proceso denominaremos hipertexto al que actualiza y resignifica semántica o estructuralmente a otro mensaje literario más antiguo; hipotexto será el mensaje literario retomado por otro (Genette, 1989: 10, 14); la intertextualidad es un proceso que vincula a los mensajes literarios aludidos en un discurso, así como al intérprete capaz de detectar (o no) estas relaciones (Barroso Villar, 2006: 3, 5, 7, 15).

Lo diferenciaremos de interdiscursividad, pues la segunda pone en relación diferentes tipos de discursos (entendiendo éstos en su sentido más amplio expuesto párrafos arriba “conjunto de rasgos habituales y dominantes en una determinada clase de procesos semióticos, con sus ideologías y cosmovisiones concomitantes”) presentes en un mensaje literario, entre sí y con el receptor que puede o no captar su presencia (Véase Barroso Villar, 2007: 24; 2006: 3, 5, 7, 15, 19). Es decir, si en la acción de interpretar un mensaje literario, el lector evoca otros mensajes literarios del mismo género, estaremos en presencia de la intertextualidad. La intertextualidad se relaciona también con la internacionalidad: todo texto es absorción y transformación de otros textos: la palabra es un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras que se entabla entre los lenguajes del escritor, del destinatario, del contexto cultural. Horizontalmente la palabra pertenece a quien la escribe y a quien la lee; verticalmente pertenece al texto en cuestión y a otros anteriores. La palabra se descosifica perpetuamente, el texto sigue siendo elaborado, la estructura literaria se elabora con relación a otra. El géno-texto está orientado al origen y el phéno-texto a su productividad (Guillén, 2005: 288-295). El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen no siempre se puede localizar, de citas inconscientes,

automáticas, no puestas entre comillas. Este concepto (intertexto) rinde homenaje a la sociabilidad de la escritura literaria, la individualidad se cifra en el cruce particular de escrituras previas. El vocablo intertexto subraya el entretrejimiento del lenguaje del poeta con el lenguaje de otros (Genette, 1989: 10-11). La intertextualidad encierra las palabras, las estructuras temáticas, elementos que exigen al lector que reescriba lo que se ha enunciado a medias, basándose en el vocablo cargado de virtud simbólica: es posible reconstituir el pensamiento desde la palabra sobredeterminada, la eficacia de la cita se debe a la participación activa del lector, a su rescritura de lo no dicho. Para el lector se trata de completar engarzando citas, demarcando zonas intertextuales. Estamos en el dominio de lo tácito, de la estilística del silencio. La frontera entre las cosas visibles y las imaginadas resulta borrosa. La intertextualidad es la oportunidad de lucimiento para los lectores muy leídos. Dos coordenadas necesarias para entender la intertextualidad son la alusión y la inclusión (íbidem: 10). En el primer caso (alusión) el intertexto se limita a citar cuando su efecto es horizontal: evocar autoridades, establecer vínculos solidarios o polémicos con figuras o estilos pretéritos, sin intervenir decisivamente en la verticalidad semántica del poema. (Guillén, 2005: 288-295).

Si al interpretar un mensaje literario, la sugestión lleva al receptor a percatarse de que en él hay procesos semióticos de otra clase: uso de técnicas fílmicas, o predominio de la espacialización; introducción de símbolos propios de la religiosidad, o de ritmos musicales en el decurso; o de estructuras propias de otro género literario o de otro tipo de discurso, estaremos evidenciando un proceso de interdiscursividad.

Antonio Gómez-Moriana explica que lo característico de la interdiscursividad es el uso de leyes combinatorias y prácticas de un código propio de otra práctica social, cuya norma procede de una convención consagrada por el uso (Gómez-Moriana, S/F: 561-562). Cuando en un decurso se da un calco discursivo, es necesario observar la actitud ante el discurso empleado y considerar la marca o norma de su uso: o bien le rinde culto, o bien lo combate, dado que el discurso es el objeto del deseo y la práctica del poder; es por ello que toda subversión social empieza por cuestionar las leyes y combatir los símbolos inscritos en sus prácticas discursivas (Íbidem: 565).

Para Tomás Albaladejo Mayordomo, “el análisis interdiscursivo se ocupa de la explicación de distintos discursos, pertenecientes o no a distintas clases discursivas,

pero también se ocupa de analizar contrastivamente diversas propuestas metodológicas, incluso diversas ciencias, diversas disciplinas, con el fin de favorecer el mutuo enriquecimiento epistemológico y metodológico con una finalidad analítico-explicativa en el estudio de los distintos discursos y las distintas clases de discursos” (Albaladejo Mayordomo, 2005: 30). El análisis interdiscursivo incluye diversas formas de discurso y comunicación: las literarias, las oratorias, las plásticas y las multimediales (Albaladejo Mayordomo, 2005: 31). En las diferentes modalidades de calco discursivo, es donde debemos buscar el *ideologema* del decurso, entendiéndolo como la integración de sus elementos, provenientes de otros decursos o de otros discursos, en un todo, que a su vez, se integra en la tradición literaria (Íbidem: 564; Kristeva, 1981: 15-16).

Ya T. S. Eliot y María Corti entendían la literatura como un hipersigno: un sistema en tensión que preexiste a la comunicación literaria, un conjunto de convenciones y codificaciones previas. La pragmática y la poética son teorías de lo general sistemático; la diferencia es que la pragmática se orienta al uso que productores y receptores hacen del circuito de la comunicación. Hay rasgos pragmáticos que son constantes a diferentes épocas históricas, como lo son la *ficcionalidad* y el carácter diferido *in absentia* de la comunicación emisor-receptor; otros rasgos funcionan solamente en ciertos períodos (Pozuelo Yvancos, 2010: 78-79).

Pozuelo Yvancos explica cuatro condiciones específicas de la comunicación literaria:

a) Todas las partes de la estructura poética son vehículo de significado, el receptor otorga relevancia a todos los elementos, incluso a los no codificados, situándolos en un contexto de información; este rasgo ha sido llamado dinamización textual (Mukařovsky) desautomatización (Posner) polifuncionalidad (Schmidt). Iuri Lotman explica este proceso señalando que el texto literario es un signo complejo que obliga a los comunicantes a entender su *sentido* más allá de los significados de sus palabras y sus secuencias (Lotman, 1996: 77-82).

b) La comunicación literaria se realiza *in absentia*; Cesar Segre explica que la comunicación literaria presenta dos segmentos casi autónomos: Emisor-Mensaje y Mensaje-Receptor; esto crea una distancia espacial, temporal, histórica, cultural entre

el emisor y sus posibles receptores. El carácter disjunto de la comunicación literaria cobra importancia porque no es posible obtener una imagen del autor o del lector que no se obtenga a través del horizonte de expectativas. Este carácter abstracto aumenta la necesidad de construir históricamente el emisor y el receptor de los distintos géneros (Segre: 14-21). Miguel Ángel Garrido nos explica que la inconcreción, como él llama a esta característica de la comunicación literaria, es la causa de su mayor universalidad, así como de la capacidad de los mensajes para ser recuperados en un tiempo y un espacio muy alejados de su producción (Garrido, 2004: 164).

c) El carácter ficcional de la obra literaria, si bien es un rasgo también semántico, funciona y se actualiza en una relación pragmática: nace de un pacto entre Emisor y Receptor en virtud del cual suspenden ciertas reglas de su mundo y ponen en juego otras. Miguel Ángel Garrido nos recuerda que sin el pacto ficcional colapsaría la comunicación literaria (ibidem: 163).

d) La transducción es otro rasgo de la comunicación literaria: la transmisión con transformación. Los textos literarios entran en complejas cadenas de transmisión (traducciones, reseñas, parodias, plagios, adaptaciones a otros géneros o a otros discursos como al cinematográfico, del cómic, de la televisión, entre otros) (Pozuelo Yvancos, 2010: 82-83). Esta característica la abordaremos poco más adelante, al explicar ciertos postulados de la literatura comparada que tendremos en cuenta al estudiar el discurso literario contemporáneo de los mestizos letrados yucatecos.

El autor es un emisor especialmente cualificado; su comunicación es centrífuga y espera acogida; es pluridireccional, se dirige a receptores sin rostro; además, el mensaje literario es utópico y ucrónico. Cada lector es un miembro del receptor universal, el mensaje es idéntico. Al no haber contexto compartido entre autor y lector, hay que buscar el contexto en la propia obra. La situación de lectura es una situación secundaria, que permite a cada lector tener acceso a la situación de lectura de la obra para que pueda darse la intelección (ibidem: 84-85).

Miguel Ángel Garrido señala que el placer estético de mayor o menor intensidad es lo que pragmáticamente se denomina fuerza ilocutiva de la literatura. Recuerda este autor que los actos de habla literarios pueden entenderse como una invitación al receptor a recorrer los territorios de la imaginación, o como una

exhortación para que le de crédito a las palabras del texto, en virtud de la autoridad que le confiere la institución literaria (Garrido, 2004: 162-163).

La ficción se asocia al juego, dado que la condición humana es lúdica. El pacto ficcional no puede predicarse a toda la extensión de la comunicación literaria, lo cuestiona esa clase de relatos a medias entre la crónica y la ficción novelesca (Barroso Villar, 2007: 36). La reflexión respecto al pacto ficcional se entreteje con la reflexión acerca de los mundos posibles.

La noción de mundo posible, importada de la lógica modal se proyecta sobre el espacio teórico de la comunicación literaria. Algunos postulados referidos al concepto de mundo posible generalmente aceptados son: 1) “la verdad literaria semeja a la verdad ‘lógica’ por cuanto funciona como tal en las fronteras indeterminadas del texto y, por ello, en los límites de los discursos de interpretación” (Íbidem: 37). 2) Los mundos posibles no son realidades externas ni al decurso ni al texto que estos últimos convoquen, sino internas a ellos. No son mundos ‘ontológicos’ transportados a la ‘lógica’” (Íbidem). 3) “la frontera para la posibilidad es cultural, lo que afecta incluso las claves de la estilización artística —por ejemplo, realistas o fantásticas— desde las que se interpreta, pues también ellas se desplazan con los cambios que la cultura vive.” (Íbidem). Tenemos pues que la cultura es el macrosistema textual, la esfera semiótica que rige la significación así como el sentido; por ello se requiere la ‘aceptabilidad’ junto con la competencia de los sujetos receptores para que se active el proceso comunicativo llamado literatura (íbidem: 40-42).

I.2.2. Estilística y estilo

Respecto al papel de la intuición en los estudios literarios, Dámaso Alonso propone que no existe una técnica estilística, el ataque estilístico es de los que los matemáticos llaman “de feliz idea”. La manera de entrar es un salto afortunado, una intuición (Alonso, 1981: 14).

Para Dámaso Alonso, la tarea estilística comienza tras una doble intuición: de lector e intuición selectiva del método de estudio y ha de detenerse ante la cima “(la

última unicidad del objeto literario solo es cognoscible por salto ‘ciego y oscuro’). He ahí los límites de la estilística” (íbidem: 15). Entre ellos hay una amplia zona de los objetos poéticos (literarios o en general artísticos) que es investigable por procedimientos cuasicientíficos. Esa zona es ampliable: el conocimiento total de la unicidad del objeto artístico es el límite del avance de la estilística (íbidem: 15-16). “Límite, en sentido matemático: la Estilística puede acercarse indefinidamente a esa meta pero sin tocarla nunca” (íbidem: 16). Como Dámaso Alonso plantea que “[...] la única manera de entrar al recinto es un afortunado salto, una intuición. Toda intuición es querenciosa, es acto de amor, o que supone al amor. En la intuición inicial hay algo de ese alto vuelo, de esa divina caza que San Juan de la Cruz nos ha descrito: [...]”. Algunos autores han llamado a la intuición “Salto de amor”, y Dámaso Alonso lo plantea diciendo: “Sí, para apoderarse de la individualidad, de la ‘unicidad’ del objeto literario, se necesita ‘un ciego y oscuro salto’. Y que el lance sea verdaderamente de amor.” (íbidem: 14-15).

Profundizando en la parte de la literatura que puede ser estudiada científicamente, expresa Dámaso Alonso que aunque parte de los planteamientos de Saussure, se distancia de la forma en que él entiende estos conceptos: significante es tanto el sonido físico como su imagen acústica (psíquica). La distinción entre sonido e imagen acústica exige una perspectiva más elevada que la del sujeto participante en el acto idiomático (íbidem: 23). Dámaso Alonso entiende los significados como “delicados complejos funcionales” (íbidem). “Un ‘significante’(una imagen acústica) emana en el hablante de una carga psíquica de tipo complejo, formada generalmente por un concepto, (en algunos casos, por varios conceptos; en determinadas condiciones por ninguno), por súbitas querencias, por oscuras, profundas sinestias (visuales, táctiles, auditivas, etc., etc.): correspondientemente, ese solo ‘significante’ moviliza innumerables vetas del entramado psíquico del oyente: a través de ellas percibe esta la carga contenida en la imagen acústica. ‘Significado’ es esa carga compleja.” (íbidem).

Un significado es siempre complejo y dentro de él se pueden distinguir significados parciales (íbidem: 24). La función pictórica del lenguaje es tan continua como la afectiva o la conceptual (íbidem: 28).

“un significado no es esencialmente un concepto; el significado es una intuición que produce una modificación inmediata, más o menos violenta, más o menos visible, de algunas o todas las vetas de nuestra psique.” (íbidem: 29).

Si buscáramos la unidad natural del significante que sería a la par la del significado, la hallaríamos en la frase, unidad idiomática que contiene un sentido completo (íbidem: 30).

Para Dámaso Alonso, significante es todo lo que en el habla modifica leve o grandemente, la intuición del significado: “lo mismo ese acento rítmico de 4ª sílaba que carga sobre la primera de turba, que la Divina comedia. Ese acento es un significante parcial levísimo; el poema, un significante enormemente complejo” (íbidem: 30).

En poesía, la vinculación entre significante y significado es siempre motivada.

La forma afecta la relación entre significado y significante “Es, pues, el concepto que del lado de la creación literaria corresponde al de ‘signo’ idiomático saussuriano.” (íbidem: 31).

La perspectiva desde el significante hasta el significado es la forma exterior; la perspectiva desde el significado hacia el significante, es la forma interior. Este libro, como la mayoría de los estudios de estilística, está hecho desde la perspectiva de la forma exterior, porque se parte de realidades concretas fónicas (íbidem: 32)

Respecto a la forma de abordar la obra literaria, nos dice que “A ambos lados de la obra literaria hay dos intuiciones: la del autor y la del lector” (íbidem: 35). La obra es un depósito de la intuición del autor y “dormido despertador” de la intuición del lector; la obra comienza a ser operante cuando suscita la intuición del lector. La intuición totalizadora del lector reproduce la intuición totalizadora de su autor (que es la que le dio origen) (íbidem: 35-36). Las intuiciones artísticas del creador y del lector movilizan la totalidad psíquica del hombre. La intuición literaria está relacionada con la del ensueño y con la del juego infantil, pero el lector sabe que sueña, sabe que juega. La intuición científica, en cambio, se hace con una sola veta de la psique, no es fantástica ni afectiva. (íbidem: 36).

La intuición artística del lector se completa en la relación entre lector con la obra, y tiene como fin primordial la delectación, y en la delectación termina.

Al leer una novela, el lector pasa por una serie de intuiciones, que deja una estela de luz en la imaginación y “rasga una compacta oscuridad de no ser”, pero cuando se habla de la intuición de la obra, se hace referencia a la comprensión de la obra como organismo (íbidem: 37). No es la suma de las intuiciones parciales, aunque se eleva a partir de ellas; la intuición totalizadora suele ser muy simple, también inexpresable, inefable (íbidem: 38).

La función de la crítica es discriminar la auténtica obra literaria. El crítico, puesto frente a la obra auténtica, formará impresivamente una intuición semejante a la que expresó el poeta; frente a la obra simulada pronto probará la ausencia de intuición. La crítica tiene dos perspectivas: sobre las obras del pasado y sobre las contemporáneas (íbidem: 192). El crítico debe poner al lector actual en condiciones parecidas a las que tenía un lector contemporáneo de una obra del pasado, por ello el crítico requiere una dosis de erudición (íbidem: 194).

El crítico debería señalar al lector la índole y la fuerza de la intuición estética de cada obra para que este pudiera seleccionar la lectura que vaya mejor a sus especiales condiciones (íbidem: 195).

“Estilística sería la ciencia del estilo. Estilo es lo peculiar, lo diferencial de un habla. Estilística es, pues, la ciencia del habla, es decir, de la movilización momentánea y creativa de los depósitos idiomáticos” (íbidem: 360). En dos aspectos: el habla corriente (estilística lingüística) y el habla literaria (estilística literaria). *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos* estudia la estilística literaria.

Para Dámaso Alonso, la estilística constituiría una ciencia de la literatura, aún en ciernes cuando el escribía; cuando hubiera inducido la estilística una red de normas se confundiría con la Ciencia de la Literatura (íbidem: 360). Pero para él “Cuando lo haya medido todo, cuando lo haya catalogado todo, aún la terrible ‘unicidad’ del hecho artístico se le escapará de las manos. Sin embargo, ese resto no cognoscible científicamente irá siendo cada vez menor según avance nuestra técnica” (íbidem: 361). La búsqueda de un conocimiento científico de la materia literaria (o por lo menos la delimitación de lo que en ella es conocido científicamente) es la tarea de la estilística literaria (íbidem).

Este tercer conocimiento literario (1º el del lector, 2º el del crítico) se plantea como un problema. Nos enfrentamos al poema, que está constituido por una sucesión temporal de sonidos (el significante) y de otra parte por un contenido espiritual (el significado). El significado es analizado de un modo vagamente aproximado: percibimos de inmediato su enorme complejidad (íbidem: 362). Los significantes parciales y los significados parciales se relacionan de una manera compleja, aunque sí hay asociaciones entre ellos, no se establecen parejas independientes, pues varios significantes pueden corresponder a un mismo significado, o un significado verse alterado por dos o más significantes parciales de la cadena. Las parejas significante/significado son interdependientes (íbidem: 362-363).

La serie de nexos verticales y horizontales constituyen el poema como organismo. La intuición total de la obra resulta de todas las intuiciones parciales (íbidem: 363).

“El verdadero objeto de la estilística sería, *a priori*, la investigación de las relaciones mutuas entre significado y significante, mediante la investigación pormenorizada de las relaciones mutuas entre todos los elementos significantes y todos los elementos significados” (íbidem: 364).

La moción que el lector experimenta con la lectura es semejante a la que determinó en el poeta una intuición selectiva de los elementos expresivos de que echó mano (íbidem: 364). Así la investigación estilística llega al momento auroral en que un mundo vago de pensamientos, emociones, reminiscencias cuajó en una criatura exacta: el poema (íbidem).

Respecto del método, Dámaso Alonso explica que una serie de elementos del significante fueron cuidadosamente aislados (íbidem: 364), para probar, uno a uno, qué reacción o qué “modificación de nuestra sensibilidad quedaba registrada en el significado” (íbidem: 365). La reiteración de la misma nota en el significante, correspondió a la reiteración de un mismo efecto en el significado. El análisis no se limitaba a vinculaciones de tipo vertical, en la práctica el método presentaba interdependencias de elementos sucesivos: nudos de vinculaciones horizontales (íbidem).

No es posible estudiar todos los elementos presentes en un poema, hay que realizar una selección previa y el único modo de elegir es la intuición (íbidem: 367). La intuición es lo único que puede revelar cuál ha de ser en una obra determinada la selección más fértil del ataque. La dirección e intención del estudio, como cada poema es único, son diferentes en cada poema. La intuición adelanta como especialmente expresivo un particular elemento (íbidem).

Para el estudio de la forma interior, que va del significado al significante, hay que tener en cuenta datos acerca de la educación y la personalidad del creador (su educación científica, literaria, sus reacciones psicológicas frente al ambiente). El estudio de estos datos solo es estilístico si se propone como objeto cómo han ido a fraguar esos elementos en el significado de la obra (íbidem: 370) “Es el vínculo, exacto, riguroso, cruelmente concreto, entre significante y significado —el signo, es decir, la forma literaria, la obra— el objeto único de la Estilística” (íbidem: 371-372)

Profundizando en el contenido del estudio de la Estilística, Dámaso Alonso explica que por estilística literaria se suele entender el estudio de los elementos afectivos en el lenguaje literario, pero así quedaría muy limitada (íbidem: 427). Para rebatir esta creencia explica que “Estilo es todo lo que individualiza a un ente literario: a una obra, a una época, a una literatura. El estilo es el único objeto de la investigación científica de lo literario (íbidem: 428).

Dámaso Alonso sostiene que el objeto de la estilística es la totalidad de los elementos significativos del lenguaje (conceptuales, afectivos, imaginativos) y que ese estudio es especialmente fértil en la obra literaria, que el habla literaria y el habla corriente son grados de la misma cosa (íbidem: 513). Para Dámaso Alonso, la conciencia y la inconsciencia no separan al habla usual de la literaria, para él la diferencia es de matiz y de grado (íbidem: 516); y estilo es la unicidad, la peculiaridad conceptual-imaginativo-afectiva de un habla (íbidem: 518).

Queda delimitada la zona para la indagación científica de la obra literaria: “todo intento a apoderarse de la unicidad de la criatura literaria, es decir del poema, ha de empezar por la intuición y a de rematar en la intuición también. En medio queda una faja abierta para el trabajo científico (que cada día se ensancha), pero aun esa indagación no puede hacer más que comprobar elementos semejantes entre poemas

distintos o en distintas partes de un poema, es decir, obtener tipos y subtipos, cada vez más cercanos a la individualización, sin llegar nunca a ella (solo la intuición la alcanzará)” (íbidem: 521). El conocimiento estilístico de la obra literaria requiere del conocimiento del crítico y del conocimiento del lector (íbidem: 522).

Respecto a las relaciones entre significante y significado, Dámaso Alonso explica que en todas las lenguas hay un gran núcleo de significantes ligados por una motivación especial a la representación sensorial de las cosas significadas; puede tratarse o no de onomatopeyas (por ejemplo *monótono; susurro*). En muchas de ellas se establecen relaciones sinestéticas “Esos elementos que pueden producir en el significante especiales asociaciones con la representación sensorial los hemos llamado ‘significantes parciales’ (muchas veces no existen en las palabras aisladas, sino que nacen de su sucesión sintagmática)” (íbidem: 526).

La arbitrariedad del signo es diferente a la inmotivación; existe un sentimiento de motivación en el hablante; la motivación es una ilusión del hablante, como tal, esta ilusión “es un hecho realísimo del lenguaje, con el que la lingüística ha de contar.” Las escuelas que proceden de Saussure se caracterizan por un casi total conceptualismo que deja fuera las otras realidades del lenguaje. (íbidem: 526).

“[...] en toda comunicación hay dos significados, el inicial (del hablante) y el final (del oyente). Lo que de común haya entre ambos significados será, exactamente, la comunicación idiomática” (íbidem). “para nosotros, el significado no es concepto, sino ‘representación de la realidad’” (íbidem): tiene elementos sensoriales, conceptuales y afectivos.

El lenguaje tiene una serie de posibilidades para la comunicación más intensa de lo sensorial, puede hacerlo conceptualmente, pero puede hacerlo también por matizaciones del significante que ha llamado significantes parciales que conllevan elementos afectivos o imaginativos. Ello ocurre con especial intensidad en la poesía, pero nada ocurre en la poesía que no exista en el lenguaje. “Si las escuelas lingüísticas partieran de la poesía para sus investigaciones, ganarían una idea más rica y más exacta de lo que es el lenguaje (íbidem: 528).”

Más adelante, respecto a la función imaginativa del lenguaje, Dámaso Alonso plantea que las motivaciones del vínculo entre significado y significante son parte de

un complejo y misterioso sistema expresivo inherente al lenguaje, que en el verso se potencializa de modo extraordinario (íbidem: 529). Este sistema es esencialmente distinto de la función intelectual y de la función afectiva. “Forma parte de lo que hemos llamado función imaginativa” (íbidem: 530). La función imaginativa del lenguaje es activada por dos clases de elementos, los que actúan desde el significante (como en las voces y sintagmas expresivos) y otros en los que la actividad parte desde el significado (como en las metáforas, íbidem: 530).

El lenguaje intensifica la representación sensorial de dos modos 1º) sugiriendo imágenes sensoriales con la especial fonética del significante (tictac, susurro, sensación auditiva; zigzag, sensación visual, cinética); 2º) sugiriendo imágenes sensoriales mediante sustitución del significado por otro que especialmente lo suscite (como nieve en vez de piel, sensación colorista, íbidem: 531).

El lenguaje por especiales y profundos móviles puede sentir necesidad de expresar de modo sensorial, distinto a la expresión conceptual y afectiva (íbidem). Para esta tercera expresión, teñida sensorialmente, se puede partir de la intensificación de unos elementos sensoriales en el significante (ejemplo zigzag, expresión por medio de lo fonético de lo visual cinético) o se puede partir de una intensificación de elementos sensoriales en el significado (precipitante en “Esa montaña que, precipitante,/ha tantos siglos que se viene abajo...”, expresa lo estático por medio de lo cinético). Para esto último, el vocablo conceptual es sustituido por otro intensamente sensorial (otro ejemplo: cresta roja en “Blasfemias de cresta roja”, que expresa lo auditivo por medio de lo visual, íbidem: 532).

La atracción de las representaciones sensoriales se basa en las misteriosas relaciones sinestéticas que operan en nuestra psique: “nuestros sentidos son, evidentemente, última diferencia, de un género común y original: el sentido, tan prodigiosamente ligado a la en el fondo sencillísima, inalienable, obsesionante unidad y unicidad de nuestro yo” (íbidem: 532). Aparte de los elementos vistos, los elementos imaginativos de la esfera del significante incluyen ritmo, sinalefa, encabalgamiento, hipérbaton; los del significado comparaciones, imágenes, hipérbolos (íbidem).

La lengua posee medios precisos para la comunicación conceptual; también para la comunicación afectiva. La transmisión de lo sensorial se hace muchas veces por

medios analíticos, preferentemente conceptuales. Otras veces la fonética de la palabra o del sintagma sugiere la sensación (imágenes del significante) y otras el significado que corresponde al elemento de realidad ha sido suplantado por otro que realza la sensación (imágenes del significado, *íbidem*: 533).

A continuación revisaremos los planteamientos de Amado Alonso, que presentan varias coincidencias con los de Dámaso Alonso. Para Amado Alonso, “el nombre de estilística denuncia que se quiere llegar al conocimiento íntimo de una obra literaria o de un creador de literatura por el estudio de su estilo” (Alonso, 1969: 78).

Sostiene, concordando con Karl Vossler, que ha de haber en el escritor una como armonía preestablecida entre la expresión verbal y el todo de la obra, una misteriosa correspondencia entre ambas (*íbidem*: 79).

Plantea Amado Alonso que hay dos estilísticas: la de la lengua y la del habla. La estilística de la lengua se basa en el estudio de los elementos afectivos en el lenguaje convencional de la comunidad (*íbidem*: 79).

El contenido estilístico está no solo en el vocabulario, sino en todas las categorías gramaticales (géneros, números, tiempos verbales, el orden de las palabras (*íbidem*: 81); la estilística como ciencia de los estilos literarios tiene como base a esa otra estilística que estudia el lado afectivo, activo, imaginativo y valorativo de las formas de hablar fijadas en el idioma (*íbidem*: 81).

“La estilística atiende preferentemente a lo que de creación poética tiene la obra estudiada, a lo que de poder creador tiene un poeta. Y como el placer estético es el acompañamiento específico de la creación artística, la estilística procura llegar a su objeto por los caminos de la delicia estética” (*íbidem*: 81-82). La estilística encara el estudio de cada obra, en cuanto creación poética, en sus dos aspectos esenciales: cómo está constituida, lo mismo en su conjunto que en sus elementos y qué delicia estética provoca, como producto creado y como actividad creadora (*íbidem*: 82).

La estilística estudia el sistema expresivo de una obra o de un autor, o de un grupo de pariente de autores, entendiendo por sistema expresivo desde la estructura de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras (*íbidem*: 82). En la carta que Amado Alonso dirige a Alfonso Reyes, le explica:

“[...] la estilística fija en su específica calidad también los sentimientos y las emociones, los amores y las aversiones, o como usted diría con su cortés sordina mexicana, ‘las simpatías y las diferencias’ que en la obra estudiada funcionan y las estudia una por una y formando sistema, y más aún, como órdenes integrantes de la construcción total” (íbidem 83).

Como toda creación artística resulta de la conjunción de lo individual y libre, con lo social y dado; admitiendo ambos polos, la crítica tradicional se ha especializado en lo social; la estilística en lo individual (íbidem: 84).

La estilística se pregunta qué es lo que ha hecho con sus fuentes un autor o una época (íbidem: 85).

La estilística toma su nombre de uno de los procedimientos de estudio más eficaces, el de las peculiaridades idiomáticas de un autor. “La estilística estudia un sistema expresivo y su eficacia estética —por decirlo así, la operatoria de la creación literaria, e intención expresiva y poder estético hay también en la estructura entera y en la calidad de sus materiales” (íbidem: 85).

El estudio del estilo es el medio más eficaz para actualizar el placer estético de la creación artística en su marcha para revivirlo o reexperimentarlo (íbidem: 86).

Cierra la explicación de Amado Alonso diciendo que “La estilística estudia el sistema expresivo entero en su funcionamiento, y, si una estilística que no se ocupa del lado idiomático es incompleta, una que quiere llenar sus fines ocupándose solamente del lado idiomático es inadmisibles, porque la forma idiomática de una obra o de un autor no tiene significación si no es por su relación con la construcción entera y con el juego cualitativo de sus contenidos” (íbidem).

A continuación, abordaremos algunos de los planteamientos de Alfonso Reyes respecto a la capacidad de expresión del lenguaje, nociones cercanas a la estilística:

El intento de la expresión directa es un perpetuo devenir, un progreso constante, sin remate posible ni concebible, acercamiento perenne del cual la obra es el movimiento inicial (Reyes, 1955: 95): “Afinar la percepción y verterla más directamente en las palabras, y hacer, por último, que los signos escritos coincidan con la entonación emitida, al acento enfático” es una infinita carrera ascendente, sin término porque arranca de la raíz de lo absoluto (íbidem). No hay que confundir

expresión verbal y comunicación verbal: la expresión tiene un fin en sí mismo, por el desahogo que ocasiona al ser rebosante, la comunicación tiene fines puramente útiles (íbidem: 96).

Quien estudia la estética desde el punto de vista teórico, busca las leyes según las cuales sienten los hombres la belleza (íbidem).

Condición del arte es la atención para la filosofía que da a las obras la arquitectura de conjunto que caracteriza las más altas realizaciones humanas; mas es una preocupación filosófica abstracta “informulada tal vez como el deseo de causar en los hombres una impresión de fuerza, una impresión de tristeza o una de alegría, es lo que constituye la virtud central” (íbidem: 97). Para Alfonso Reyes, sin preocupación filosófica general no hay obra vividera ni consistente (íbidem: 98).

La sucesividad del lenguaje lo hace inerte y lento para las manifestaciones mentales que son dinámicas y simultáneas, un gran poeta como Mallarme (plantea Reyes) reduce el lenguaje a su más abreviada fórmula dejando frases inconclusas, cambiando súbitamente su sentido, como lo hace el pensamiento; redujo la expresión literaria a aquellos signos indispensables que revelan los estados sustantivos de la mente (íbidem: 99). Si el lector obedece a los puntos de mira que de trecho en trecho ofrece el escrito, acaba por sentir que él está vertiendo las ideas, y no que las está recibiendo. Mallarmé salta los estados transitivos del pensamiento, empleando así la elipsis ideológica, además de la gramatical (íbidem: 100). Así imita Mallarmé la marcha de la conciencia, dándole rapidez al lenguaje. Cuando se lee, se asiste a la confesión de un alma que revela todas sus intuiciones, sin temor a lo irreductible y personal (íbidem: 101).

Para Alfonso Reyes, la estilística estudia los escandalosos indicios de las potencias ilógicas del lenguaje; los idiotismos del habla corriente, el código de la lengua mal asimilado, los actos fallidos, los chistes y juegos de palabras, apuntan a lo mismo: a descubrir una subjetividad lingüística que violenta los modos admitidos por la lengua. A ella sirve lo que Reyes llama estilología, que se interesa por estas irregularidades y las cataloga como recursos de estilo, como corpus retórico.

Para Alfonso Reyes, el sujeto de la literatura es el hombre en general, porque lo expresa en cuanto humano, fuera de todo rol específico².

Puede notarse lo coincidentes que son los planteamientos de los Alonso y los de Alfonso Reyes. Un desarrollo más reciente es el que hizo Manuel Ángel Vázquez Medel, y que se expondrá a continuación:

De su trabajo que estudia la reflexión estilística, los discursos teóricos sobre el estilo, Manuel Ángel Vázquez Medel concluye que el estilo “está tanto en el hecho literario cuanto en la teoría que establece su entidad, y solo nos ‘aparece’ cuando disponemos del filtro que lo singulariza en el contexto de una realidad que lo abarca y subsume” (Vázquez Medel, 1987: 17).

Vázquez Medel prefiere llamar ‘descriptiva’ a la estilística que “considera las estructuras y su funcionamiento dentro del sistema de la lengua” porque hace referencia a su propia finalidad. La otra estilística es la ‘genética’ porque está “preocupada por las causas, por la génesis, por el ‘étimo’ de la expresión singular.” (íbidem: 122).

Para Manuel Ángel Vázquez Medel, la estilística descriptiva es una estilística de la elección, de ahí su derivación a los estudios estadísticos con la voluntad de apreciar las palabras claves y las palabras tema, en contraste con lo que se supone el uso estándar de la lengua (íbidem: 140).

La naturaleza semiótica del estilo queda fuera de dudas. Las aportaciones de la semioestilística o de la sociosemiótica estilística son dignas de ser consideradas como nuevos puntos de partida (íbidem: 275).

Los estilos, plantea Vázquez Medel, como resultado de un proceso de abstracción están tanto en el hecho literario como en la teoría que establece su entidad y aparecen cuando disponemos del filtro que los singulariza en el contexto de una realidad que los abarca y los subsume (íbidem: 276). Estilo, para Manuel Ángel Vázquez Medel es “el proceso de especificación del pensamiento a través del lenguaje, la instancia convergente que articula todas las operaciones parciales de construcción textual y que, por tanto, singulariza la obra literaria” (íbidem). Así definido, estilo

²² Guzmán Urrero, 2009: www.thecult.es/Cronicas/ensayos-de-alfonso-reyes.html

coincide con la *elocutio*, una de las cinco partes de la *ratio dicendi* de la retórica clásica. El “concepto de estilo incluye también las operaciones de la *inventio* y la *dispositio*, aunque acepta la existencia de ellas como distinciones operativas, metodológicas, que se imbrican y se modifican en los actos concretos de escritura y lectura (íbidem)”.

El estilo rige un proceso por el cual se crea un signo plural (signo de signos) y único al que llamamos texto. El estilo orienta las operaciones hacia el texto, rige el proceso de enunciación y explica la estructura de los enunciados. El estilo es una categoría constante (íbidem).

Estilo es el “conjunto de operaciones que se objetivan en el texto literario, se hacen inmanentes a él y le proporcionan su ‘cierre’ textual (íbidem)”.

El “estilo informa el texto, rige el proceso secundario de modelización y queda inmanente en los enunciados (íbidem: 277)”.

En el análisis estilístico de un texto literario habrá de tenerse en cuenta el acto de enunciación, el enunciado, el proceso de codificación y la descodificación (íbidem).

Analizar el estilo de un texto será destacar todos los factores que intervienen en su producción, los elementos y relaciones de su estructura interna, los elementos y relaciones del sistema mayor del cual forma parte como institución social. Hay que reconocer que la captación del estilo “se alcanza sintéticamente en el acto de lectura y por un salto de intuición” (íbidem: 278). La función de la estilística es la de definir los elementos que suscitan y sustentan esta intuición (íbidem).

En esta investigación entenderemos por estilo “El subrayado que imponen ciertos elementos de la secuencia verbal a la atención del lector, de manera que este no puede omitirlos sin mutilar el texto y no puede descifrarlos sin encontrarlos significativos y característicos” (Riffaterre, citado por Garrido, 2004: 91).

Michael Riffaterre propuso que todo rasgo es captable a través de, y por un *contexto*. Para él el estilo literario es toda forma escrita individual con intención literaria, y la tarea de la estilística es reunir los rasgos estilísticos. Esta disciplina solo estudia los rasgos lingüísticos estilísticamente marcados, y se centra en el descodificador. La obra literaria es un mensaje en muchos aspectos semejante al mensaje corriente, excepto que es portador de la manera en que ha de ser descodificado, transmite al lector su propia actitud ante el mensaje. La tarea del

estilólogo es recoger los elementos que limitan la libertad de percepción en el proceso de decodificación. Como estos rasgos están dirigidos al lector, habrá que guiarse a través de la percepción de este. Mediante el testimonio de los *informadores* (lector o crítico que hable o *informe* respecto de la obra analizada; al conjunto de *informadores* se denomina *archilector*) obtiene los casos en los cuales los lectores experimentan una reacción positiva o negativa; prescinde de los juicios de valor que éstos hagan y se detiene en los estímulos que los han provocado. Para complementar los resultados obtenidos a través de la encuesta al archilector, recurre al *análisis del contexto*. El contexto estilístico es un patrón lingüístico interrumpido por un elemento imprevisible, el contraste que resulta de esta interferencia es el estímulo estilístico. Se distingue microcontexto de macrocontexto, el primero es un contexto al interior del procedimiento estilístico, el efecto estilístico se constituye por contraste con él. El macrocontexto es anterior y exterior al procedimiento estilístico. No hay rasgos de la lengua unidos de manera inherente a los efectos estilísticos que pueda lograr. Sus análisis son al nivel de lo estrictamente perceptible para el lector, en los rasgos marcados que se imponen a él. Una interpretación, aun si no es captada por el lector promedio es aceptable si está motivada en el texto.

I.2.2.1 Estrategias estilísticas dominantes en el discurso poético

Algunos de los principios que desautomatizan el lenguaje (es decir, hacen que la atención del receptor se fije en él): el verso, la rima, el paralelismo, el simbolismo fónico, la ambigüedad. El principio más general es que el lenguaje poético es esencialmente recurrente, por muy diversos medios lo ya emitido vuelve a aparecer en la secuencia. Con Jakobson asumiremos que hay dos modelos básicos de la conducta verbal: la selección y la combinación; la función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección, sobre el eje de la combinación. La equivalencia se convierte en un rasgo constitutivo de la secuencia. Esta proyección se basa también en términos opuestos, puede darse por similitud y desigualdad, sinonimia y antinomia (Jakobson, 1992: 206; Garrido, 2004: 129; Pozuelo Yvancos, 2010: 43-44).

Estudiaremos esta indestructible permanencia de la unión entre fondo y forma concreta; rasgos de una estructura fundamental a la que se llama *coupling* (emparejamiento); el lenguaje poético presenta un uso de las equivalencias naturales entre los elementos fonéticos y los semánticos, en posiciones también equivalentes. Es decir, se usan posiciones equivalentes como engarce de elementos fónicos o semánticos equivalentes (Pozuelo Yvancos, 2010: 45).

Para José María Pozuelo Yvancos, el *coupling* se da cuando las equivalencias fonéticas y semánticas están, además, situadas en posiciones equivalentes en la cadena. Este autor, siguiendo a A.J. Greimas explica el concepto de isotopía, que establece un conjunto jerárquico de significaciones: la isotopía es una redundancia clasemática o semémica. El topic actúa como marco de la isotopía, como instrumento metatextual: es necesario determinarlo para interpretar correctamente la isotopía (Íbidem: 201, 205, 2017, 212). Pozuelo Yvancos explica que la base de la definición de la poesía está también en una actitud de lectura, creada por la expectativa de totalidad y de coherencia, que permite a cada poema ser una unidad.. La poesía es reflexiva, es un discurso que se dirige hacia sí mismo, y existe un estado poético, que puede definirse como el lado escondido de las cosas, donde lenguaje y experiencia son una y la misma cosa, y no reflejo el uno de la otra. En poesía, el valor de los déicticos y sus efectos origina un proceso de generalización, lo que en un momento dado permite la identificación del tú con el yo. Estos procesos, así como la extensión de lugar y tiempo permiten la ampliación del espacio de percepción, los objetos, y acontecimientos se mencionan como si el destinatario estuviera familiarizado con ellos, así, el lector es relevado de su situación real. José María Pozuelo Yvancos considera relevante el proceso pretextual: una energía creativa que funciona como la dinámica creadora, que es “una gramática de la visión, una categorización específica de la realidad en la que interviene el mundo del deseo, del sueño, los estados de conciencia y vitales pretextuales que son parte esencial de la definición de lo poético” (Íbidem: 216-217, 221-224).

En lo que refiere a los procedimientos de la creación del arte verbal, Roman Jakobson señalaba que “la intuición puede funcionar como el diseñador principal —y, con bastante frecuencia el único— de las complicadas estructuras fonológica y

gramatical en los escritos de poetas individuales” (Jakobson, 1992: 98); en correspondencia, afirmaba que la observación científica y la subjetividad del analista no podían dañar la interpretación de un texto, ya que para él la ciencia no era más que una sinécdoque: una parte por el todo. La intuición y la observación cuidadosa tampoco han dejado de ser elementos que facilitan la labor del analista de discursos literarios (Íbidem: 107). Es en el arte verbal, especialmente en la poesía, donde los significados formales encuentran su aplicación más amplia. A partir de sus estudios comparativos, infirió que la figura gramatical junto con la figura sonora son el principio constitutivo de los versos, esto es más evidente donde las unidades métricas contiguas están más o menos constantemente combinadas mediante el paralelismo gramatical (ya sea en pares o en tríos). El paralelismo gramatical, a través de una cadena de dísticos mediante correspondencias entre dos personajes que participan de la acción, enlazándose así sus destinos, está bastante difundido en el mundo; en diversas literaturas populares, el entrelazamiento de la vida de dos protagonistas se refuerza por construcciones quiasmáticas. En poesía la semejanza se sobrepone a la contigüidad y “la equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia”. El poeta, forzado a lidiar con los procesos gramaticales tiene básicamente dos opciones: o busca la simetría (ateniéndose a esquemas diáfanos, repetibles, sencillos, basados en principios binarios) o bien soporta los conceptos gramaticales deseando un “caos orgánico”. Las unidades gramaticales de relación (pronombres y verbos sustantivados o pronominales) desempeñan una función eje en la textura gramatical de la poesía; la textura gramatical de la poesía varía de una región a otra o de un período histórico a otro, de una tendencia específica a otra, e incluso de un poeta a otro; conocer este tipo de procedimientos ha sido útil para caracterizar las literaturas nacionales y regionales. El conocimiento de las estructuras verbales propias de la poesía ha llegado a ser un poder preceptivo que marca la acción de los creadores (Íbidem: 61-62, 64-65, 67-68, 78).

Para Víctor Bravo el brote del imaginario de la poesía viene de la fisura entre lenguaje y mundo, fisura que exhala “el lúcido desamparo de lo provisorio”, “el breve temblor de la diferencia”, que acaso sea ese impulso vital que hace que el poema nunca sea un estático objeto terminado (Bravo, 2010: 25).

I.2.2.2. Estrategias dominantes en el relato de estirpe canónica

Entrando en el análisis del discurso narrativo, podemos decir que conviene entender la narración y la descripción, formal y funcionalmente como aspectos de un proceso único que se dosifican y jerarquizan en grados distintos según las tendencias artísticas y los textos particulares; no es posible descripción sin relato, porque la primera implica un orden interno. El hacerse enunciado la espacialización pictórica está unido a la forma descriptiva (Barroso Villar, 2004: 11). La descripción implica una competencia global y singular, tanto en el emisor como en el receptor, con dos vertientes: la competencia léxica o conocimiento del código léxico del idioma, y la competencia enciclopédica o conocimiento del mundo (íbidem, 2004: 12).

El discurso descriptivo crea un efecto de realidad por lo que puede verse como un texto argumentativo persuasivo, es un importante factor de cohesión textual.

El espacio literario es una construcción imaginaria de quien escribe y de quien lee. Esto lo conecta con la cuestión de la lógica de los mundos posibles, de los universos narrativos contruidos según el modelo de espacio referencial. Esto nos conduce a reflexionar en torno a la ficción realista y lo ficcional fantástico y nociones afines, en suma, a plantear los problemas del pacto comunicativo de la ficción (íbidem, 2004: 13).

La lengua general del relato es uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso y se somete a la hipótesis homológica, esto es: la lingüística proporciona al análisis estructural el concepto de *nivel de descripción*, los niveles están en relación jerárquica, toda unidad adquiere sentido si puede integrarse en un nivel superior; la teoría de los niveles proporciona dos tipos de relaciones: distribucionales (relaciones de un mismo nivel) e integrativas (si se captan de un nivel a otro). Para realizar el análisis estructural hay que distinguir las instancias de la descripción y colocarlas en una perspectiva jerárquica (integradora). La retórica había asignado al discurso dos planos de la expresión: *dispositio* y *elocutio* (Barthes, 1991:10-11). T. Todorov propone trabajar sobre dos grandes niveles, ellos mismos subdivididos: la historia que

comprende una lógica de las acciones y una sintaxis de los personajes, y el *discurso* que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato (Todorov, 1991: 161-162,169) Del análisis de Claude Lévi-Strauss, quien precisó que los mitemas (unidades del discurso mítico) adquieren significación porque están agrupados en haces y estos haces se combinan, retoma Roland Barthes la noción de haces (Barthes, 1991: 11).

Barthes distingue tres niveles de descripción: el de las funciones (del tipo de estudios realizados por Vladimir Prop y Claude Bremond), el de las acciones (los análisis de Álgidas Julien Greimas) y el nivel de la narración (al que Todorov llama del discurso) (Íbidem: 12). Los niveles están integrados entre sí: una función tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante, y esta acción recibe su sentido último del hecho de que es narrada, “confiada a un discurso que es su propio código” (Íbidem: 12). Cada nivel puede ser considerado un sistema de símbolos, reglas, que debemos emplear para representar las expresiones (Íbidem: 15, 35).

En un relato, todo significa algo, es una cuestión de estructura, el arte no conoce el ruido en el sentido comunicacional del término (Íbidem: 12-13; Lotman, 1982: 101-104). La función es una unidad de contenido, lo que quiere decir un enunciado lo constituye en una unidad formal (Barthes, 1991: 13). Las unidades narrativas son sustancialmente independientes de las unidades lingüísticas, pueden coincidir ocasionalmente; esto no ocurre de manera sistemática. Las funciones pueden ser representadas por unidades superiores a la frase (grupos de frases de diversas magnitudes hasta la obra en su totalidad), o por unidades inferiores (un sintagma, la palabra, o en la palabra ciertos elementos literarios) (Íbidem: 13). María del Carmen Bobes Naves explica que hay 4 unidades sintácticas en los relatos: 1) Acciones (situaciones) 2) Personajes 3) Tiempos 4) Espacios (Bobes Naves, 1998: 141).

Las unidades funcionales que son inferiores a la frase desbordan al nivel de denotación que pertenece a la lingüística (Barthes, 1991: 14); hay dos grandes clases de funciones: distribucionales e integradoras; Barthes reserva el nombre de funciones para las funciones distribucionales. La segunda gran clase de unidades es de naturaleza integradora, comprende todos los indicios, la unidad remite a un concepto más o menos difuso, necesario al sentido de la historia. Los indicios (Íbidem: 14) son unidades semánticas, remiten a un significado, su sanción es una sanción paradigmática (Íbidem:

15). Las funciones implican relatos metonímicos, funcionalidad del hacer, los indicios relatos metafóricos, funcionalidad del ser (íbidem: 15). Es lo que Genette denomina funciones estéticas (Genette, 1998: 33-35). De Gérard Genette retomaremos la definición de historia como el conjunto de acontecimientos que se cuentan, el relato como el discurso oral o escrito que los cuenta (que como vemos coincide con lo que Todorov analiza como historia y discurso), y la narración como el acto real o ficticio que produce el discurso. Este autor explica que el orden narrativo instauro al mismo tiempo la historia y el relato (íbidem: 12). Entendiendo la narratología como el análisis del relato como modo de representación de las historias, opuesto a modos no narrativos de representación. Para aplicar conceptos nítidos, acatamos la propuesta de Genette de restringir el uso de los términos narratología, relato y narrativo para referir al modo de representación (íbidem: 15). Diégèse es el lugar de significado, el universo en que ocurre la historia. El decurso será para este trabajo el significante. Diégèse es diferente de diégesis, diégesis es un concepto derivado de la teoría platónica de los modos de representación, opuesto a mimesis. Diégesis es el relato puro, sin diálogo, texto de narrador (íbidem: 31-33). Mímesis es la representación dramática y lo que por diálogos se insinúa dentro del relato, es el texto de los personajes (íbidem: 31-33). El relato con diálogo es mixto. El término diegético deriva de diégèse (íbidem: 16). Para este autor, el término modo reagrupa las cuestiones relativas a los diversos procedimientos de regulación de la información narrativa (íbidem: 30). Según Gérard Genette, cuando hay un acto o suceso, hay una historia, porque hay una transformación. La historia puede tener diversos grados de complejidad, tener o no nudo, peripecia, reconocimiento o desenlace. La elección del nivel de complejidad de la historia toca a los públicos, géneros, épocas históricas y autores (íbidem: 17). La iteración, para Gérard Genette es pseudo iteración por el carácter manifiestamente singular de su contenido de historia, es una hipérbole, porque el autor exagera la semejanza de dos escenas comparables hasta identificarlas (íbidem: 19).

Para este teórico hay cinco categorías centrales al análisis narrativo:

1) El orden, que refiere al orden temporal del relato: prolepsis (toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior); analepsis (flash back; "toda evocación posterior de un acontecimiento

anterior); anacronía es la discordancia entre el orden de la historia y del relato. La anacronía no se reduce a la prolepsis y la analepsis (íbidem: 91, 95); está la elipsis o salto hacia delante sin retorno que no es una anacronía, sino una aceleración del relato (íbidem: 98). El alcance de una anacronía es la distancia temporal entre el “presente” (momento en que se ha interrumpido el relato para hacerle sitio) y el punto en el tiempo al que remite la anacronía. Amplitud es la duración de historia que abarca la anacronía (íbidem: 103). La anacronía constituye un relato secundario respecto al relato en que se injerta (íbidem: 104). Analepsis externa es aquella cuya amplitud total es exterior al relato primario.

2) Duración refiere a la manera como el relato omite pasajes, o los amplía, los resume, hace pausas. El tiempo de la historia puede emerger al enunciado de diferentes maneras; algunas estrategias para acelerar el curso narrativo son: el resumen, la acotación, la elipsis; juntar varias de estas estrategias puede contrapesar la espacialización descriptiva (Barroso Villar, 2004: 20).

Se puede trasponer el tiempo del discurso al tiempo de la historia; puede predominar el tiempo del discurso; en otros mensajes literarios pueden ser simultáneos el tiempo del discurso y el tiempo de la historia (transcurren al mismo tiempo uno y otro), por ejemplo a través de la escena (íbidem: 20). Gérard Genette nos explica que el tiempo del discurso escrito es un pseudo tiempo, porque para el lector consiste en un espacio de texto que solo la lectura puede convertir en duración (Genette, 1989: 90; 1998: 18).

3) En la frecuencia se examina si un suceso que ocurre una vez en la historia se narra una sola vez, o si ocurre una vez, pero se narra varias veces, o si ocurrió varias veces pero se narra una sola vez.

4) La categoría de modo puede dividirse en distancia y perspectiva. La distancia es la manera de referir la historia (diégesis), o de representarla (mímesis) se ocupa de la relación entre la narración y sus materiales, pregunta si el relato se hace en estilo directo, indirecto, o libre indirecto. También se le ha denominado distancia modal (Genette, 1998: 32). Hay varias formas de producir el discurso de los personajes en el discurso literario escrito: las comillas comprometen a una cita literal o una completiva de estilo indirecto; el contrato de literalidad se refiere al contenido del discurso.

Gérard Genette, acepta la escala de McHale, en sus seis primeras gradaciones: a) sumario diegético b) sumario menos puramente diegético (a los incisos a y b antes los había llamado discurso narrado); c) paráfrasis indirecta del contenido d) discurso indirecto regido parcialmente mimético e) discurso indirecto libre (a las incisos c d y e los había llamado Genette discurso traspuesto). Para este teórico, la distinción entre libre y regido es pertinente para el discurso indirecto, no así para el directo, que siempre es introducido; solo podrán ser considerados directo libre el diálogo y el monólogo si aparecen sin marcas de introducción; Genette había llamado discurso citado a este tipo de discurso (íbidem: 40-42). Respecto a la perspectiva, esta responde a la pregunta ¿Quién percibe?, o ¿dónde está el foco de la percepción? (Genette, 1998: 45). Distinguiremos tres grandes formas de focalizar un relato: si el narrador es omnisciente, dice más de lo que cualquier personaje puede saber, consideraremos que el relato no está focalizado o tiene focalización cero (íbidem: 244-245); si el narrador cuenta lo que sabe un personaje (visión con), estamos ante un relato con punto de vista, o de focalización interna. Este tipo de focalización se realiza más plenamente en el monólogo interior. El criterio mínimo para saber si estamos ante un caso de focalización interna, es reformular el segmento narrativo en primera persona, si no hay alteración semántica, es que sí es interna la focalización (íbidem: 247); en el tercer caso, el narrador puede contar menos de lo que sabe el personaje, es el relato llamado objetivo o conductista, o con visión desde fuera: el héroe actúa ante nosotros sin que conozcamos sus pensamientos o sentimientos (íbidem: 244-245).

El foco del relato puede estar ubicado en una posición fija, o en posiciones variables, o en los puntos de vista de varios personajes; a veces en los relatos hay alteraciones, que cambian la focalización de manera aislada en segmentos breves del relato, sin afectar la coherencia de conjunto dominante en el relato (íbidem: 249).

5) La categoría voz refiere al acto de narrar y a la clase que pertenecen el narrador y lo narrado. El narrador puede fungir como un técnico de montaje de episodios, puede ser un comentarista, interior o voz en off (Bobes Naves, 1998: 30). Cuando un narrador cuenta lo que le han contado hace relato de palabras e incluye en su voz la de otros narradores, con lo que se alcanza el discurso polifónico con solo una voz textual que acoge los ecos de otras voces (íbidem: 31). El narrador, según el nivel

de la narración puede ser intradiegético (estar dentro de la narración) o extradiegético (permanecer, como narrador fuera del relato, es decir, no participar de los hechos relatados) (Genette, 1998: 57). La cualidad de ser heterodiegético u homodiegético es un hecho de relación o de persona, si la historia que cuenta es la propia, se trata de un narrador homodiegético; si es una historia ajena, es heterodiegético; autodiegético es el relato del narrador protagonista (íbidem: 70). Gil de Blas, es un narrador extradiegético y homodiegético; Scherezada es una narradora intradiegética, porque está presente en el mundo narrado (la diégèse) antes de empezar ella a narrar, pero es heterodiegética, porque no cuenta su historia (íbidem: 57-58). La presencia o ausencia del narrador en la diégèse puede tener grado (íbidem: 73-74). A una forma de narrador casi siempre corresponde una forma de narratario (Bobes Naves, 1998: 33). Los índices directos del narrador y del narratario son los deícticos personales, espaciales y temporales. Narrador y narratario son figuras denotadas, a través de procesos lingüísticos del discurso (íbidem: 33-34). Los hechos contados en un relato son diegéticos o intradiegéticos; si en la diégèse alguien cuenta algo, los acontecimientos contados (el relato segundo), serán metadiegéticos. El relato segundo puede no ser oral ni escrito: un sueño, un recuerdo, una representación visual que el narrador o un personaje convierten en relato al describirla (íbidem: 284, 286). Metadiegético es pues el relato producido por un narrador intradiegético (íbidem: 62). Los relatos metadiegéticos pueden tener varias funciones: explicativa (analepsis metadiegética); predictiva (prolepsis metadiegética: sueños premonitorios, relatos proféticos, oráculos, profecías); temática; persuasiva; distractiva, y obstructiva, los dos últimos tipos dependen del propio acto narrativo, no de una relación temática entre ambas diégèses (íbidem: 64).

I.3. Pragmática del discurso literario: teoría comunicativa y teorías de la recepción

Hay dos maneras de entender la pragmática literaria: en su sentido lato es el estudio de los contextos de producción y recepción, así como las determinaciones contextuales de naturaleza histórica, social, cultural, entre otras. Así entendida es

sinónimo de teoría de los contextos (Garrido, 2004: 161, Burguera, 2008: 375). Otros autores plantean que la pragmática debe entenderse en un sentido más restringido, en relación con una teoría de la acción, en el marco de lo que la filosofía del lenguaje ha definido como acto de lenguaje. En esta acepción se ocuparía de si la literatura es una acción lingüística especial o propia, es decir, si posee rasgos ilocucionarios específicos (íbidem). Cabe recordar que el problema de la ficcionalidad, rasgo semántico-pragmático es central para la teoría de occidente desde que Aristóteles lo planteara.

J. Ellis, C. Di Girolano, y T. Van Dijk proponen que la literatura es lo que una comunidad de lectores decide, en función de unas condicionantes de tipo institucional, sociológico y lingüístico, llamar literatura; lo literario se reduce a una convención de uso. Refieren la literariedad a unas variables de uso. A esta postura se contraponen que el acuerdo de los lectores se produce por motivaciones que residen en la índole del texto, en lo que este tiene de práctica sistemática de la excepción lingüística (Pozuelo Yvancos, 2010: 76).

Pero el estatuto de la universalidad artística prefiere fijarse en la capacidad de revelar algo y de conmover que el hecho de arte implica. Presta atención a las relaciones entre sujetos productores de la significación, autor y receptor. El análisis de la literatura debe contemplar la dimensión comunicativa de la literatura en el marco de una teoría de la comunicación artística; ya se ha señalado que las competencias codificadora y decodificadora de literatura son modeladas por una situación cultural; al igual que la competencia para establecer relaciones entre la comunicación literaria y la artística no verbal, así como la verbal no artística (Barroso Villar, 2004: 5).

Hay que hacer notar que el conjunto de discursos realmente aceptados como literarios es un subconjunto de aquellos discursos posiblemente literarios debido a sus estructuras textuales. Lo que cuenta como literatura se determina en última instancia por procesos de recepción. El discurso literario representa macroactos de habla (Van Dijk, 2007: 133).

El discurso literario pertenece a esa clase de discursos que tienen en común el rasgo de ser definidos en términos de la evaluación de los lectores oyentes: el hablante/autor quiere que al oyente/lector le guste el discurso. Este teórico denomina a estos actos de habla rituales. Muchos tipos de discurso de otros períodos y de otras

culturas, al desaparecer el contexto donde cumplían una función práctica, reciben una función literaria, contándolos como acto de habla ritual. En el procesamiento local de ciertas clases de discurso literario puede haber operaciones cognoscitivas específicas necesarias para la comprensión de estructuras semigramaticales. El principio básico de la comprensión literaria es el mismo para la comunicación general. Puede ser involucrada la intención de establecer varios significados posibles. La riqueza o ambigüedad semánticas pueden ser hasta requerimientos normativos en ciertas culturas y períodos. La literatura, como acto ritual de habla, no tiene función social principalmente práctica. El contexto social ritual determina las funciones literarias del discurso. En nuestra cultura, a quien produce literatura se le otorga la función de ser escritor o autor. Los otros participantes del proceso son lectores. Hay variaciones entre las capacidades y funciones de los lectores. Por convención social algunos tendrán más experiencia, autoridad y estatus como lectores que otros: los críticos, los escritores, los maestros son participantes profesionales, por ello tienen autoridad, establecen el valor de cierto discurso. Los eventos de la comunicación literaria pueden ocurrir dentro de un número limitado de marcos contextuales. El marco principal es el de la educación. El proceso de la comunicación literaria requiere marcos intermedios como son el editor, los impresores, los lectores, cada uno según su papel específico. Con la publicación inician los marcos de recepción: los críticos discutirán el valor literario del discurso o proporcionarán las primeras interpretaciones normativas. Los contextos y marcos sociales de la comunicación literaria están incrustados en contextos culturales más amplios. (Van Dijk, 2007: 134-135,137, 139-141). Cuando se abordó la estilística, se habló del papel del lector, del crítico y del estilista.

En concordancia con Van Dijk, María Luisa Burguera plantea que actualmente es más aceptada la definición de literatura como un uso lingüístico marcado socialmente, a partir de considerar la literatura como un hecho semiológico (Burguera, 2008: 37). M. Pagnini explica que lo literario implica la constancia de un modelo comunicativo; la pragmática sería la encargada de definir la literariedad en términos de una constancia supra-histórica de un modelo de comunicación. Para García Berrio la literariedad proporciona los elementos verbales necesarios para que se origine el

fenómeno estético valorativo; poeticidad es el valor cambiante y sometido a la recepción histórico cultural.

La pragmática literaria sería la parte de la semiótica textual literaria encargada de definir *comunicación literaria* como un tipo de comunicación específico de relación entre emisor y receptor. Esta forma de entender la literatura es heredada de los brotes semiológicos de Mukařovsky: él entendía el arte como un hecho de naturaleza semiológica: la esencia del arte es el conjunto de hábitos y normas artísticas; la estructura artística que es supraindividual.

Para Teun A Van Dijk todo texto necesita ser descrito en sus propiedades textuales (explicitadas por una gramática textual literaria), así como por unos factores de comunicación textual (pragmática literaria). Esta noción de aceptabilidad convierte a la poética generativa en “un sistema aproximado y formal de reglas generativas de los textos literarios”. El lenguaje poético es un sistema de lenguaje específico dentro de la lengua, pero diferente del lenguaje estándar, describible por una gramática autónoma pero no independiente (Pozuelo Yvancos, 2010: 66-69). José María Pozuelo Yvancos objeta que la separación entre teoría textual formal y teoría de la comunicación, hace perder a la poética generativa su carácter predictivo, dándole uno casi exclusivamente descriptivo.

Pero si bien la pragmática reconoce la dimensión sociocultural de la comunicación literaria, los acuerdos de los lectores se originan de hecho en la coincidencia de muchas culturas en ciertos rasgos de producción y en ciertas marcas textuales; el acuerdo respecto de lo literario se produce en virtud de ciertos rasgos sobre los que existe consenso, la *ratio textus*. El dominio textual es una condición necesaria, aunque no suficiente, para la consideración de lo literario como factor de consumo y de producción textuales (Pozuelo Yvancos, 2010: 108). La competencia literaria es la convergencia de las convenciones que el lector actualiza; gran parte de estas convenciones es de índole formal-textual y actúan en el receptor y autor como marcas de género; esto señala una importante caracterización sintomática de los textos literarios. La tradición literaria es el lugar de ciertos consensos que posibilitan al ejercicio crítico no ser una cuestión meramente personal.

De la tradición formalista para este estudio se retoma el concepto de *desautomatización*: los recursos verbales y los procedimientos estilísticos son hechos relacionados entre sí dentro de un sistema que mediante el lenguaje poético, mediante el artificio, obliga a prestar atención a la forma, a la lengua poética que está construida de manera artificial para que la percepción se detenga sobre ella y llegue al máximo de su fuerza y su duración (íbidem: 37). El relieve debido a los procedimientos fónicos, morfológicos y sintácticos convierte a la palabra poética en objeto del discurso (íbidem: 36).

La interpretación como fenómeno de lectura tiene una dimensión social de competencia, y es también un fenómeno de creación de significado, que ninguna obra posee cerrado o totalmente definido (íbidem: 109). La función de la lengua literaria es individualizarse como experiencia formal o como construcción singular. Se trata de una función estética por su naturaleza y por su valor, pero se actualiza únicamente por una consideración dinámica en la que las normas contextuales tienen tanto poder de convención como el automatismo de la lengua cotidiana (íbidem: 39).

De Hans Robert Jauss retomo los planteamientos de su trabajo “Experiencia estética y hermenéutica literaria” (Jauss, 2008: 73-87). Para este teórico la experiencia primaria de una obra de arte se realiza en la actitud respecto a su efecto estético, en la comprensión que goza y el goce que comprensivo. A la hermenéutica literaria le resulta entonces la doble tarea de diferenciar metódicamente las dos formas de la recepción: aclarar el proceso actual en el que se concretiza el efecto y el significado del texto para un lector actual y reconstruir el proceso histórico en el que el texto ha sido aceptado e interpretado de manera diferente por lectores de distintas épocas (íbidem: 75). Según este teórico, al analizar la experiencia del lector o de la “sociedad de lectores” de una época histórica determinada, se deben diferenciar dos lados de la relación texto-lector como dos horizontes: el efecto, como el aspecto de la concretización condicionado por el texto (horizonte intra-literario implicado por la obra), y la recepción como el aspecto de la concretización condicionado por los destinatarios (horizonte del mundo vital, traído por el lector). Así puede reconocerse cómo se encadenan la expectativa y la experiencia y se producen aspectos con un nuevo significado (íbidem: 78). En la actividad estética se vuelven transparentes la

técnica como *poiesis*, la comunicación como *katharsis* y el concepto de mundo como *aisthesis* (íbidem: 79). Jauss concibe la hermenéutica literaria como la tarea de entender la relación de tensión entre el texto y la actualidad y que concretiza el sentido siempre de manera diferente y con ello siempre más rica (íbidem: 82-83).

La recepción en el arte no es solo un consumo pasivo, continúa planteando Jauss, sino una actividad estética, que depende de la aprobación o el rechazo, por ello escapa a la planeación hecha por la investigación de mercado (íbidem: 83). La oposición entre un arte de vanguardia solo reflexionable y una producción de los medios masivos solo consumible no es adecuada a la situación actual; el hecho de que el arte circule como mercancía podría ser favorable para las obras de arte (íbidem: 84). La prohibición de imágenes, bajo el dominio de la iglesia, no amenazó menos la praxis estética que la inundación de imágenes por nuestros medios masivos de comunicación. La experiencia estética ha surgido de cada fase de hostilidad al arte en una forma inesperadamente nueva, reinterpretando el canon o inventando otros medios de expresión (íbidem: 85).

Concluye Hans Robert Jauss que la experiencia estética se caracteriza por ser producción por medio de la libertad y también por ser una recepción en libertad. En la medida en que el juicio estético pueda dar tanto el modelo de un juicio desinteresado, así como el modelo de un consenso abierto, obtiene importancia para la praxis de la acción (íbidem: 86).

Respecto del proceso de lectura, para comprenderlo se retomará la descripción que de él hace, en su trabajo homónimo Wolfgang Iser. Para este autor, la obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector (Iser, 1987: 149). Lo dicho en el texto actúa cuando remite a lo que calla; esto resulta del cruce del texto y el lector. El proceso de comunicación se pone en marcha y se regula mediante esta dialéctica de lo que se muestra y lo que se calla (Iser, 1987: 150).

Wolfgang Iser describe este proceso utilizando el esquema de la reducción fenomenológica; limita su visión a las operaciones que se producen entre los enunciados en los textos literarios, no denotan objetos dados empíricamente, el debilitamiento en la denotación tiene como objetivo una potenciación en las

relaciones connativas. En los textos literarios el interés predominante se dirige a los correlatos de los enunciados (íbidem).

Los enunciados se conectan entre sí de diferentes maneras para formar unidades significativas de nivel superior, reveladoras de una estructura compleja, dando lugar a totalidades que pueden ser un cuento, una novela, una conversación, un drama o una teoría científica. Si tal complejo llega a formar una obra literaria, llamaremos a la suma de correlatos intencionales de los enunciados, 'el mundo presente' en la obra. El lector debe activar la interacción de los correlatos preestructurados en la secuencia de las frases. Cada correlato de enunciado prefigura lo que va a venir en un sentido restringido, el horizonte despertado por ellos presenta una perspectiva que pese a su concreción contiene ciertos elementos indeterminados que poseen el carácter de la espera cuyo cumplimiento anticipan (íbidem: 151).

Si la indeterminación de los correlatos despierta atención por lo que va a venir, la modificación de la espera por la secuencia de las frases producirá inevitablemente un efecto retroactivo sobre lo que se ha leído anteriormente. En el proceso de lectura se produce una actualización múltiple de los contenidos de las retenciones, se mezclan sin cesar las esperas modificadas y los recuerdos transformados (íbidem: 152).

En razón de sus elementos de indeterminación cada correlato de un enunciado prefigura la correlación siguiente, pero en virtud de sus elementos determinados y satisfechos constituye el horizonte del enunciado anterior. Cada instante de la lectura es una dialéctica de protenciones y retenciones, entre un horizonte futuro vacío que debe llenarse y un horizonte establecido que se destiñe continuamente, de manera que ambos horizontes internos al texto acaban fundiéndose (íbidem).

Cada lectura deviene en una actualización individualizada del texto en la medida en que el espacio de relaciones débilmente determinado permite alumbrar configuraciones diferentes de sentido (íbidem: 153).

El texto no es espera ni recuerdo, de manera que la dialéctica de previsión y retroacción produce la síntesis de representación (íbidem: 154).

La imaginación visual presupone la ausencia material de lo que aparece en la imagen. La percepción implica la preexistencia de un objeto dado; la representación consiste constitutivamente en su relación con algo no dado o ausente. Al leer un texto

debemos formar imágenes mentales o representaciones. Los objetos, en comparación con las imágenes mentales, tienen un grado superior de determinación. La pobreza óptica de nuestras imágenes visuales se traduce en hacer aparecer al personaje como portador de una significación y no como objeto (íbidem: 155). La imagen del personaje no puede determinarse estrictamente en todos sus aspectos, pues cada uno de ellos, cuya representación nos permite una faceta, está sometido a modificaciones latentes provocadas por su reflejo en la faceta dominante; la imagen del personaje no cesa de transformarse en la lectura (íbidem). Percibimos claramente este proceso cuando el héroe presenta un comportamiento inesperado: las facetas se entrechocan y debemos revisar nuestra representación en función de tales colisiones. Cuando nos representamos algo, estamos en presencia de un objeto, estamos en presencia de lo que hemos producido (íbidem: 156).

En la versión filmada de textos literarios, no participamos: la cámara se encuentra fuera del mundo narrado y yo (lector/público) estoy ausente de él, todo puede ser percibido físicamente sin que yo tenga nada que aportar ni que los sucesos requieran mi presencia (íbidem).

Son las conjeturas del espectador que exploran el conjunto incoherente de formas y colores y lo someten a la prueba de una coherencia lógica, cristalizando en una determinada forma, donde se reconoce la validez de una interpretación (íbidem).

Las expectativas son la condición básica de la producción de ilusión. El lector de un texto literario lo constituye mediante una secuencia de configuraciones: la consistencia del texto siempre renovada en el proceso de lectura se realiza como una forma de ilusión (íbidem: 157).

Proyectamos las expectativas estimuladas por el texto hasta que las relaciones de señales polisemánticas se van reduciendo, las expectativas se cumplen y se constituye una configuración significativa. La polisemia del texto y el proceso de formación de ilusiones de la lectura son, en principio, movimientos opuestos (íbidem).

Las posibilidades de realización del texto son siempre más ricas que las eventuales configuraciones significativas que se forman en la lectura. En la lectura se revela la naturaleza transitoria de la ilusión, que va acompañada de asociaciones ajenas, despertadas en el curso de la lectura, a menudo no elegidas y que incluso

niegan la posibilidad de una configuración significativa, si la formación de ilusiones hace imposible la consistencia, la consistencia se impone. El lector, inmerso en el proceso de formación de ilusiones, acaba oscilando perpetuamente entre el engaño de la ilusión y la observación de la misma. Se abre a un mundo extraño sin quedar en él prisionero (íbidem: 158).

Cada texto suscita de entrada ciertas expectativas, las va modificando y las satisface eventualmente en el momento en que ya no creemos que esto pueda ocurrir por escapar a nuestra atención (íbidem).

El placer del lector viene causado por sorpresas, por esperas decepcionadas. Conviene distinguir entre sorpresa y frustración: la frustración bloquea o retiene la actividad, obliga a encontrar nuevas orientaciones para nuestra actividad; la sorpresa provoca una detención temporal en la fase exploratoria de nuestra experiencia. Incita a contemplar y observar más intensamente. En la última fase, los elementos que nos sorprenden se ponen en relación con los precedentes; toda experiencia estética tiende a mostrar una interacción continua entre operaciones deductivas e inductivas (íbidem: 159).

Al leer reaccionamos frente a lo que nosotros mismos producimos y es ese modo de reacción lo que hace que podamos vivir el texto como un acontecimiento real. El sentido del texto tiene el carácter de un suceso, y, por lo tanto de un correlato de nuestra conciencia. Por ello captamos su sentido como una realidad (íbidem).

Todo texto incorpora en mayor o menor medida y con más o menos intensidad normas sociales, históricas y contemporáneas, y las correspondientes referencias a la tradición literaria, esto es lo que forma el repertorio del texto (íbidem).

La configuración problemática no desaparece por obra de nuestra imaginación, la búsqueda superación de la discrepancia tiene su salida en las posibilidades negadas, desde este trasfondo estamos en situación de captar la mejor configuración, la que posee la mejor fuerza motivadora. Las discrepancias no son de naturaleza totalmente arbitraria (íbidem: 160).

Cuanto más presente tenemos al texto, más ocurrirá que lo que somos parezca pertenecer al pasado, la implicación rechaza las representaciones que dominaban nuestro pasado, dejando en suspenso sus valores en un presente nuevo (íbidem: 161).

Al desplegarse la lectura mediante previsiones y retroacciones, adquiere el carácter de un acontecimiento, lo cual produce la supresión de cercanía de lo que está vivo.

Un acontecimiento se determina en cuanto a tal por su apertura, lo que obliga al lector a un proceso continuo de formación de consistencias, puesto que solo de esta manera es comprensible lo ajeno y son accesibles las situaciones. Esta formación de consistencias discurre como un proceso en el que tienen lugar ininterrumpidas decisiones selectivas (íbidem).

La implicación significa que tenemos que actualizar el texto, con lo que las orientaciones que actúan durante la lectura se van trasladando al pasado (íbidem).

Hay en la lectura dos niveles que persisten en una relación continuada: los pensamientos de otro y su actualización pasan a primer plano por nuestra causa; todo texto leído produce un coste en la estructura contrapuntística de nuestra persona (íbidem: 163).

Los actos de comprensión de la lectura se producirán en la medida en la que, gracias a ellos, algo se exprese de nosotros. Los pensamientos de otros solo se expresarán en nuestra conciencia si la espontaneidad que el texto impulsa en nuestra conciencia adquiere una forma (íbidem: 164).

El texto abre un espacio que no es inmediatamente presente a nuestra conciencia. La constitución de sentido que ocurre en la lectura de un texto literario significa que se descubre lo no formulado en el texto para ocuparlo por los actos representativos del lector; en tal formulación de lo no formulado radica la posibilidad de formularnos a nosotros mismos (íbidem: 164). Es así como en este trabajo comprendemos el proceso de lectura de los decursos literarios. También se reconoce que la fusión de horizontes de sentido o de expectativas, la fusión estética entre las posibilidades semánticas del texto ajeno y las del intérprete solo es “un posible especulativo” pues al texto del receptor siempre le quedan ocultas al menos moléculas de sentido del otro (Barroso Villar, 2007: 48).

En este trabajo, pues, se entiende por texto artístico el espacio donde se intersecan las significaciones del autor y de los lectores. La reflexión sobre la ficcionalidad de los mensajes literarios analizados se desarrollará desde perspectivas

hermenéuticas; también se asume la pluralidad de sentidos como herramienta de la crítica textual, correlato de la comprensión, e instrumento de la participación intersubjetiva en la comunidad de críticos.

Los estudiosos de la literatura debemos revisar los fundamentos de la deconstrucción y cómo se han aplicado a los textos literarios e incluso a la propia crítica literaria. Las ideas de Jacques Derrida son contemporáneas al auge del estructuralismo, pero se hacen populares en el campo de los estudios literarios cuando éstos sienten la necesidad interna de revisar sus propios postulados, a raíz de una crisis de la identidad poética que ocurre a mediados de los ochenta (Segre, 1985: 129).

La deconstrucción subvierte el principio medular de la crítica, la idea de que hay fundamentos para realizar una lectura “adecuada”, cuestiona la existencia de un sistema lingüístico básico en el texto, que le proporcione su *Estructuralidad*, que posea unidad orgánica o núcleo de significado descifrable. Con ello se cuestiona la noción de texto, así como las oposiciones medulares de la poética. La característica de la deconstrucción es ser una prosa llena de juegos, atrevimientos expresivos; ella nació para contrarrestar la tendencia del pensamiento occidental a domesticar sus mejores intuiciones. Es una propuesta contra la eliminación de los elementos metafóricos y del discurso no racional en los textos filosóficos; con la deconstrucción se pierden los ilusorios límites de la academia en tanto parcelas del lenguaje. La principal aportación de este método de lectura es que amplía las posibilidades de los textos examinados, al focalizarlos desde el centro de sus contextos teóricos no revelados o subyacentes (íbidem: 131-135).

María Luisa Burguera ha hecho una exhaustiva síntesis de los trabajos de los principales representantes de la deconstrucción, ello me anima a hacer esta exposición por vía indirecta, con la anuencia de mis lectores: algunos planteamientos de Jacques Derrida son el rechazo a la objetividad del texto, sobrevaloración de la experiencia receptora del lector, negación de la posibilidad de un sistema, atención a la retórica como manifestación del juego del lenguaje y actitud nihilista. Postula como deber de la crítica desmontar cualquier certeza respecto a la escritura; examina la noción de centralidad como una falacia dualista que se opone a marginalidad. La deconstrucción textual desemboca en el concepto de diseminación, que refiere a la imposibilidad de

reducir un texto a sus efectos de sentido; los márgenes del enunciado deben ser el espacio más decisivo de la significación; es así como se garantiza el espacio de alteridad imprescindible para expresar la naturaleza del significado poético (Burguera, 2008: 465, 468-468). Esta corriente es de carácter especular, pues la escritura (al desaparecer los referentes) solo trata de sí misma (íbidem: 465-466). Luego explica Burguera que para Paul de Man la deconstrucción destruye cualquier estructura recibida como unitaria y monádica. La lógica diferencial de los significados racionales se fundamenta sobre una concepción teológica del signo, en la que divinidad y signo ocupan un espacio análogo y tienen el mismo origen; la deconstrucción se concentra como un ejercicio de denuncia y desmontaje diferencial; se trata de un combate a la metafísica unitiva del romanticismo, instaurando en su lugar una realidad de extrañamiento. De Man muestra la profunda discontinuidad entre el código lingüístico y el ontológico hermenéutico. La retoricidad y el carácter tropológico del lenguaje son los mecanismos explicativos de esta profunda discontinuidad. Él inició trabajando con textos románticos y acabó teorizando acerca de la lectura del lenguaje literario: “un texto es literario cuando implícita o explícitamente significa su modo retórico y prefigura su propia comprensión errónea”; “toda interpretación es tergiversación, la historia literaria es un círculo sin salida, cuyo centro es la no verdad”; “los textos más luminosos son los que más lecturas suscitan. Esa paradoja es el patrón de discrepancia que define el discurso literario, mucho más oscuro cuanto más luminoso.” De Man valoriza la alegoría como el recurso pleno de expresión del lenguaje literario, lo que lo hace consciente de la inevitable y consustancial retoricidad del lenguaje; él deriva hacia una teoría de la lectura (íbidem: 467, 469-470; Pozuelo Yvancos, 2010: 151).

En su fase deconstruccionista, Barthes explica que la escritura es una realidad formal entre la lengua y el estilo personal de un autor; a través de la escritura se crea la relación entre la creación y la sociedad. Escribir es crear una secuencia de significados tomados del repertorio intertextual del lenguaje, una suma de textos que refieren a otros textos. En su libro *S/Z* rompe con la lengua literaria: se trata de un ejercicio retórico acerca de la imposibilidad de la interpretación y del sentido; la práctica de *una galaxia de significantes*: no hay comienzo, todo es reversible, la connotación es una diseminación de los sentidos. Roland Barthes ha sido el analista

que más capacidad demostró para derivar a la crítica su opción ideológica (Burguera, 2008: 468-470; Pozuelo Yvancos, 2010: 150).

J. Hillis Miller sostiene que las grandes obras están por encima de sus críticos: la tarea del crítico es identificar algo que ya ha sido realizado por el texto mismo. Harman, por su parte, afirma que la escritura crítica es una modalidad de la creación, con ello muestra las consecuencias de la deconstrucción en la elaboración crítico-literaria. Hasta aquí lo relacionado con la teoría de la deconstrucción.

La literatura es el conjunto al que el autor recurre y que pone a prueba y modela, abarca la conciencia de la divergencia que distancia y a la vez reúne a los escritores: conciencia de la función que en un período un género desempeña frente a los demás; el concepto de función enlaza a la obra singular, al género con el conjunto; el devenir con la continuidad y la perspectiva histórica del crítico con la estructural. El género actúa como un modelo mental: estamos ante una idea-tipo, o concepto-resumen que compendia y concilia rasgos predominantes de una pluralidad de obras, autoridades y cánones.

Comparativamente surge la cuestión de la universalidad o limitación relativas de cada género o sistema de géneros en el espacio y en el tiempo. La pregunta por la presencia de un género en las diversas lenguas y culturas es un problema propio de la Literatura Comparada. Solo el tiempo histórico puede demostrarnos que un modelo ha llegado a erigirse en género (Guillén, 2005: 141-145), en el siguiente apartado se abordará esta cuestión con más detalle.

Antonio Chicharro establece una nítida separación entre las sociologías experimental y empírica, el análisis de contenido norteamericano y el estructuralismo goldmanniano, para él una de las aportaciones más coherentes del horizonte marxista (Chicharro Chamorro, 1996: 21).

Citando a Castellet, plantea que las relaciones entre literatura y sociedad pueden enfocarse desde dos perspectivas: tomando la sociedad como punto de partida o tomándola como punto de llegada. Si se toma la sociedad como punto de partida, estaremos ante la perspectiva de la crítica sociológica, que estudia cómo en los hechos literarios se representa a la sociedad (Chicharro Chamorro, 1996: 22).

José Valles Calatrava explica que al estudiar la relación entre la literatura y las instituciones sociales de cada siglo, y cada país se puede mostrar la influencia de la religión, las costumbres y las leyes sobre la literatura, al igual que la influencia de la literatura sobre la religión, las costumbres y las leyes (Valles Calatrava, 1996: 27).

I.3.1 Aportaciones de la literatura comparada al conocimiento de la pragmática literaria

La genología o el estudio de los géneros literarios es una de las ramas de la literatura comparada; los escritores del pasado cuando acataban o emulaban determinados modelos, cuyos rasgos característicos perpetuaban y transformaban, definían los géneros literarios. Los formalistas rusos veían en cada época el progresivo agotamiento de los principales modelos anteriores, relegados a puestos periféricos y el ascenso de géneros previamente secundarios o populares. Ciertos aspectos de esta visión son muy provechosos: los componentes desbancados no quedaban fuera del juego, sino aspiraban a volver al centro o se integraban a sistemas nuevos. Mijail Bajtín centraba el conflicto entre géneros de la cultura establecida y los de la cultura popular contemporánea. Visión acertada, pero este teórico no la aplicó a una diversidad de géneros con ánimo de precisión histórica: denominó novelas a una variedad de géneros y subgéneros opuestos a la cultura dominante, volviéndola una categoría desaforadamente extensa y transhistórica. Si hubiera usado el concepto función hubiera situado históricamente las oposiciones que le preocupaban y superado las dificultades que le planteaban en la práctica.

La pregunta acerca del ser de los géneros literarios inserta a quien la formula en las circunstancias culturales de su propio tiempo. Los escritores geniales estarán siempre insatisfechos con los géneros heredados, el género surge cuando un autor encuentra en una obra anterior el modelo estructural para su creación. Esta estructura consta de funciones desempeñadas por ciertos elementos significativos. Quien usa el esquema genérico le modifica las funciones y le introduce cambios significativos. Cada género tiene un tiempo de vida determinado que se puede deslindar históricamente.

Los elementos que hacen posible una estructura de funciones pueden ser formales o temáticos. Los componentes y clases de la literatura misma son complejos sociales establecidos y determinantes (Levin los llama instituciones). Este carácter instituido de los géneros revela el carácter institucional de la literatura misma (Guillén, 2005: 137-140). Los géneros son los signos más notorios de ese entrecruzarse y superponerse de lo continuo y lo discontinuo que marcan el itinerario singular de la literatura. El género funciona como modelo conceptual, hay que distinguir entre el devenir de la escritura literaria y el de las normas o convenciones teóricas. Los géneros se entrecruzan y modifican sin cesar; implican un contrato entre el autor y el lector, lo que Robert Jausse denomina horizonte de expectativas: el lector espera las características propias de tal o cual género. Estructuralmente el género es parte de un todo, pertenece a un conjunto o sistema de opciones e interrelaciones. La diferencia entre un género y otro puede ser el ejercicio de determinada función. Cada género debe ser estudiado dentro del sistema con el que está en correlación. El talento individual modifica la tradición dentro del mensaje literario nuevo.

La forma afecta a la relación entre el significante y el significado, es el concepto que de lado de la creación literaria corresponde al de signo saussuriano. La idea de forma como formación, como proceso activo, se aclara si lo percibimos como orden impuesto sobre el tiempo. La modalidad estructuralista de pensar se abre al intento de localizar un vocabulario de metaestructuras virtuales, accesibles a todo relato, sobrevoladoras de las singulares y de los cambios históricos. En las formas laten la historia y la evolución de la literatura: los procedimientos característicos de la obra de arte verbal transforman, deforman o reforman las prácticas anteriores. Lo que hace que una obra se convierta en un hecho literario es la relación nueva que se establece con un sistema histórico diferente (Guillén, 2005: 176, 179, 191, 175).

La forma puede estudiarse en diferentes niveles, en el polo macromorfológico tenemos la distinción entre forma lineal y forma circular; de tendencia micromorfológica es el análisis de la contextura verbal de un poema (íbidem: 177).

Como el análisis es por fuerza selectivo, el modelo de estratificación de la obra más idóneo para el crítico dependerá de la prioridad que se conceda al cauce de presentación, al género o a la forma (íbidem: 182). Los sistemas descriptivos deben

tener en cuenta la variedad de clases que la prosodia comparada revela, así como los distintos estratos que configuran el poema: fónico, sintáctico, morfológico, semántico y prosódico (íbidem: 184).

En el caso del teatro, es básica la distinción entre sistemas de comunicación y sistemas de manifestación significativa o de significación; no se debe analizar los fenómenos teatrales con métodos adecuados a los enunciados lingüísticos. La palabra es signo lingüístico para los actores que participan en un diálogo, para el espectador de teatro, esas mismas palabras son indicios. El diálogo abarca tres partícipes, el monólogo dos. Ésa es la comunicación oblicua (íbidem: 188-190).

La tematología o estudio de los temas es otra práctica que esta investigación retomará de la literatura comparada: lo que denominamos tema en la práctica se vuelve sinónimo de tema significativo, tema estructurador, tema incitador y tema admirado.

Según Manfred Beller, el tema es un elemento que estructura la obra. El tema es aquello con lo cual, o desde lo cual dice algo el poeta. En general se piensa que el motivo es menos extenso que el tema, el cual es más decisivo para el conjunto. El tema, en la acepción amplia de la palabra abarca las variedades previamente reseñadas, congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante la vinculación con la vida y la literatura. Triple vinculación la del tema poético: con la vida, con el mundo y consigo mismo. La significación de un discurso es más amplia que su tema; no acata solamente la disposición más palpable de sus caracteres y peripecias. Praver divide los temas en cinco grupos: la representación literaria de los fenómenos naturales y condiciones fundamentales del existir humano; los motivos recurrentes de la literatura y el folclore; las situaciones recurrentes; los tipos sociales, y los personajes derivados de la mitología, las leyendas o la propia literatura. La investigación global de un tema ha de diferenciar lo perenne de lo que no lo es; revelar la continuidad del devenir, desentrañando una estructura de posibilidades que solo la historia manifiesta y descubre.

František Galan, que ha estudiado ampliamente la obra de Jan Mukařovský explica que este formalista plantea que para conocer el tema de una obra de arte hay que desentrañar sus componentes básicos, es decir, sus motivos, para él, un motivo es

una “unidad semántica inmediatamente más alta que una palabra y un sintagma” (Galan, 1988: 50).

Para Tzvetan Todorov el motivo casi siempre coincide con una palabra presente en el texto; pero a veces puede corresponder a una parte del sentido de la palabra, es decir a un sema; otras veces a un sintagma donde no figura la palabra mediante la cual designamos el motivo. Para conocer los motivos de una obra se analizan las unidades de sentido destacando semejanza y oposición. Para este autor, los motivos son polivalentes y solo después de un análisis del texto en su totalidad puede reconocerse la presencia de un tema (Todorov, 1991a: 255, 257).

Claudio Guillén, en el capítulo “Los temas y la tematología” de su libro *Entre lo uno y lo diverso* hace una reseña excelente de diversos autores que han analizado los temas literarios, dispensando la vía indirecta, por la escasez de bibliografía al respecto en el medio en el cual realizo este estudio, me aproximaré a ellos por la vía de la exposición de Claudio Guillén. La tematología es un instrumento para aprehender la historia literaria. Respecto de la polaridad fenómeno natural y prefiguración determinada, cabe preguntarse ¿Dónde termina la naturaleza, dónde empieza la cultura? ¿Cómo se entreveran sus dominios y cómo se afectan mutuamente? Un tema presenta una triple vinculación: con la vida, con la historia de la cultura, con sus propias variaciones. Con las variaciones surge la consciencia de una común búsqueda multiseccular, lo que es también un vaivén entre originalidad y tradición, individualidad e historia. Algunos temas tienen vigencia de larga duración (verbigracia, el agua, el amor) y otros de media duración (por ejemplo, los viajes en los trenes). Algunos temas estudiados por Jean Rousset: Proteo (o la inconstancia); las ilusiones y metamorfosis (sueños, disfraces); el espectáculo de la muerte; el conocimiento nocturno de la trascendencia (la noche y la luz); imágenes de inestabilidad, tránsito y vuelo (burbujas, pájaros, nubes, vientos, luciérnagas); el agua y los espejos, los mundos que fluyen y transcurren. Respecto del simbolismo de los colores, lo más significativo es la actitud ante el color. El cromatismo simbolizador alemán hizo del azul el color del romanticismo (Guillén, 2005: 231, 234-238, 240-243).

El tema plantea cuestiones como la compenetración de la permanencia con el cambio, de la unidad con la diversidad del tiempo, a lo largo de la historia de la cultura.

Cada época tiene sus protagonistas literarios que al parecer representan simbólicamente las premisas, aspiraciones y nostalgias del momento. Dos cosas hacen posible un tema nuevo: un hecho social y un proceso cultural (Tomashevski, 2007: 199-200). La distinción entre un motivo natural y uno poético se nos aparece como relativa y escasamente histórica. Un tema, en un mismo período presenta pluralidad de sentidos, esta polisemia se descubre tanto en temas de origen natural como en figuraciones de índole religiosa, mitológica, fantástica o intelectual. Incluso frente a los tópicos procedentes de la Antigüedad es oportuno el enfoque que ilumina la temporalidad y la mudanza. La muerte, es el mejor ejemplo de la indivisibilidad de la cultura y la naturaleza (Guillén, 2005: 248-253).

En los motivos más perdurables (fenómenos naturales que un día fueron culturalizados y tematizados) es tangible la zona de la cultura que es tradición actual, presente y viva. La tarea más ardua de la tematología es distinguir lo trivial y lo valioso. Lo valioso de los topoi que connotan tradiciones perdurables es la tenacidad con la que enlazan vieja y nueva cultura; el topos nos interesa pues, como guiño, como reconocimiento de un conjunto cultural, de una larga duración con la que el autor enlaza activamente y se declara solidario (íbidem: 255-256).

Una red de motivos puede funcionar como símbolo en la cultura a la que la obra que los aborda pertenece, de ahí se expanden en todas direcciones, consueñan y provocan resonancias armónicas en muchas tradiciones al mismo tiempo (íbidem: 258). El amor a primera vista es un motivo universalizado: los rasgos característicos del encuentro arquetípico son la instantaneidad, el estupor, la conmoción, la mudez, la reciprocidad, el destino manifiesto, el asombro ante la hermosura, la anulación del espacio, el lugar festivo o insólito donde sucede (íbidem: 267).

La estructura temática perdura para ser cambiada una y otra vez, en una historia que no se resuelve en la mudanza. Lo difícil es distinguir entre los elementos superficiales y profundos de estos temas perdurables. El complejo temático de una obra literaria se compone de varios elementos entre los cuales hay una relación vertical, espacial que va de lo más visible a lo más profundo. Para Pierre Dufour el motivo es más amplio y el tema inseparable de la realización individual y concreta. Para Dufour el motivo no es una forma concreta de expresión. Elizabeth Frenzel

diferencia entre tema primario (entendido como el material reunido o utilizado por el autor), y el motivo principal o situación significativa elaborada por él. La terminología mayoritaria suele subordinar el motivo al tema.

Raymond Trousson traza el tránsito de un concepto extenso a un tema personificado. Para él, el motivo precede al tema, plantea que este es la expresión individual de un motivo, el resultado del tránsito de lo general a lo particular. La rebelión (motivo) se personifica en la figura de Prometeo, de Caín, de Satán, de Fausto; a su vez, el personaje de Fausto se subdivide originando al artista genial de Balzac, al hereje de varios poetas, al precursor de Cristo en Quinet. El esquema, el pretema, la configuración conceptual del tema o esbozo preliterario es una idea o situación sumamente esquemática, residuo de varias lecturas; el tratamiento poético final se realiza y capta estéticamente. El motivo es una posibilidad de creación, lo importante es su función, su poder como estilo y como valor humano. Conviene estudiar la función del tema al interior de una comunicación en que confluyen una pluralidad de valores. Para Curtius, *Motiv* es lo que hace posible un argumento, lo que invita a una composición: la intriga, fábula o *Mythos* de Aristóteles. *Thema* es la actitud subjetiva del autor ante lo que la vida y la literatura le proponen; el tema pertenece a su ser. Pedro Salinas distingue entre tema vital y temas literarios, el tema vital es lo más profundamente humano de cuanto interviene en la creación, conduce a la obra y subyace a su plasmación concreta, por ejemplo el tema vital de Rubén Darío es la querencia erótica; el tema literario (motivo para Curtius, tema para Trousson) es el cauce de tal plasmación: en el caso de Darío tenemos: el centauro, el cisne, el jardín de los pavos reales. Para Pedro Salinas no se trata de un tema dado, sino de un impulso irracional que se incorpora al quehacer del poeta (íbidem: 272-276).

En esta tesis se entenderá motivo como lo establece Pierre Dufour: el motivo es más amplio y no una forma concreta de expresión; el tema inseparable de la realización individual y concreta.

Estudiar los estratos profundos de las creaciones literarias lleva también a contrastar el complejo de orientaciones imaginativas que prevalecen en una colectividad o una tradición cultural. Harry Levin explica que lo que importa son los vínculos que unen un reiterado cuento con su fuente arquetípica, el recombinarse y

ramificarse de rasgos tradicionales para hacer frente a nuevas experiencias; los procesos de la literatura deliberada no difieren en demasía de los procesos subliminales del folclor. Eso permite vislumbrar la universalidad de la imaginación creadora, de sus fábulas más frecuentes, sus imágenes y tramas constituyentes. Así se crean conjuntos supranacionales, cuya base teórica puede ser muy variable. Las visiones pueden ser totalizadoras, como la de Gilbert Durand, de alcance antropológico general, dirigido a lo uno, que bordea el ahistoricismo; también hay estudios de corte inductivo, como el de Charles Mauron que se acerca a las obsesiones que atormentan a determinados escritores y se manifiestan en su práctica literaria. Este trabajo de localización y clasificación puede poner al descubierto similitudes básicas entre la actividad científica y humanística. Tanto para Northrop Frye, como para T.S. Eliot, la literatura constituye un orden universal y un mundo completo. El principio de integridad de tan vasto conjunto es la pervivencia de los mitos antiguos; entiéndase por mito un esfuerzo imaginativo por unirse al mundo, al mundo no humano; su resultado más típico es la historia de un dios. Frye soslaya el devenir histórico y construye un vasto espacio atemporal, el de una antropología literaria basada en categorías tomadas de ritos, mitos y cuentos folclóricos. Para este autor, la historia de la pérdida y recuperación de la identidad es el marco de toda literatura. Es el itinerario de una búsqueda, de un anhelo, de una persecución y lleva del morir al renacer a través de las cuatro estaciones del año. Claudio Guillén recomienda volver continuamente a la obra literaria individual, para contrastar y en su caso corregir las hipótesis teóricas; así puede comprobar la relación entre mito y motivo, entre motivo y obra literaria individual; la tematología estructura la diversidad en la literatura (íbidem: 277-281, 419).

La aproximación a los temas de las obras analizadas se ha hecho tomando en cuenta las interpretaciones que hace Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* (2010); también se recurrió a *El libro ilustrado de signos y símbolos* de Miranda Bruce-Mitford (1997) y a *El agua y los sueños* de Gastón Bachelard (1978).

También de Claudio Guillén retomamos la perspectiva internacional; el estudio de las influencias internacionales viene a ser de las relaciones entre unas lenguas y otras; al respecto, Mario Praz considera importante analizar las condiciones

socioeconómicas que subyacen a los desenvolvimientos literarios, así como las diferencias históricas, de una época a otra en lo que se refiere a la dialéctica de lo local y lo universal. Las relaciones internacionales suelen designarse con los términos relaciones culturales, sociales, políticas, entre otras. El aislamiento de la vida o la literatura nacional que el comparatismo combate, es una condición generalizada.

El multilingüismo es pues, un aspecto importante de la internacionalidad. Los enclaves lingüísticos muchas veces están relacionados con las divisiones de credos religiosos, además en situaciones de contacto y conflicto lingüístico se nota el vigor del sentimiento de lealtad lingüística hacia sus respectivas lenguas maternas por parte de quienes intervienen en la comunicación. Hay que distinguir entre el multilingüismo explícito y el latente, así como si a un escritor el multilingüismo le viene de los avatares de su biografía singular o de las peculiaridades del entorno social y del momento histórico que le tocó. Para los escritores que viven una situación intercultural y multilingüe, es muy probable que esta situación penetre sus planos de conocimiento lingüístico y de creación poética. El comparatismo tendría que precisar una tipología de respuestas individuales a las diversas situaciones plurilingües. Cuando una cultura humilla a otra, las figuras más creativas se aferran tenazmente a su idioma. El escritor plurilingüe no será equilingüe ni equipoético (íbidem: 283-286, 305, 308-309-313).

Los procesos de traducción se ven implicados también en el estudio de la internacionalización de la literatura. Hay un cambio radical de sistema lingüístico-cultural y de lectores, de sociedad a sociedad y de época a época; lo esencial en ambos casos es la dualidad de segmentos espacio temporales. En un modelo esquemático diríamos que un mensaje pasa de una lengua emisora a una lengua receptora mediante un proceso de transformación, su carácter es lo mismo intercultural que intertemporal. Traducir y traducción, lo mismo que dialogar y diálogo, vienen a significar comprensión o interpretación, inteligencia o entendimiento. Para Walter Benjamin traducir es profundizar en la disparidad aparente de los idiomas hasta llegar al lenguaje único y universal de la verdad. George Steiner y Claudio Guillén proponen como fin de estos esfuerzos el entendimiento y estudio de la literatura. Roman Jakobson halla en la traducción un ejemplo particular de condiciones semiológicas generales. Distingue él entre reformulación y traducción y entre estas y transmutación,

que es el paso de signos verbales a otros no verbales. Para un filósofo como Quine, la traducción pone de relieve la conexión entre lenguaje y sentido o entre palabra y objeto. André Lefevere plantea que el lenguaje es un elemento en la generación del texto literario, entre otros como el género, el tema, los motivos. Al establecerse las filologías nacionales se abrió un abismo entre las lenguas diferentes y la lengua de la literatura. La literatura Comparada es una tentativa de cubrir ese abismo (íbidem: 318-322, 324-329).

Hay diferentes géneros de traducción: esta puede ser literal, la versión libre, la recreación, la imitación. Cada género refleja una diferencia básica de función, cada uno responde a una modalidad. Los traductores colaboran en la propuesta del internacionalismo más profundo anunciando la inminencia de lo compartido. El traductor es motor de cambio y de la historia de la literatura, es un intérprete de temas, contenidos culturales, valores. Por ello requiere un profundo conocimiento de las lenguas y culturas que pone en contacto, así como de los recursos estilísticos propios de cada una de ellas, además ha de ser un entusiasta de la difusión de los autores y las obras que traduce. Hasta aquí la referencia al trabajo de Claudio Guillén (íbidem: 322, 324).

I.4. Método de estudio

A continuación explicaré cómo, a partir de los postulados teóricos que se han expuesto, se procede en este estudio. Se hizo énfasis en la relación que guarda la sociedad con la producción de los discursos en general, y con los discursos estéticos y literarios, porque para este trabajo es muy relevante la situación social en la que se producen los discursos yucatecos mestizo letrados, por ello se concede un capítulo completo a reseñar la historia de la literatura en Yucatán, desde los tiempos prehispánicos hasta la contemporaneidad; se reitera que cada etapa se estudió sincrónicamente, buscando describir los rasgos principales que la caracterizaban. Con este capítulo se muestra cuáles son los antecedentes del discurso literario yucateco mestizo letrado (esto se hace a través de los primeros cuatro subtítulos). Retomando

siempre la relación entre sociedad y discurso literario, se habla de la lengua maya y de los escritores mayas yucatecos letrados, pues conviven e influyen en la producción de los escritores mestizos, lo que también marca su producción literaria; aquí se aplica lo que se ha estudiado de la literatura comparada al hablar del carácter bilingüe e intercultural de los autores que permea su producción; la literatura comparada busca la visión de conjunto, con la consciencia de percibir en él contraposiciones constituyentes entre lo establecido y lo nuevo, lo central y lo periférico; esta perspectiva es una reflexión totalizadora que se propone convertir el conocer individual en un saber más amplio (Guillén, 2005: 20-21, 27-28),.

Ese capítulo finaliza con una reseña de la producción literaria de los escritores mestizos letrados yucatecos contemporáneos, siguiendo el análisis de las relaciones del contexto social y cultural con la producción del discurso literario.

Se inicia el capítulo III hablando siempre del contexto social de las obras a analizar, se explica cómo se escogió a los autores y se hace una semblanza de los mismos. Esto es válido dado que la labor del filólogo incluye dar el contexto en que fue producida la obra, el marco histórico del autor y otros elementos que ayuden a la comprensión del contexto (Beuchot, 2000: 144). Tras lo cual llegamos al momento en que se retoman los postulados a través de los cuales se estudia propiamente el discurso literario:

Ya se vio ampliamente que Dámaso Alonso plantea que la estilística literaria estudia las peculiaridades del habla literaria. Conuerdo con él en que el significante de la obra es un conjunto de significantes parciales; la obra es un signo total, compuesto por un significante total y un significado total, que a su vez están conformados por significantes y significados parciales, cuanto mayor sea la vinculación entre ellas, más logrado será el organismo poético. También asumo que el crítico debe reaccionar a todas las intuiciones recibidas de la obra; expresar poéticamente esas intuiciones estéticas y ejercer la pedagogía literaria (Alonso, 1981: 19-32, 183-198).

De la estilística, que recomienda instalarse en medio de la obra y buscar la originalidad de la forma lingüística, retomamos la metodología de corte hermenéutico:

A) La crítica es immanente a la obra; los estudios literarios no deben ser solamente históricos y documentales, deben contener una ponderación de la(s) obra(s) tratada(s).

B) Toda obra es un todo. El lingüista y el crítico deben remontarse a la causa latente tras esos recursos literarios y estilísticos.

C) El conocimiento en filología se consigue mediante el “círculo filológico”. El conocimiento se alcanza por la anticipación del todo ya que la explicación de un hecho particular presupone la comprensión del conjunto.

D) Se penetra en la obra por una intuición. Luego se recorre el camino de ida y vuelta: de la explicación intuida a la confirmación por los demás datos que complementan el conjunto.

E) Se considera que la obra, si bien es un todo, está a su vez integrada en un conjunto: el pensamiento de un autor, que a su vez está contenido en el conjunto mayor del pensamiento de una época.

F) El estudio estilístico es lingüístico. El estudio lingüístico es especialmente apto para acceder a los hechos del estilo y a sus causas, pues la lengua cristaliza la forma interior del pensamiento del autor.

G) El rasgo característico que se escoge es una desviación estilística individual. Representa un nuevo rumbo histórico emprendido por el escritor, que revela un cambio en el espíritu de la época.

H) La estilística debe ser una crítica en simpatía. Uno debe situarse “en blanco” ante la obra.

Tal como Miguel Ángel Garrido propone, el procedimiento interpretativo del círculo filológico se somete a una demorada ponderación siguiendo los principios de la hermenéutica (Garrido, 2004: 98-101).

Respecto a la hermenéutica como procedimiento para la interpretación literaria, tenemos que esta disciplina puede ayudar a distinguir los presupuestos que permitan la comprensión de un texto (Beuchot, 2000: 141). La hermenéutica nos guía para seleccionar las mejores lecturas, con base en el conocimiento del resto de la obra del autor, de su doctrina o de su contexto histórico (íbidem: 145).

Las características del formalismo como metodología de estudio, a las cuales nos apegaremos en este trabajo son las siguientes: se trata de una crítica inmanente en la obra; estudia lo que hace de una obra verbal una obra de arte; no es crítica valorativa; distingue las partes que constituyen a la obra, elabora su sintaxis narrativa (su organización interna), y rechaza un método único.

La metodología formalista también es útil para ayudar a caracterizar las obras producidas en América latina, de hecho, Tzvetan Todorov ha estudiado textos nahuas de la Colonia, por ello se considera que este tipo de análisis es aplicable también a textos contemporáneos de diferentes partes de América Latina (Baudot y Todorov, 1990). Del estructuralismo en esta investigación se retoma la integración de los estudios literarios a la retórica; el análisis estructural debe permitir captar la relación entre un sistema de formas y un sistema de sentido (Yllera, 1986: 93-94). De Tzvetan Todorov asumimos la posibilidad de construir una poética que estudie de manera global el discurso literario manifestado a través de diversas obras. Nos proponemos un análisis global, que incluya todos los aspectos de la enunciación y del enunciado, incluso la materialidad misma del mensaje. Analizaremos los aspectos presentes en todo relato:

1. El aspecto semántico, lo que el relato representa y evoca, los contenidos concretos.
2. El aspecto sintáctico o la combinación de unidades entre sí y las relaciones mutuas que mantienen.
3. El aspecto verbal, las frases concretas a través de las cuales nos llega el relato (íbidem, 1986: 95).

Retomando los postulados estudiados en “Discurso estético y discurso literario” se clasifican las obras en géneros, se destacan sus características individuales, lo que las hace originales. De “El estudio sincrónico del discurso literario” se tiene muy presente que cada discurso lleva inserto un marco que permite su interpretación, su forma que lo tipifica y adscribe a un género lo que permite atribuirle un significado. El aspecto relacional de los discursos se encuentra inscrito en la forma enunciativa que adopta y es mostrado por la superficie discursiva del enunciado (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1999: 145-146). Por ello se realiza el análisis de cada discurso, de manera que se reconozca su marco, que alberga representaciones conceptuales del mundo, a la

manera de una memoria semántica por lo que permite la comprensión relacional de sus componentes en tareas cognoscitivas tales como la comprensión o la interpretación (íbidem: 47; Barroso Villar, 2007: 39). Mi tarea como analista es atender a los elementos que limitan la libertad de percepción en el proceso de descodificación (Yllera, 1986: 33-34). También se analizan los procesos de interdiscursividad e intertextualidad presentes en los discursos seleccionados.

Se ha descrito las estrategias estilísticas empleadas en cada discurso, por ello fue necesario estudiar estilística y reconocer las estrategias propias del discurso poético y las del discurso narrativo.

Como no es posible estudiar todos los elementos presentes en un discurso, hay que realizar una selección previa y el único modo de elegir es la intuición (Alonso, 1981: 367). Únicamente la intuición puede revelar cuál ha de ser en una obra la selección más fértil del ataque. La dirección e intención del estudio, como cada discurso es único, son diferentes en cada uno de ellos. La intuición adelanta como especialmente expresivo un particular elemento (íbidem). De "Pragmática del discurso literario: teoría comunicativa y teorías de la recepción" se retoma el papel que la indeterminación juega en la proyección internacional de la literatura yucateca mestiza letrada contemporánea: tanto en la espacialización como en la temática se estudia la indeterminación que permite a los lectores constituir el mensaje literario en su conciencia, lo dicho en el texto que remite a lo que calla, el cruce entre texto y lector, que como se ve permite que la diégèse de los discursos seleccionados puedan ubicarse tanto en la región donde son producidos (la Península de Yucatán), como fuera de ella.

De la deconstrucción se retoma la ampliación de las posibilidades de los textos examinados, al focalizarlos desde el centro de sus contextos teóricos subyacentes (Segre, 1985: 131-135).

La tematología o estudio de los temas es otra práctica que esta investigación retoma de la literatura comparada: lo que denominamos tema en la práctica se vuelve sinónimo de tema significativo, tema estructurador y tema admirado.

La aproximación a los temas de las obras analizadas se ha hecho tomando en cuenta las interpretaciones que hace Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*

(2010); también se recurrió a *El libro ilustrado de signos y símbolos* de Miranda Bruce-Mitford (1997) y a *El agua y los sueños* de Gastón Bachelard (1978).

Posteriormente, dentro del mismo capítulo procedo a dar una caracterización global de las obras analizadas.

Por último se hace una reflexión acerca de los alcances de este estudio: un breve recorrido comparando lo propuesto con lo realizada y se destacan las características estudiadas de la literatura yucateca mestiza letrada contemporánea.

La búsqueda de aproximaciones particulares para la diversidad de textos existentes señala una solidaridad con sus productores, con el objeto de ir consiguiendo un mundo más humano y más justo.

I.4.1 Aproximaciones particulares al estudio de la literatura yucateca

La teoría del emplazamiento, desarrollada por Manuel Ángel Vázquez Medel, explica que estamos emplazados, es decir, llamados a responder en un tiempo (plazo) y un lugar (plaza), por los condicionamientos de nuestro entorno. Esta respuesta no es mecánica, la teoría del emplazamiento apela a una ética de acciones: estamos conectados con otros individuos por lo que nos encontramos relacionados en plexos, por lo que a veces nos replegamos (encerramos en nosotros y nuestra circunstancia) o a veces nos desplegamos (interactuamos con los otros en sus plexos). Hay una ética y una estética tanto del repliegue como del despliegue (Vázquez Medel, 2003: 21-40). En el próximo capítulo, donde se abordará la tradición literaria de Yucatán, volveremos sobre estos conceptos, que explican por qué estudio esta literatura.

En este caso, es menester poner en relación la literatura mestiza letrada de Yucatán con la de habla española y de Latinoamérica; respecto a su relación con la literatura de México y del propio estado de Yucatán, esto se hace en el capítulo II. La validez que universalmente se ha dado a la importancia de cada contexto específico, la expresa Jean- Paul Sartre cuando explica que por la escisión social, el escritor tiene que comprometerse a hablarle a “sus contemporáneos, a sus compatriotas, a sus

hermanos de raza o de clase”; para Sartre hay que conquistar la libertad en cada situación histórica (Sartre, 1990: 89, 91).

Como una de las vertientes de la literatura latinoamericana, retomaremos de Alejo Carpentier el concepto de *lo real maravilloso*, que como él explica, se sustenta en las mitologías de América (Carpentier, 1984: 8-9). Para este autor

...lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe (íbidem: 7).

Veremos que por influencia de la cultura maya, lo real maravilloso se hace presente en las obras de los autores que estudiaremos.

I.5 Recapitulando

Es así como a través de la metodología expuesta retomaré los postulados teóricos con los que me acercaré a una muestra de la producción literaria de los escritores yucatecos mestizos letrados que se han hecho un espacio el proceso de producción de discursos literarios. Referiré al discurso literario contemporáneo, considerando como punto de partida temporal el año de 1990, cuando se hace visible, en Yucatán, un grupo de escritores que no proviene de la clase alta, que se formó en las instituciones públicas y que tiene cercanía cultural y ascendencia maya, pero que escriben en español. La pragmática de la comunicación literaria nos facilitará comprender los enfrentamientos con los autores que detentaban el prestigio antes de la emergencia del grupo estudiado; el concepto de generación explica la forma en que se sustituyen y perpetúan las tradiciones literarias. La poética textual, el análisis estructural nos guiarán en los análisis practicados a las obras seleccionadas; el análisis crítico del discurso nos permitirá entender la ideología a la que se enfrentan aún hoy día los mestizos yucatecos (Van Dijk, 1997). El discurso literario y sus transducciones son objeto del deseo, como tal, disputado por quienes, en una sociedad con poco espacio para el arte, luchan por hacerse oír y obtener un lugar como autores:

reconocidos productores de mensajes literarios, sin renunciar a sus prácticas discursivas e identitarias propias.

Es una vida de sentir la discriminación simbólica de los coterráneos que detentan el poder de la institución literaria, lo que me ha llevado a interesarme (desde hace ya varios años) en el discurso de mis condiscípulos escritores: el desarrollo del instrumental analítico, confío, al permitir un conocimiento objetivo de las obras seleccionadas, llevará a buen puerto este intento.

II. LA LITERATURA YUCATECA EN SU CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL

Este capítulo presenta un amplio panorama que intenta ofrecer una idea aproximada de la trayectoria literaria de Yucatán desde sus orígenes — imposible pretender que sea la historia completa de la literatura yucateca —. De entre los autores mencionados se eligen para estudiar en este trabajo: Jorge Lara, Sergio Salazar, Carolina Luna, Melba Alfaro, Brenda Alcocer, Manuel Calero, Luis Alcocer Guerrero.

El discurso literario que será analizado es el de los mestizos letrados yucatecos, cuya práctica se nutre de dos tradiciones culturales, la maya y la hispánica. Como se ha planteado en el primer capítulo al explicar los postulados teóricos, se analizará el discurso literario tomando en cuenta las influencias locales, regionales, nacionales y mundiales. En el nivel local, iniciaremos conociendo la tradición literaria maya. Este planteamiento, que nace del convencimiento de quien esto escribe, es coincidente con lo expresado por George Baudot, quien afirma que para “reconocer con todo rigor la autenticidad de la literatura mexicana contemplada en sí, en su esencia misma, como un fenómeno único en que la mirada del historiador de la literatura descubre una fabulosa unicidad que dictan a la vez la geografía, la historia de los modelos culturales, la inspiración y hasta las fórmulas de la escritura misma” es necesario “envolver con una misma mirada varias literaturas expresadas y transmitidas en idiomas distintos como el náhuatl, el otomí, el maya y el castellano” (Baudot, 1996: 24). Se está aplicando el mismo método, solo que a escala regional. Es por ello por lo que en este capítulo se abordarán las expresiones literarias que coexisten en Yucatán.

II.1. Textualidad maya prehispánica

Los mayas escribían en la piedra: heredaron de los olmecas el gusto por la conmemoración plasmada en los edificios, estelas y tumbas de los gobernantes y sacerdotes (Piña Chan, 1978: 21); al igual que el uso de un sistema de numeración

posicional (Coe, 1986: 218), aunque, al parecer, la invención del cero sí fue original de los mayas¹, porque no se han descubierto inscripciones olmecas ni zapotecas —que son las culturas mesoamericanas más antiguas— en las cuales se emplee la representación de la nada o vacío (es decir, el cero como número) (Ruz Lhuillier, 1974: 89). La historia de los gobernantes, en estrecha relación con la de los dioses, vinculando el tiempo ahistórico de la creación con el devenir biográfico de sacerdotes, mandatarios y otros personajes connotados, se narra en las tumbas y en los centros ceremoniales que aún perviven². Más adelante desarrollan la escritura en papel o en piel. Ya comentaremos acerca de los *ju'un'ob* o códices. Por estar los vocablos mayas integrados en el español que se habla en Yucatán, en este trabajo no serán destacados tipográficamente las palabras mayas (no se pondrán entre comillas ni en cursivas), pues se trata de un fenómeno de adstrato lingüístico.

Iniciaremos con una breve síntesis de datos que abonan la idea de la existencia del discurso verbal artístico en la cultura maya; la producción de textos escritos era propia de la elite: había la costumbre de enterrar a los difuntos con los utensilios que les fueran más preciados y los sacerdotes eran enterrados con sus códices, pero los textos artísticos vivían también en la tradición oral.

Miguel León Portilla, hace una clasificación de los discursos mesoamericanos: mitos, leyendas, himnos sagrados, poesía épica, lírica, religiosa y una que se expresaba a manera de teatro; y doctrinas acerca de los dioses, entre otros géneros cultivados por los pueblos amerindios (León Portilla, 1984: 47-49).; “Los mismos indígenas tuvieron conciencia de los recursos literarios de las lenguas que hablaban: por esto, se esforzaban en cultivar y transmitir el arte de la palabra” (íbidem: 48). Puede decirse que estos textos si funcionaban como literatura en sus sociedades. Miguel León Portilla ubica el esplendor de los mayas entre el 625 d.C. a 810 d.C.

¹ El cero fue inventado varias veces en la historia de la humanidad: en Babilonia en el siglo III a. C., entre los mayas en el 36 a. C., Claudio Ptolomeo (matemático greco-egipcio) lo empleaba en el año 130 d.C. El cero de la numeración decimal que usamos proviene de la India, Abu Jafar Mujammad ibn Musa (Al-Juarismi), matemático árabe, lo emplea en su obra *Tratado de la adición y la sustracción mediante el cálculo de los indios*, donde señala el origen indio de las cifras, de las cuales la décima, de forma redonda, es el cero. Los árabes lo difundieron por el Magreb y Al-Andalus de ahí a toda Europa y al mundo.

² Estos textos ritualizados, leídos públicamente, entraban en la memoria del público receptor, pasaban a formar parte del imaginario.

Michael Coe afirma que la escritura maya y los registros calendáricos fueron desarrollados en el formativo tardío y en el protoclásico, es decir, entre 300 a.C., y el 300 d.C. (Coe, 1986: 64). Para este autor, el objeto más antiguo fechado a la manera maya es la Estela 29 de Tikal, que data del 292 d.C.; y su dios supremo era Itzamná, el inventor de la escritura y patrono del saber (íbidem: 91, 213). Para Alberto Ruz Lhuillier, Itzamná era el señor de los cielos, dios del día y de la noche, por ello asociado a la luna y al sol y se trataba de un héroe cultural deificado al que algunas veces se le consideraba hijo de Hunab Ku (Ruz Lhuillier, 1974: 79). Yuri Knorosov afirma que los sacerdotes atribuían la escritura a Kinich Ajau (Señor Ojo de Sol) (Knorosov, 1956: 19).

El sistema de escritura de los mayas era logográfico mixto, en el cual se combinaban elementos fonéticos y semánticos, y tenía también un silabario casi completo (íbidem, 1986: 228-227).

Edmundo López de la Rosa y Patricia Martel plantean que las inscripciones en piedra que ellos han interpretado tienen como unidad lingüística el *uoh* (es decir, la unidad sígnica maya), en ella se combinan elementos visuales mínimos que se articulan entre sí para formar enunciados; la interacción entre el elemento mínimo visual y el elemento lingüístico integran los signos mayas. Los textos mayas son sintéticos; los elementos visuales funcionan como guías, como palabras claves para recordar o inspirar un discurso más amplio a quienes conozcan el código de lectura. La escritura no remite solo a la expresión verbal, el contenido semántico expresado por las formas plásticas puede incluir indicaciones de gestos y tono para emplearse al pronunciar una palabra o frase. El tono de los conjuros es imperativo, hay fórmulas que indican un debate entre las deidades y los sacerdotes que buscan propiciar la armonía. En los textos se emplearon recursos para resaltar, invocar, pedir y otras acciones dirigidas a las deidades; la interpretación de cada *uoh* origina un verso en caracteres latinos (López de la Rosa y Martel, 2001: 36, 42-44). A continuación se reproduce el análisis de un *uoh*:

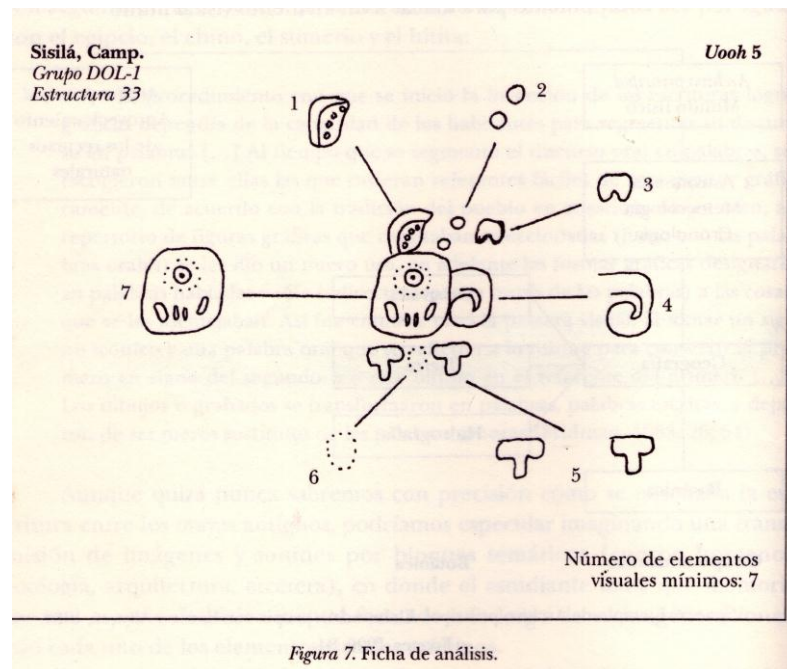


Figura 7. Ficha de análisis.

(Tomado de López de la Rosa y Martel, 2001: 36)

Estos autores interpretaron un texto que se encuentra en un templo (yotoch kuu) de Sisilá, sitio arqueológico de Campeche. Plantean que era un texto solo para iniciados, para poner a prueba sus conocimientos acerca del lenguaje grabado en la piedra; la importancia dada al lenguaje y al conocimiento de sus diferentes usos permite inferir la literaria como una de las funciones de estos textos. La estructura de este texto, presenta semejanzas con la del texto colonial *El ritual de los Bacabes* (íbidem: 49-50, 154, 160).

Las inscripciones mayas constituyen el armazón cronológico de anales históricos y la preocupación por el registro del paso del tiempo obedecía al deseo de fijar con precisión los hechos históricos, concretamente la historia de los dirigentes (Ruz Lhuillier, 1974: 87), que como ya se dijo era quienes tenían el control de la producción de textos escritos. En los siguientes capítulos de este trabajo se mostrará que el afán de preservar la memoria es un motivo recurrente en la literatura yucateca contemporánea.

En los textos mayas se registra el número de días transcurridos desde el novilunio; en Yucatán, para la época de la Conquista se usaba un sistema de medición del tiempo al que se ha llamado “cuenta corta” porque la fecha del acontecimiento

narrado no queda registrada en términos de tiempo absoluto, sino dentro de un ciclo de 260 años, con lo que se satisfacían las necesidades del momento (íbidem: 91-92). En su trabajo *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*, Miguel León-Portilla explica que “el saber maya acerca del tiempo todo lo permeó y a todo le dio sentido” (León-Portilla, 2003: 9).

Según asienta Carrillo y Ancona, Aj-Kin-Xoc era para los mayas el dios de la poesía pues “había sido el poeta yucateco por excelencia”; ellos también veneraban a Hbtun, dios de la elocuencia, a quien representaban con piedras saliendo de sus labios (Carrillo y Ancona: 1869: 29).

Los mayas tuvieron la tradición de escribir en utensilios; en las antiguas vasijas con escritura maya hay textos dedicados a mujeres ardientemente amadas, y se trata de versos ejecutados por poetas profesionales (Ligorred, 1988: 76). A continuación un ejemplo de una vasija con inscripciones en el frente:



Procede de Tikal la “Vasija de la señora de Tikal”

Además de poemas en vasijas, los mayas plasmaron historias en vasos y platos: es el caso de *El vaso de los siete dioses* en el que se les muestra reunidos en la

oscuridad para crear el universo (Covo, 2005: 8-9); el *Plato Blom* en el que están los gemelos divinos disparando con sus cerbatanas a Vucub Caquix (Museo Regional de Antropología-Mérida, Yucatán, México), y el rollo de la vasija funeraria en el que se representa a Junajpú disparando su cerbatana contra Vucub-Caquix (Covo, 2005: 23), textos que son pasajes del *Popol Vuh*, algunos fueron recogidos en la versión que nos llega de la Colonia; otros no tuvimos la fortuna de que fueran transcritos en el alfabeto latino, por lo que solo con el avance de la epigrafía se nos han ido revelando poco a poco.



Plato Blom hallado en las afueras de Chetumal, Quintana Roo;
se cree que procede de Altun Ha, en el norte de Belice.

Para Michael Coe no hay duda de que el idioma de las inscripciones en libros, en edificios y utensilios de la Zona Septentrional (la Península de Yucatán) fue el

yucateco (Coe, 1986: 34); propone que el cholán fue la lengua empleada en la Zona Central (Íbidem: 35).

Alberto Ruz Lhuillier asienta que el arte maya adquirió perfiles propios quizá debido a aptitudes congénitas y al relativo aislamiento geográfico en el que vivió durante varios siglos; para este arqueólogo, la estructura social muy estable fue otro factor que contribuyó a la perdurabilidad de las normas estéticas; el medio tropical pudo agudizar la sensibilidad del artista maya, “despertar su fantasía imprimiendo en su mente la agitación de la selva, las vibraciones de luz y sombra” el despilfarro de los colores y el capricho de las formas”. También el carácter de la religión maya explica la naturaleza de su arte: el sacerdote, conocedor del curso de los astros, podía predecir eclipses y anunciar el principio de las lluvias, llegó a ser considerado promotor de esos fenómenos.

No se ha podido definir la evolución del arte maya, es más factible estudiarlo por sus variantes espaciales, que a grandes rasgos se dividen en dos: el de las ciudades centrales del Petén de Guatemala, Belice y, en México, las de los estados de Chiapas, Campeche, Quintana Roo y parte de Tabasco, ciudades en cuyas construcciones resalta una fantasía exuberante, y el de los sitios de los montes bajos, matorrales y llanuras semiáridas del norte de Yucatán, donde el arte se apegaba más al símbolo, por lo que, con excepción de los sitios con influencia tolteca, casi no aparece la figura humana (Ruz Lhuillier, 1974: 104-109).

Durante el clásico temprano, en el Petén central de la Península de Yucatán, al sur del estado de Campeche, floreció Calakmul, cuyo esplendor se prolongó hasta el clásico tardío; en la estructura III de esa zona arqueológica está escrita la historia de los gobernantes que la habitaron, así como la importancia que el sitio tenía para sus contemporáneos (Coyoc Ramírez, 1990: 38). Este sitio pertenece al primero de los dos estilos comentados en el párrafo anterior.

Uno de los edificios de Chichén Itzá, construido antes de la llegada de los Itzá a esa región, ha sido llamado Akab Dzib, que significa “escritura oscura” porque en el dintel de una de sus puertas se observa un sacerdote esculpido, sentado sobre un trono; frente a él hay un brasero rodeado de jeroglíficos no descifrados (Piña Chan, 1980: 16). Esta zona arqueológica es del segundo estilo de los arriba mencionados.

La cultura maya se desarrolló de forma paralela en casi todo su territorio, el palacio de Kabah, importante ciudad del norte de Yucatán, muestra algunos de los rasgos más antiguos de la arquitectura maya, así como unas columnas que no se usaron en las provincias centrales (Ruz Lhuillier, 1974: 110). El Cuadrángulo de las Monjas, en Uxmal, Yucatán, puede considerarse como la culminación del estilo del Puuc (es decir, una variante del estilo del norte de Yucatán, también llamado de la serranía, que eso quiere decir puuc): sus motivos son geométricos, abundan los mascarones de Cháak, dios de la lluvia; hay un añadido que interrumpe la decoración propia del Puuc: en una fachada puede verse la serpiente emplumada (Kukulkán) que seguramente fue incrustada durante el período de influencia tolteca en el norte de la península (íbidem: 112-113). Otra variante del estilo del norte de Yucatán es la llamada Chenes (llamada así porque se encuentra en una región donde hay muchos pueblos cuyo nombre termina en chen, que en maya quiere decir pozo). El estilo chenes se caracteriza por una decoración que abarca toda la fachada de los edificios, en conjunto representa un enorme mascarón cuya boca coincide con la entrada. En palabras de Alberto Ruz Lhuillier: "Tenemos aquí un ejemplo de horror al vacío propio de lo que han llamado estilo barroco" (íbidem: 112-113).

En el norte de Yucatán la representación naturalista es rarísima, el arte es decorativo, parte integrante de la arquitectura, predomina la abstracción geométrica y el simbolismo convencional adaptado a los propósitos arquitectónicos. Los elementos ornamentales para las fachadas yucatecas se presentaban en series en una labor artesanal y colectiva antes de ser colocados en el mosaico del friso bajo la dirección del decorador que había ideado su composición. La ornamentación contiene elementos que representan partes de la choza campesina de la que se derivó el templo, en un friso de Uxmal está representada la choza completa. En el palacio de Kabah conocido como el Codz Pop (Petate enrollado) toda la fachada está cubierta por mascarones del dios Cháak; en la decoración yucateca predominan los mosaicos compuestos de elementos geométricos, pero con frecuencia se encuentran esculturas de bulto empotradas en el friso (íbidem: 120-121).

Como evidencia de las artes como la danza, la música y el teatro, se ha establecido que existieron Popolnáj, o casas comunitarias donde se enseñaban los

bailes, los consejeros de los nobles se reunían en ellas con el alto rey, y esa era la residencia temporal de hombres y niños en los festivales (López de la Rosa y Martel, 2001: 161).

Knorosov dedicó buena parte de su vida al estudio de la escritura maya, tanto en códices como en monumentos de piedra. Él explica que el papel de los libros era preparado de la pulpa del jiaus (copó) y los copistas se servían de un pincel. En los textos podía haber caracteres gráficos (los que hemos descritos como uooh) y caracteres de colores conocidos como dzib. Algunos signos se encierran en óvalos que pueden ser grandes, alargados o pequeños. Este lingüista calcula en 270 los signos que él ha conocido, pero los que se repiten con frecuencias son 170; en la escritura maya no hay figuras de hombre o de animales, son representados con sus cabezas de perfil, son los llamados signos faciales. Hay signos relacionados con la agricultura, la caza, los utensilios cotidianos y las partes del cuerpo humano, especialmente el brazo en diferentes posiciones. Los signos son complejos dado que se agregan elementos complementarios a la representación de los objetos y la mayoría de ellos son de tipo fonético: algunos designan vocales, otros son silábicos que designan vocal seguida de consonante, otros designan consonante sola o consonante seguida de vocal, estos se usan como silábicos al comienzo de palabra y como alfabéticos al final de la palabra. Como los signos podían usarse alternativamente como ideográficos y fonéticos, los escribas mayas señalaban, a través de indicadores semánticos en qué sentido debían emplearse. A veces encontramos enlaces entre signos, así como inserciones de un signo en otro: el signo insertado se lee después del signo original (Knorozov, 1956: 18-25). Según Yuri Knorosov, el prefijo “ix” que en la lengua maya contemporánea sirve para formar nombres propios del género femenino, en el maya antiguo servía para formar diminutivos; las diosas Ix Ch’el e Ix Tab, en los textos de escritura jeroglífica se llamaban Ch’el y Tab. El adjetivo zac, blanco, y los numerales ox, tres y bolon, nueve, tienen además otros significados: zac se usa también para denotar el carácter artificial de un concepto, por ejemplo, cimil significa muerte; zac cimil, desmayo; mul, cerro; zac mul, pirámide. Ox y bolom, aparte de su valor numérico, pueden querer decir “muchos”: ox multun tzek, epidemia (literalmente: muchas colinas de calaveras); bolon dzacab, eterno. Otro concepto interesante es ooch in

“felicidad alimenticia” que es un nombre ritual del maíz (íbidem: 29, 31-32, 53). El disfrute por la comida, el placer por las cosas cotidianas veremos que está presente en la visión de mundo de los mestizos letrados, cuya producción textual se estudiará.

Se han descifrado glifos históricos que dan datos sobre el nacimiento, la entronización, el matrimonio, los hijos y la muerte de los gobernantes, también glifos que expresan el nombre de las ciudades (toponímicos) (Sodi, 1982: 11).

Los textos de los ju’uno’ob contienen breves frases de significados esotéricos, que se leían en maya yucateco arcaico, lo cual es semejante a algunos pasajes de los libros de Chilam Balam (Coe, 1986: 230), algunas de las ideas que en ellos se expresan son las siguientes:

Los seres que habitaban en el cielo tienen como contraparte equivalentes que habitan el inframundo; asimismo, las deidades masculinas cuentan con su contraparte femenina. Hay también divinidades cuádruples que se hallan en las esquinas del universo —los Pauajtuno’ob, los bacabo’ob, los cháako’ob— (López de la Rosa y Martel, 2001: 167; Coe, 1986: 211-214). Quizá la concepción dualista esté reflejada en el difrasismo propio de los discursos formales mayas; se ha comprobado que este recurso es muy tempranamente empleado en los textos mayas, en una placa de fecha de serie inicial 8.14.3.1.12, que equivale al 12 de septiembre de 320 d.C. (Bricker y Edmonson, 1996: 208).

Los números 4, 9, 13 y las direcciones con su correspondiente color aparecen en los rituales mayas, que estaban dictados por el calendario. Antes de los efectuarlos había una estricta observancia de la abstinencia sexual; era frecuente la automutilación para ofrendar la sangre a los dioses, ungiendo con ella a sus representaciones. Los augurios adversos podían ser anulados por ritos expiatorios (Coe, 1986: 216-217).

Los Almeheno’ob, aquellos cuya ascendencia es conocida por vía paterna y materna, poseían tierras propias y desempeñaban cargos políticos importantes, esta es información que se ha obtenido de la lectura de textos jeroglíficos mayas (Íbidem: 204). Quizá de ahí nos viene a los mestizos la afición por los abolengos, el culto a la “casta divina” y la tendencia a discriminar a los hijos de madres solteras; tal vez se reforzó con la tendencia española a hacer ese tipo de distinciones.

Respecto a los libros mayas o *ju'uno'ob*, Yuri Knórosov considera que el *Códice Dresde* pertenece al período tolteca-maya de Chichén Itzá (íbidem: 208); Demetrio Sodi confirma la ubicación del origen de este documento porque en él hay muchos glifos que solo aparecen en esa ciudad, y se representa cerámica propia de ella, además, para el 1200 (fecha de la copia del código que conocemos) esa era la única ciudad que conservaba un alto conocimiento de los estudios astronómicos (Sodi, 1982: 5-6) y Alberto Ruz Lhuillier explica que en él hay una tabla de eclipses solares y que en su última página se representa uno de los pasajes del *Popol Vuh* (Ruz Lhuillier, 1974: 125).

La escritura jeroglífica siempre se hacía acompañar de una sistemática memorización de lo expresado, por ello el contenido del *Códice Dresde* vivía en la tradición oral (Leon Portilla, 1989: 27). Este es un hecho importante que refuerza la idea de que los códigos al igual que los textos en los templos, para sus sociedades eran textos literarios, tenían esa función. El paralelismo es uno de los recursos que más se empleó en este *ju'un*; en muchas ocasiones el paralelismo se reforzaba con la anáfora (Bricker y Edmonson, 1996: 211).

La relación entre las tradiciones orales que continuaron después de la Conquista y la antigua tradición escritural es destacada por John Eric Thompson, quien afirma: “En el *Chilam Balam de Chumayel*, las relaciones sobre la captura del gobernante de Chichén Itzá y el poema de la creación del uinal se llaman *kay* canción (...) las canciones y las recitaciones con toda probabilidad se derivan de apuntes glíficos que también servían de texto autorizado en caso de corromperse la versión oral” (Thompson, 1988: 33).

A continuación se reproduce la página 50, en numeración de Thompson, del *Códice Dresde*:



Página 50 del *Códice Dresde*: El Dios del frío de la aurora, Venus, aparece por el Este. El dios pez es su víctima sacrificatoria. La desgracia del dios pez, el castigo enviado por la divinidad al dios del maíz.

Del *Códice París* se sabe que presenta el estilo de la costa oriental, propio de Tulum y Mayapán, aunque Silvanus Morley planteaba que sus jeroglíficos son semejantes a los de las zonas del Usumacinta y el Petén; se refiere a los dioses patronos y a los 11 katunes comprendidos entre 1224 y 1441; al centro de cada página están las figuras que gobernaban el katún. Los glifos que rodean a las deidades se encuentran muy destruidos, quizá estuvieron relacionados con rituales, profecías o hechos históricos. El *Códice París* es posterior al *Códice Dresde* y se sitúa entre los siglos XIII y XV (Sodi, 1982: 8).

El tercer ju'un que se conoce es el *Códice Madrid* que fue localizado por Brasseur de Bourbourg en Madrid, en la biblioteca del señor Juan de Tro y Orland; la segunda parte de este manuscrito la adquirió un coleccionista que creía que era un cuarto libro, pero León de Rosny demostró que era la segunda parte del Troano. El abad de Bourbourg lo dio a conocer en una edición francesa en color. Su contenido es religioso y civil. Tiene una sección de ritos a Kulkán e Itzamná relacionados con divinidades agrícolas, habla de las ofrendas para la regulación de las lluvias; tiene secciones dedicadas a la cacería, a trampas, sacrificios, preparación de bebidas, ocupaciones de los dioses, la guerra, calendarios, la muerte, sacrificios y purificación, la apicultura y la preparación de la comida. Demetrio Sodi ubica el origen de este texto en el occidente de la Península de Yucatán, y señala que su trabajo artístico es inferior al de los dos ya descritos y no muestra influencia mexicana (ibidem: 8-10).

Según George Baudot, el esplendor de la producción textual maya va desde 292 d.C. hasta 909 d.C. (28, 30-31). Si bien en las estelas se cuenta la biografía de los gobernantes, como es el caso de Chan Balhum, hijo de Pakal, que en los templos del Sol, de la Cruz y de la Cruz de Hojas, expone y comenta (por medio de la iconografía y de textos glíficos) la transformación de Chan Balhum en Monarca Divino Guerrero, a través de un recorrido iniciático por el Otro Mundo. Baudot anota que estos textos son literarios y expresan una visión poética del universo, además de un discurso significativo de muy alto nivel filosófico alcanzado por los mayas de la época clásica

(Baudot, 1996: 33). Los textos mesoamericanos son “‘políticos’ en el más hondo de los sentidos”; “la literatura mitológica del México prehispánico es, sobre todo, una literatura histórica y política” (Baudot, 1996: 35). Las elites producían la literatura, pero el pueblo la consumía, esa era su razón de ser, que la gente del común se quedara con los textos en la mente, para lo cual se esmeraban en el lenguaje usado en su elaboración: había que impresionar a los espectadores y así permanecería el texto en su imaginación. Solo la elite de escritores dispone de la técnica para producir dichos textos, el pueblo se apropiaba de los discursos ya ritualizados (íbidem: 35).

La textualidad de los mayas se hizo presente en sus construcciones, sobre todo en los edificios religiosos. Una clase particular de glifos son los emblemas, los hemos mencionado ya, presentes en las construcciones, que señalan el nombre de la población o de la dinastía que la gobernaba (Coe, 1986: 230-231). En los relieves de los edificios del clásico aparecen las historias de cada familia gobernante: en las estelas se registran la fecha en que las personas prominentes ascienden al poder; el día en que nacen; los matrimonios importantes; el nacimiento de los hijos; las victorias militares, especialmente si eran contra enemigos importantes; hay signos de nombres y títulos personales (íbidem: 232). Como ya señalé, se destacaban las coincidencias, como haber nacido en la misma fecha que algún antepasado mítico: la vida terrenal estaba ligada al tiempo cíclico en el cual también se manifestaban los dioses.

La porción noroccidental de la Península de Yucatán, o sea, el norte de Campeche y el suroeste de Yucatán, es una región tan rica en monumentos con inscripciones como abundante en documentos indígenas coloniales (López de la Rosa y Martel, 2001: 19); esto nos habla de una tradición escritural que atraviesa la época colonial y llega a nuestros días.

La continuidad de la producción textual maya en la colonia, podemos verla en los textos escritos en maya con caracteres latinos: para Eric Thompson, la mayor parte del material profético de los textos coloniales proviene de esbozos glíficos ampliados y memorizados; ya se ha señalado la vinculación que este autor muestra entre la textualidad oral y la escrita, tanto en tiempos prehispánicos, como durante la Colonia. El Chilam, en tiempos prehispánicos, era un funcionario religioso que cuando entraba en trance, prestaba su voz a la divinidad (Coe, 1986: 216), su nombre significa “el que

es boca” (Barrera Vásquez y Rendón, 1989: 10). Balam era el nombre de familia del chilam más famoso que existía antes de la conquista, pues predijo el advenimiento de una nueva religión; este apellido en sentido figurado significa jaguar o brujo.

Thompson afirma que “los libros coloniales del Chilam Balam se encuentran en la línea directa de sucesión del *Códice Dresde*” (Thompson, 1988: 69). *El ritual de los Bacabes* debe tener un origen parecido: posee “repetidas referencias a la escritura jeroglífica, lo cual hace pensar en la probabilidad de que estos materiales sean si no en su totalidad, si en buena parte, versiones de textos prehispánicos” (Arzápalo, 1987: 10).

Los cantares de Dzitbalché, es un “documento clave de la poesía en lengua maya”; afirma Francesc Ligorred (1988: 76-77), de él, su descubridor, Alfredo Barrera Vásquez, comentó que en la portada del manuscrito se explica que es “El libro de las danzas de los hombres antiguos, que era costumbre hacer acá en los pueblos cuando aún no llegaban los blancos” (Barrera Vásquez, 1965: 13, 22).

Tanto los textos coloniales mencionados, como los escritos en los monumentos y códices prehispánicos de esta región (el noroccidente de la Península de Yucatán) se leían en una variante de la lengua maya yucateca altamente especializada que se llama suyuá (López de la Rosa y Martel, 2000: 20). Demetrio Sodi aporta otro dato en favor de este planteamiento: el glifo de sequía Kintunyaabil, que se registra en el *Códice Dresde* solo puede leerse en maya yucateco (Sodi, 1982: 5).

Para Georges Baudot no hay ruptura entre la escritura prehispánica y la colonial, sino que hay “en lo más hondo del quehacer literario de México, una especie de río subterráneo que fluye por debajo de las formas y de los signos para expresar siempre la misma inquietud” (Baudot, 1996: 44). En el último tercio del siglo *xvi* empieza la transculturación textual, formal, estética y filosófica que renovará la personalidad de México (íbidem: 45). El virreinato estará significado por creaciones verbales que expresan la síntesis intercultural en obras de gran calidad artística como las de Juana Ramírez, más conocida como Sor Juana Inés de la Cruz (íbidem). En el nacimiento del mestizo como nuevo sujeto, tuvieron especial relevancia los textos literarios y de literatura histórica y en ellos los grandes historiadores de origen y cultura amerindia jugaron un papel revelador; ellos se hallaban en el corazón del esfuerzo por integrar el

pasado prehispánico dentro de la visión histórica novedosa en el marco de la sociedad colonial (íbidem: 126-127). Los mestizos, como bien lo expresaron los informantes de Diego Durán a inicios de la conquista espiritual, aún hoy estamos nepantla, es decir, en medio, no bien arraigados en una tradición o en otra (Durán, 1967: 237).

En opinión de varios estudiosos de culturas antiguas, la cultura maya fue una de las más grandes hazañas realizadas por el hombre americano: dominaron la naturaleza y su brillante civilización duró más de mil años (Ruz Lhuillier, 1974: 127).

II.2. La producción textual en el orden colonial

A continuación abordaremos el encuentro entre dos tradiciones escriturales y literarias, del cual se originan los textos mestizos.

La capacidad expresiva de las lenguas amerindias fue objeto de admiración de los primeros extranjeros que pudieron usarlas, como lo demuestra la afirmación que acerca del maya hizo el padre Gabriel de San Buenaventura, quien expresó “que fue el más semejante al que en los labios de nuestro primer padre dio a cada cosa su esencial y nativo nombre” (Yañez, 1942: vii).

Pese a lo anterior, las milenarias expresiones fueron prohibidas por la “legalidad” que se instaura con la conquista española. Los frailes, encargados de difundir la doctrina cristiana, enseñaron a los indígenas a escribir con caracteres latinos, escribieron oraciones y tradujeron pasajes de la biblia a idiomas americanos. Tratados, gramáticas y vocabularios surgen del afán religioso por conocer las lenguas amerindias. Solo a través de ellas podía ser efectiva la evangelización.

Para el caso de la Península de Yucatán, se sabe que a poco más de tres décadas de la conquista llegaron los misioneros, aprendieron maya y establecieron escuelas públicas de instrucción a los indios. Fray Juan de Herrera fue el primero en fundar y dirigir una escuela de instrucción primaria que funcionaba en el territorio de Campeche; en ella se enseñaba a leer, escribir, contar y algunas oraciones.

Algunos de estos mayas de linaje ilustre alfabetizados por religiosos se dieron a la tarea de escribir libros usando el alfabeto latino, que se convirtió así en un nuevo

instrumento de defensa de su identidad (De la Garza, 1996: 184) que así se adaptaba a las nuevas circunstancias.

Entre los primeros análisis que se escriben se encuentran el de Fray Luis de Villalpando, *Arte y Vocabulario de la lengua de Iucatán*; el de Fray Francisco Gabriel de San Buenaventura, *Arte del idioma maya*, impreso en México alrededor de 1560. Fray Diego de Landa fue el primero en instaurar una cátedra de lengua maya, que impartió a los misioneros desembarcados en Dzilam (Contreras García, 1985: 124). Su obra *Relación de las cosas de Yucatán*, aunque producto de un alegato para su propia defensa, es una de las principales fuentes para conocer la cultura maya, y ha sido de suma utilidad para interpretar —y según Yuri Knorosov, leer— la escritura maya prehispánica.

Otros estudiosos de la lengua maya, en el siglo XVI fueron: Fray Alonso de la Solana, quien escribió el *Vocabulario mui copioso de la lengua de Iucatan o lengua maya i española*; Fray Antonio de Ciudad Real quien escribió el *Gran diccionario calepino de la lengua Maya de Yucatán*, en seis tomos de doscientos pliegos cada uno —se imprimieron por primera vez en 1929—; Fray Juan de Acevedo, quien elaboró, de manera bilingüe, entre otras cosas, el *Arte breve de la lengua yucateca* (Contreras García, 1985: 124-126).

En el siglo XVII continúa el interés de los predicadores para aprender la lengua de los pobladores; fray Juan Coronel llegó a ser uno de los mejores maestros públicos de maya, siendo fray Diego López de Cogolludo su discípulo. Coronel escribió un *Arte para aprender la lengua maya*; fray Luis Vidales realizó, entre otras cosas, *Dos vocabularios y sintaxis del Idioma Yucateco o maya*. Aparece otro Fray Gabriel de San Buenaventura, que como el anterior se dedica al estudio de la lengua maya. Sus obras fueron: *Arte de la lengua maya*, *Diccionario maya-hispano e hispano-Maya* (íbidem: 127-129).

Respecto al siglo XVIII solo se tiene noticias de tres especialistas en lengua maya: Fray Andrés de Avedaño, autor del *Arte para aprender la lengua de Yucatán*; el *Diccionario de la lengua de Yucatán*; el *Diccionario abreviado de los adverbios de tiempo y lugar de la lengua de Yucatán*; el *Diccionario botánico y médico de Yucatán*; y de la *Explicación de varios vaticinios de los antiguos indios de Yucatán*.

Otro mayista de ese siglo es Fray Pedro Beltrán de Santa Rosa, quién elaboró un *Arte del idioma maya reducido á sucintas reglas. Y semi-lexicón Yucateco* (íbidem: 130).

El doctor Francisco Eugenio Domínguez y Argaiz realizó en maya yucateco las *Pláticas acerca de los principales misterios de nuestra Santa Fee, con breve exortación al fin del modo con que deben excitarse al dolor de las culpas*, que se imprimió en la ciudad de México en 1758 (íbidem: 133).

Se presume que los frailes prefirieron instruirse en las lenguas indígenas para mejor aprehender el pensamiento de los americanos y poder influir en él (Aguilar de Peniche, 1992: 115).

Para adquirir el “don de lenguas”, los frailes “...tuvieron que trabajar muy duro (...) conviviendo y jugando con los niños como si fueran otros niños, para estar pendientes de las palabras que usaban, las cuales iban a notando en un papel...”.

“Cuando de inicio la secularización, una de las acusaciones fue que los frailes se habían negado a enseñar el español a los indios” (íbidem: 88-89). Es que para vincular la cultura castellana con un programa de nacionalización religiosa en el país, la reina Isabel y sus sucesores del siglo XVI hicieron identificar el catolicismo con la castellanización. Nebrija, el autor de la gramática latina que servía de modelo en la elaboración de las gramáticas de las lenguas amerindias, insistía en que el idioma debía jugar un papel activo en la edificación del imperio; Sin embargo, “...Los religiosos regulares, recién salidos del adiestramiento humanista en el idioma y de las reformas morales de Cisneros, aprendieron a hablar al indio en su idioma vernáculo y trataron de comprender su cultura a través de su medio de comunicación.” Incluso, “...se esforzaron por convencer tanto a religiosos seculares como a funcionarios laicos de que el único medio seguro para hacer adoptar al indio un modo de vida cristiano consistía en enseñárselo con el entendimiento de su cultura y por medio de su propio idioma.” Por ello “El lenguaje no se convirtió en instrumento del imperio perfecto para Castilla debido a la gran divergencia entre la política reconocida por la Corona” (vincular el catolicismo con la castellanización) y las prácticas reales aplicadas por los representantes de la Corona en la Nueva España (Brice Heath, 1972: 255-257).

Algunos indígenas diestros en el uso del alfabeto latino eran descendientes de sacerdotes de los cultos ancestrales, y lo utilizaron para “la manifestación, publicación y la narración de lo que estaba oculto” (Recinos, 1978: 23); es decir, se apropiaron del alfabeto latino y lo integraron a su cultura, decidiendo qué reproducir con él.

Según Irma Contreras García, la primera obra escrita por un maya (de Yucatán) en su idioma, usando caracteres latinos fue el *Vocabulario histórico*, nunca impreso; al parecer existía hasta el siglo xvii. También se sabe que un indígena escribió la *Historia tradicional de la creación del mundo*, en la que se compilaba la cosmogonía maya. Este manuscrito —del cual fray Juan Gutiérrez asegura haber visto varios ejemplares— era muy apreciado por sus poseedores (Contreras García, 1985: 121-122).

El *Códice de Calkiní*, describe la situación que prevalecía en ese pueblo campechano cuando Montejo entró allí; de ello se infiere que data de principios del siglo xvi. De tema semejante son: la *Crónica de Chac Xulub Chen*, o *Crónica de Chicxulub* (obra de Aj Nakuk Pech) y la *Crónica de Yaxkukul* (atribuida a Aj Macán Pech, hermano de Aj Nakuk). Los textos son muy semejantes entre sí, siendo más completo el primero. Fueron escritos a mediados del siglo xvi (León Portilla, 1989: 79-80).

Respecto a este libro, Martha Aracelly Ucán Piña expone que Nakuk Pech, el autor de esta crónica, al asumirse como narrador personaje, representa los espacios geográficos donde se desarrolla la historia, pero también nos revela desde dónde cuenta; al mencionar a otros personajes, también él se nos muestra: al marcarse y alejarse con respecto al personaje que describe, reconocemos la perspectiva de su voz: en momentos Nakuk Pech se configura como vencedor, de lado de los españoles, en otros con el grupo de los hombres mayas. En la segunda parte de la crónica (está dividida en tres) mantiene un sentido ambiguo, comprensible dado su posición mediadora entre los aspectos textuales y extratextuales concomitantes al discurso de la *Historia y crónica de Chac-Xulub-Chen*, el relato de este encuentro cultural está permeado por la tensión; tensión que se expresa en ese alejamiento/acercamiento que la voz tiene en diferentes momentos con los grupos que se encuentran en conflicto (Ucán Piña, 2006: 117-118). Vemos que Nakuk Pech, luego nombrado Pablo Pech, emplaza su circunstancia, su herencia maya, su asimilación al cristianismo, y nos lega una explicación al proceso de la conquista española desde el punto de vista de un

jerarca maya. A continuación un fragmento de esta *Historia y crónica de Chac-Xulub-Chen* escrita por Aj Nakuk Pech:

En este tiempo no había visto ninguno de los señores extranjeros hasta que fué aprehendido Jerónimo de Aguilar por los de *Cozumel*. Y esta, a saber, fue la causa de que se conocieran en la comarca, porque terminaron por caminar todos por la tierra; pero no todos palparon la tierra de la región. Entonces yo conté ante el príncipe que habían venido, en tanto que le príncipe *Ah Macán Pech*, Don Pedro Pech, y sus súbditos, los del antiguo linaje, y sus *nacones* y todos los que le seguían se fueron detrás a saludar al príncipe para que conociera las caras de sus sirvientes. Y entonces cincuenta principales hombres fueron hacia donde está el príncipe y rey, el que reina, y le sirvieron en la mesa, allá lejos, en España, y estos son los que se quedaron a servir detrás del rey, el que reina. Entonces ordenó el príncipe que todos pagaran los tributos, hijos, mis hijos, todos, hasta nosotros los *Ah Pech*, los del antiguo linaje de esta tierra, y los del antiguo linaje de los *cupules*. Y dió su alta orden para que se ordenaran las cuentas de las cosas y de los hombre mayas delante del príncipe y vinieron y se divertieron y se asentaron en la tierra. De este modo, nuestra tierra fue descubierta, a saber, por Jerónimo de Aguilar, quien, a saber, tuvo por suegro a *Ah Naum Ah Pot*, en *Cozumel*, en 1517 años. Este año se termino de llevar el *katún*; a saber, se terminó de poner en pie la piedra pública que por cada veinte tunes³ que venían, se ponía en pie la piedra publica antes de que llegaran los señores extranjeros, los españoles, aquí, a la comarca. Desde que vinieron los españoles fue que no se hizo nunca más (Pech, 1936: 27-28).

También del siglo xvi es *El ritual de los Bacabes*, redactado por Juan Canul, cacique de Nunkiní. Se trata de conjuros para la curación, presentados en un lenguaje literario y esotérico (Arzápalo, 1987: 10-11), del cual reproducimos un fragmento:

Texto IX	Folio No. 49
Kante cech	A ti me dirijo, <i>kante</i> ,
Kante Mo.	<i>Kante Mo</i> "Guacamaya-amarilla"
Kan dzu tob	Amarillo estaba el centro del pañal,
kan pocob	amarillentas por el uso estaban
u kax	las ataduras
u [dzulubal] <dzulbal>	de su linaje
uchci u sihile	al nacer.
Picch'intex to	Lanzadlo ahí
pach can lakin	muy detrás, al oriente
tu hol yotoch	a la entrada de la casa
Chac Pauhtun	de Chac Pauhtun "Pauhtun-rojo"
Chac chac toppen	capullos en rojo vivo,
sac toppen	capullos blancos
tu hol yotoch [cha] <Chac>	de la puerta de la casa de <i>Chac</i> ,
Pauhtun Chac.	de Pauhtun Chac.
Max tah ch'ab	¿A quién capturaste?
[ti] <Tii> uli.	Acaba de llegar.
Tu kashon	Nos dañó,
tu toc-hon	Nos destruyó
ci bin u thanob.	decían.

³ Equivale un año de 360 días

Oxlahun [ti] <Tii> Kuob	<i>Oxlahun Tii Kuob</i> “Trece-deidades”!
oxtescun Tancas	¡Salve, oh <i>Tancas</i> “Frenesi”!
Ci bin yalabal.	habrá de decirse.
[ouh] <Uooh>	Los glifos
ci bin u nuc tan.	nos darán la respuesta.
Yal ba/cin.	¿Cómo se dirá? (Arzápalo, 1987: 303).

De mediados del siglo XVI tenemos, aunque escrito en Quiché y originario de Santo Tomás Chuiná (Hoy Chichicastenango), el mundialmente célebre *Popol Vuh* o Libro del Consejo (Recinos, 1978: 13, 23-24), también llamado *Manuscrito de Chichicastenango*. Lo citamos en este trabajo por tener influencias en la península, tanto en la oralidad, como entre los escritores maya-peninsulares y entre los escritores mestizos, que lo consideran parámetro para alcanzar por la literatura maya contemporánea. Se sabe que es transcripción de un códice, ya que el primer copista (cuyo nombre se desconoce) explica: “Esto lo escribiremos ya dentro de la ley de Dios (...) lo sacaremos a la luz porque ya no se ve el Popol Vuh (...) Existía el libro original, escrito antiguamente, pero su vista está oculta al investigador y al pensador” (Recinos, 1978: 23-24). El *Popol Vuh* amalgama la tradición oral popular con la tradición política (Acuña, 1998: 54). René Acuña plantea que el autor del *Popol Vuh* escrito con caracteres latinos es un religioso de la orden de los dominicos y para este analista es “uno de los más grandes y extraños poemas épicos que el mestizaje produjo en nuestra América-Indo-hispana” (Acuña, 1998a: 92, 94).

En un título de tierras, fechado en 1596, Victoria Bricker y Munro Edmonson han encontrado una copla con versos paralelísticos en la que se exhorta a los propietarios a no deshacerse de sus tierras; y en una queja contra un sacerdote, fechada en 1783, también encontramos este recurso (Bricker y Edmonson, 1996: 211-215) y lo veremos en los libros de Chilam Balam; esto nos muestra su perduración como rasgo de la tradición maya letrada

Entre los manuscritos más recientemente descubiertos (en 1942) en maya-yucateco se encuentra el *Libro de los cantares de Dzitbalché*, del que se habló cuando se mostraba la línea de descendencia que dejaron los textos prehispánicos; fue transcrito al alfabeto latino a mediados del siglo XVIII. Para Munro Edmonson, en este libro hay dos cantos anteriores a la caída de Mayapán; otros realizados durante la conquista española, y unos cuantos posteriores a ella (León-Portilla, 1989: 71). Fue

descubierto este documento por Alfredo Barrera Vásquez en Mérida y él lo editó por primera vez (Barrera Vásquez, 1965: 8, 13). En la portada del libro que ya se ha comentado, se menciona que fue escrito por Aj Bam, biznieto de Aj kulel del pueblo de Dzitbalché (íbidem: 11). El motivo de la regeneración se presenta en varios de estos cantares, el hombre, el tiempo y sus dioses forman una tríada de actantes en el discurso (Ucán Piña, 2012: 92). Los cantares no tienen unidad de estilo ni de contenido, fueron redactados en diferentes épocas y muestran la adscripción mesoamericana del mundo maya yucateco colonial (Nájera Coronado, 2004: 100, 114). Como ejemplo se reproduce el cantar 7 “Kay Nicté/Canto de Flor”:

KÁY-NICTÉ

1. X-CIIH-XCIICHPAN-V-
2. ɔV-LIKIL-YOOK KAAX
3. TV-BIN-V-HOPBAL
4. TV-CHVMVC- C[A]N [C]AAN
5. TVX-CV-CH'VVYTAL
6. V-ZAZICVNZ-YOOKOL
7. CAB-TV-LACAL KAAX
8. CHEN CI-CI-V-TAL-IIL
9. V-Vɔ BEN BOOC

10. V-ɔ V-KVCHVL-CHVMVC
11. CAAN-CHEN-ZACTTIN
12. CAB-V-ZAZILIL-YOOK
13. TVLACAL-BAAL-YAN
14. CIMAC OLIL-TI V TVLACAL
15. MALOB-VINIC

16. ɔOOC-COHOL-TV-ICHIL
17. V-NAAK-KAAX-TVVX
18. MAIXIMAC MEN MAX
19. HEL-V-YILCONEIL-LEIL
20. BAAX[C] TAAL-C'BEET

21. T-TAZAH-V-LOL-NIC-TE
22. V-LOL-CHVCVM-V LOL-V
23. ɔVL- VLLOL-X...MILAH
24. T-TAZAH POM-H'ZIIT-
25. BEYXAN-XCOC-BOX
26. BEY XAN-TVMBEN-HIIB
27. TOOK-YETE-TVMBEN
28. KUCH-TVMBEN LVCH
29. BOLOM-YAAX-TOOK-
30. TVMBEN-PEECILIL
31. TVMBEN-XOOT-BEY
32. XAN-V-CAN-X-VLVM

KAY NICTÉ
CANTO DE LA FLOR

1. La bellísima luna
2. se ha alzado sobre el bosque;
3. va encendiéndose
4. en medio de los cielos
5. donde queda el suspenso
6. para alumbrar sobre
7. la tierra, todo el bosque.
8. Dulcemente viene el aire
9. y su perfume.

10. Ha llegado en medio
11. del cielo; resplandece
12. su luz sobre
13. todas las cosas. Hay
14. alegría en todo
15. buen hombre.

16. Hemos llegado adentro
17. del interior del bosque donde
18. nadie
19. <nos> mirará
20. lo que hemos venido a hacer.

21. Hemos traído la flor de la Plumeria
22. la flor del *chucum*, la flor
23. del jazmín canino, la flor de...
24. Trajimos el copal, la rastrea cañita *ziit*,
25. así como la concha de la tortuga terrestre.
26. Asimismo el Nuevo polvo de calcita
27. dura y el nuevo
28. hilo de algodón para hilar; la nueva jícara
29. y el grande y fino pedernal;
30. la nueva pesa;
31. la nueva tarea de hilado;
32. el presente del pavo;

- | | |
|------------------------|---|
| 33. TVMBEN-XANAB | 33. nuevo calzado, |
| 34. TVLACAL-TVMBEN- | 34. todo nuevo |
| 35. LAIL-XAM V-KAXIL | 35. inclusive las bandas que atan |
| 36. C'HOLL-V-TIAL-C- | 36. nuestras cabelleras para |
| 37. POOC-NIICTÉ-HA | 37. tocarnos con el nenúfar; |
| 38. BEYXAN-C-HOOPZA | 38. igualmente el zumbador |
| 39. [H] VB-BEY-V-X-KI | 39. caracol y la ancia- |
| 40. LIIZ-JOCI-JOCI-T | 40. na [maestra]. Ya, ya |
| 41. YANON-TV-JV-KAA[X] | 41. estamos en el corazón del bosque, |
| 42. TV-CHI-NOH-HALTVN | 42. a orillas de la poza en la roca, |
| 43. V-TIAL-C'PAAT-V- | 43. a esperar |
| 44. HOKOL-X-CIICH PAN | 44. que surja la bella |
| 45. BVVJ-EK-YOOKOL | 45. estrella que humea sobre |
| 46. KAAX- -PITAH | 46. el bosque. Quitaos |
| 47. KOOKEEX-LVVZV | 47. vuestras ropas, desatad |
| 48. KAXIL-A-HOLEX | 48. vuestras cabelleras; |
| 49. BATENEEX-HEE | 49. quedaos como |
| 50. COHICEEX-VAY | 50. llegaistes aquí |
| 51. YOKOL-CABILE | 51. sobre el mundo, |
| 52. X-ZVHVYEX-X-CHV | 52. vírgenes, mu- |
| 53. PALELEX-HEL V | 53. jeres mozas... (Barrera Vásquez, 1965:50-51). |

Otros textos redactados durante la época colonial son los *Libros de Chilam*

Balam: en diferentes años y poblados se han encontrado manuscritos que provienen de los antiguos códices: es decir se trata de códices cuyo contenido fue trasladado al alfabeto latino. Dicha labor se inició en el siglo XVI, cuando sacerdotes de la antigua religión fueron instruidos por frailes católicos. Se hizo tradición copiar dichos manuscritos cada cierto tiempo, y cada copista fue añadiendo material, propio de su comunidad o relativo a sucesos más recientes. También hubo errores propios de la transcripción (Barrera Vásquez y Rendón, 1989: 10-11). El primer Chilam Balam que se conoció fue el de Chumayel. De él existe una copia que data de fines del XVIII. En estos libros se expresa la idea de dinamismo en la creación del universo: lo primero que se crea es el tiempo, dinamizado el espacio se van creando los otros seres (Cocom Pech, 2004: 77). El lenguaje de suyuá, cifrado mediante metáforas, es empleado tanto en los libros de Chilam Balam como en *El ritual de los Bacabes* (Arzápalo Marín, 2004: 84). A continuación se transcribe "Año 7 Kan", de la rueda profética de los años tunes de un katún (ciclo de 20 años) 5 Ahau:

Año 7 Kan

7 Kan, Piedra preciosa, es el día del término y el camino del katún que tiene la estera y el Trono. Dejará el vaso colmado de miseria el katun. Grande será el hambre que erija Ah Uaxac Yol Kauil, El-ocho-corazón-sagrado, cuando llegue su tiempo al katún y cuatro caminos

se formen en el cielo, y se abra la tierra, y el cielo se voltee al poniente y al oriente entristecido. Tal será la carga de su reinado. Vendado tendrá su rostro, perdido será el Trono, y perdida la estera cuando finalice el 7 Kan al final del katún en el día de su muerte. Pero tendrá su pan y pedirá su pedernal de sacrificio, pedirá su limosna cuando se mueva el día 7 Kan, Piedra Preciosa (Barrera Vásquez y Rendón, 1989: 89).

En los textos escritos por mayas en la época colonial, como se señaló al hablar de los textos prehispánicos, convergen lo representado en los códices, la tradición oral y —cómo resultado del contacto— las influencias de la cultura europea. Mercedes de la Garza señala que la literatura maya de Yucatán se caracteriza por el uso de fórmulas sintéticas que le dan un carácter esotérico; ella atribuye el abigarramiento de los textos rituales mayas yucatecos al uso del paralelismo y de otras formas de la repetición, en una manifestación del deseo de manifestar una idea en todas sus formas posibles (De la Garza, 1996: 199).

Ya desde esta época la oralidad se hace presente en la literatura mestiza: leyendas y cuentos de los pueblos son redactados (en castellano, cabe aclarar), por escritores yucatecos. Para ejemplos tenemos “De un singular duende que hubo en Valladolid” historia recogida por Diego López de Cogolludo en su *Historia de Yucatán*; citando el *Informe Contra Idolorum Cultores del obispado de Yucatán* de Pedro Sánchez de Aguilar.

II.3 Textos en maya durante el primer siglo de vida independiente

Recién iniciada la vida independiente, los líderes políticos declararon que no había indios en México, y aunque el castellano era código de la élite, la unidad nacional que proyectaban los dirigentes era un idioma común y grandes brochazos de culturas e ideales prehispánicos. Sin embargo, ninguna de las acciones que emprendió el gobierno fue lo suficientemente coherente como para que el castellano se difundiera entre la población indígena (Brice Heath: 1972: 259-161).

Pese a la política cultural que el Estado Mexicano practicaba en esa época, durante el siglo XIX continúa la tradición de redactar en maya, tanto por lingüistas que buscan enseñar el maya a quienes lo desconocen o introducir en el análisis de su

propia lengua a los indígenas, como por los mayas que continúan haciendo de la escritura un importante medio de comunicación.

Entre los textos de este tiempo se encuentran catecismos, manuales de catolicismo, gramáticas, cartillas y silabarios para institución de indígenas (Contreras García, 1985: 133-134). También leyendas tomadas de la oralidad maya, pero publicadas en castellano; por ejemplo “el origen de la Ixtabay” compilada por Miguel Rivero Traba en 1830.

Respecto a los mayas escribiendo su lengua, se ha documentado ampliamente la correspondencia entre diversos jefes de las repúblicas indígenas (Quintal Martín, 1992: 11), desde cinco años antes del estallido del levantamiento indígena conocido como “guerra de castas”, hasta 1866, año en que declina la insurrección⁴. Entre los textos se encuentran desde envíos de uno a otro dirigente maya hasta comunicaciones entre los generales mayas y el gobierno del estado de Yucatán; mensajes del gobierno a los rebeldes, notificaciones de los rebeldes de menor rango militar a sus jefes; misivas de los jefes mayas a comerciantes beliceños, y, quizás la parte más valiosa de esta colección de textos, los mensajes de Juan de la Cruz a sus hijos, los kruuso’ob. En ellos, este representante de Dios en la tierra, reitera su protección a los mayas; explica el sentido de esta guerra; plantea estrategias de lucha; da un código; según el cual, hay condiciones en las que no se puede matar a un enemigo; recalca la necesidad de ser justos, de no castigar a inocentes. Juan de la Cruz le escribe también al Gobernador Barbachano, expresándole las injusticias que las fuerzas del estado comenten contra los mayas. En otra carta, el mesías enumera los agravios que justifican el levantamiento armado. Los textos de Juan de la Cruz, también se caracterizan por el uso del paralelismo (Bricker y Edmonson, 1996: 218).

Hay también un comunicado de José Salazar Iñarregui, gobernador durante el periodo de la invasión francesa, y representante de Maximiliano. En él ofrece apertura al diálogo y respeto a los compromisos que de este surjan. Por las respuestas que enviaron los jefes indígenas aceptando entrevistarse con el comisionado pro-paz, puede verse que aquel buscaba el encuentro, lo que daba confianza a los insurrectos

⁴ “Ya la rebelión maya había terminado, por agotamiento, y también por amenaza de la inanición de ambas partes, desde fines de los ochocientos sesenta” (Ramírez Aznar, 1992: 11).

misma que los gobiernos independientes habían defraudado (Quintal Martín, 1992: 68-69, 86-91, 93-99, 101-103, 111-113, 121-125, 128-132).

Nótese que los mayas usaban ya la escritura en su idioma como un rasgo cultural propio, pues servía a sus intereses. Quienes necesitaban comunicarse con ellos tenían que hacerlo en su lengua, pues los kruuso'ob tenían un claro sentido de la identidad. No accediendo al idioma de la sociedad externa la cohesión entre ellos acentuaban la distancia entre ellos y los otros. Durante ese tiempo, los estudiosos siguieron produciendo obras en maya, tanto descriptivas del idioma como dirigidas a la población indígena.

En 1832 Colonel Galindo escribió los *Nombres y los numerales del idioma maya* (1-10) y *cinco palabras en el Dialecto Puntunuc*; ese año Perfecto Baezo publicó en París *Vocabulario de las lenguas Castellana y Maya* (Contreras García: 1985: 135).

Alrededor de 1840 Juan Pío Pérez realizó una copia de varios libros de Chilam Balam, entre ellos los de Maní, Ixil y Káua. Este manuscrito se conoce como Códice Pérez (Barrera Vásquez y Rendón, 1989: 14). En 1842 escribió sus *Notas sobre la lengua maya* y entre 1866 y 1877 dio a la imprenta el *Diccionario de la Lengua Maya*. En 1898 se editó la *Coordinación Alfabética de las voces del idioma maya que se hallan en el Arte o obras del Padre Fr. Pedro Beltrán de Santa Rosa, con las equivalencias castellanas que en las mismas se hallan*, compuesta por J.P. Pérez.

En 1851 se imprimió, de José Antonio Acosta, *Oraciones devotas que comprenden los actos de fe, esperanza y caridad y afectos para un cristiano y una oración para pedir buena muerte en idioma yucateco, con inclusión del Santo Dios*.

Una obra con fecha de 1855 es *Letras del alfabeto de la lengua maya, sus oficios y usos y su pronunciación figurada*.

Carl Hermann Berendt publicó en 1864 una *Miscelánea maya*, en 1868 *Canciones en lengua maya y Lengua Maya*, en 1781 *Cartilla en lengua maya para la enseñanza de los niños indígenas*.

De Alexandre Henderson aparecieron dos obras dirigidas a los niños: *Catecismo de los Metodistas* y *Breve Devocionario para todos los días de la semana* (Londres, 1865, ambas).

El Ejercicio del Santo Viacrucis puesto el Lengua Maya y copiado de un antiguo manuscrito impreso en 1869. José Vicente Solís y Rosales elaboró un *Vocabulario de la lengua maya*; en 1870 regaló dicho manuscrito a Brasseur de Bourbourg.

En 1870, Leandro de la Gala dirigió una pastoral en lengua maya a las poblaciones rebeldes de Yucatán, misma que fue impresa.

En 1896 se imprimió la *Gramática Maya*, de M. Zavala; de este mismo canónigo, en coautoría con A. Medina, sale al público en 1898 un *Vocabulario español-maya*.

Del controvertido Brasseur de Bourbourg, se editó la traducción de la *Gramática Maya* de fray Gabriel de San Buenaventura, con una crestomatía compuesta de fragmentos mayas antiguos y modernos y un *Diccionario maya-francés-español*, obra que forma el volumen dos del Manuscrito Troano (París, 1869-1870).

En el presente siglo ha seguido usándose el alfabeto latino para representar gráficamente la lengua maya, como pasa con tantos idiomas que por presiones derivadas de las luchas se ven obligadas a adoptar los signos del vencedor, entre otros ocurre también con los textos aljamiado-morisca que a causa de la inquisición renuncian a usar el alifato y emplean caracteres latinos desde antes de su expulsión de España en 1609 (Fuente Cornejo, 1991: 137).

Volviendo a la situación de México, tenemos que la Revolución ayudó a definir de nuevo al indio. La diversidad cerraba el paso a la idea de homogeneidad en ideales y costumbres. Se probaron nuevos métodos de castellanización hasta que se comprendió que educar en español no implicaba necesariamente “borrar” la cultura materna del educando. A partir de 1932 se combina la investigación social con la práctica docente, iniciándose como bilingüe, que promueve el uso y la lectura de las lenguas indígenas (Brice Heath, 1972: 153-157, 263-265). Más adelante veremos que algunos textos responden a esta nueva manera que tiene el gobierno de concebir el destino de los idiomas indígenas.

Algunos trabajos de este siglo son los siguientes: *Supersticiones y leyendas mayas* (Manuel Rejón García, 1905); *La Lengua maya al alcance de todos* (Luis Romero Fuentes, 1910); *Compendio del idioma Yucateco dedicado a las escuelas rurales del Estado* (Santiago Pacheco Cruz, 1912); *Traducción literal al idioma yucateco del decreto*

expedido a favor de los jornaleros de campo (Pacheco Cruz, 1914); *Traducción al idioma Maya del artículo 123 constitucional* (Pacheco Cruz, 1937); la traducción al maya de la *Cartilla cívica para trabajadores* escrita por Luis Álvarez Barret (s/f).

Daniel López Otero dio a conocer su *Gramática maya. Método teórico y práctico* en 1914 (Contreras García, 1985: 139-140); en 1918 Hircano Ayuso y O'horibe publicó *Un Periódico en Maya y Español* para consolidar los conocimientos adquiridos en la escuela rural. En 1923 se imprimieron las *Cartas desfanatizadoras que en maya le dirigió un indio convencido a otro que no lo está*. De 1939 a 1955 circuló la revista *Yikal Maya Than*.

En 1941 aparece el *Nuevo alfabeto Maya* escrito por José Salomón Osorio (íbidem: 140).

Otros trabajos en maya, que aparecieron durante el tiempo que circulaba *Yikal Maya Than*, fueron: *Lakin. Cartilla Bilingüe maya-español* (Fulgencio Alcocer, 1945); *Diccionario español-maya* (Ermilo Solís Alcalá, 1950); *Aprenda el idioma maya; método fácil*, objetivo en forma bilingüe maya-español (Víctor Echeverría Pérez, 1956); *Manual Bilingüe para el obrero rural* (Instituto Bíblico del Sureste, 1960), y, a partir de 1946 la Sociedad Bíblica Americana ha publicado versiones de la Biblia en maya (íbidem, 1985: 140-141). En 1980 apareció el *Diccionario Maya-Cordemex* (Barrera Vásquez, 1980) editado bajo la dirección de Alfredo Barrera Vásquez. En este tiempo, la oralidad maya sigue presente en la literatura yucateca: pocos escritores resisten la tentación de reformular historias que se cuentan en los pueblos; ya Ancona coloreaba de romanticismos las leyendas mayas; y aunque se discutían los planteamientos indigenistas de algunos literatos yucatecos, los escritores maya-peninsulares admiten la influencia de Antonio Mediz Bolio (Arellano, 1993). Las gramáticas y los diccionarios tenían el propósito de profundizar en el conocimiento de la lengua maya; las traducciones de artículos de la constitución y de manuales aspiraban a familiarizar a los mayas con sus derechos; las recopilaciones de leyendas sí tenían propósitos artísticos y los lectores las recibían como textos estéticos propios de la literatura mestiza yucateca

II.4. Literatura yucateca de tradición hispánica de fines de la colonia y primer siglo de vida independiente

Para conocer el desarrollo de la literatura yucateca en lengua española regresaremos en el tiempo a los inicios del periodismo, que está ligado a la novela histórica y costumbrista.

El surgimiento del periodismo en Yucatán es consecuencia de la lucha de los criollos contra los españoles peninsulares que limitaban a los primeros en sus actividades económicas: en 1789 se concedió a los puertos menores de ultramar (Campeche era uno de ellos) libertad de derechos para efectos traídos de Europa, así como frutos y productos de la colonia, con lo que legalmente se reconocía la libertad de comercio, pero en la práctica este era obstaculizado. Esto se agrava con el decreto de 1811 que abolía los tributos indígenas, pues los funcionarios españoles consideraron que los criollos acomodados debían aportar dichos ingresos al gobierno colonial. La principal razón por la que José Matías Quintana, comerciante criollo, editó el periódico *Clamores de la Fidelidad Americana contra la Opresión o Fragmentos para la Historia Futura*, que apareció en 1813 (y circuló hasta mayo de 1814), fue acusar públicamente los abusos de las autoridades coloniales que entorpecían el libre comercio.

La elite liberal criolla de Yucatán estuvo marcada por la cátedra de Filosofía Racional impartida por Pablo Moreno, en el Seminario de San Idelfonso; los estudiantes de dicho curso fueron los que después tuvieron la dirección política de las instituciones liberales y también quienes fundaron la prensa escrita en Yucatán:

Manuel Jiménez Solís, Rafael Aguayo y Duarte, Andrés Quintana Roo, Lorenzo de Zavala y Saénz, Juan de Dios Enríquez, Luciano Viana, Mariano Cicero, Manuel Nuñez de Castro, Mateo Cosgaya, Marcos Martínez, Pedro Ruz y Santiago Conde, Ignacio Preve, Felipe Capetillo, Pantaleón Cantón y Miguel Ortiz (Mantilla Gutiérrez, 2003: 28, 30, 34, 35).

El 19 de febrero de 1813 circuló el *Prospecto de El Misceláneo* (publicación previa a la circulación del primer número) y el 1 de marzo salió a la luz la primera edición de *El Misceláneo*. La imprenta pertenecía a José Francisco Bates y dirigía el

periódico Pedro José Guzmán. *El Misceláneo* circuló de febrero de 1813 a julio de 1814.

Otros periódicos sanjuanistas de principios del siglo XIX fueron:

El Aristarco Universal (abril a diciembre de 1813) dirigido por Lorenzo de Zavala; *El Redactor Meridano* (mayo a diciembre de 1813) dirigido por Lorenzo de Zavala y Pedro José Guzmán.

Respecto del desarrollo literario en Yucatán, a mitad del siglo XIX, encontramos los primeros intentos de novelística a partir de 1841, año en que Justo Sierra O'Reilly publica el periódico *El Museo Yucateco* (enero de 1841- mayo de 1842), en el cual incluye una serie de novelas cortas, que inició con *Doña Felipa de Sanabria*, y que incluye, entre otras, *Los bandos de Valladolid*, *El filibustero* (Castro Leal, 1990: xxii).

En 1845 fundó Justo Sierra O'Reilly su segundo periódico: *El Registro Yucateco* que salió de manera irregular, su última aparición fue en 1849 (íbidem, 1990: xxii).

Entre 1845 y 1848, en el periódico *El Registro Yucateco* Justo Sierra O'Reilly publica *Un año en el Hospital de San Lázaro*. Al decir de Antonio Castro Leal, a esta novela le "falta cohesión en su trama y uniformidad en su desarrollo" (íbidem: xix).

El 1 de noviembre de 1848 Justo Sierra O'Reilly empieza a publicar el periódico *El Fénix* en Campeche "cuyo último número aparece el 25 de diciembre de 1849" (íbidem: xxiii); desde su primera edición aparece en él *La hija del judío*, novela de folletín también de Justo Sierra O'Reilly, quien firmaba con el anagrama José Turrisa (íbidem: x, xix). Esta fue la primera novela histórica publicada en territorio nacional (Rosado Avilés, 2004: 10). En 1990 ya había alcanzado ocho ediciones, "número extraordinario para una novela mexicana de la primera mitad del siglo XIX" (Castro Leal, 1990: xx).

Otros autores que se unen al desarrollo de la literatura histórica son Vicente Calero Quintana, Rafael de Carvajal, Pantaleón Barrera, Gerónimo del Castillo, Manuel Sánchez Mármol, Eligio Ancona, Crescencio Carrillo y Ancona y Francisco Sosa (Rosado Avilés, 2004: 10).

Acerca del periodismo, podemos afirmar que siempre fue vigoroso:

El 14 de diciembre de 1855 funda Justo Sierra O'Reilly su cuarto periódico: *La Unión liberal*, que era publicación oficial del gobierno de Yucatán, al frente de él se encontraba Santiago Méndez Ibarra.

Otro periódico, *El Pensamiento*, apareció el 1 de mayo de 1856 y entre su cuerpo de redactores estaban José García Morales, Justo Sierra, Tomás Aznar Barbachano, Pedro I. Pérez Ferrer, Pantaleón Barrera, Pedro de Regil y Peón, Marcial Aznar Pedrera y Nicanor Contreras Elizalde. En *El Pensamiento* vamos a encontrar a españoles y yucatecos de ascendencia española interactuando en torno a un proyecto. Su primer redactor responsable fue Federico Pagés Costa e integraban su cuerpo de redactores Juan Carbó, Liborio Irigoyen Romero, Antonio García Ruela, Manuel Meneses, Pablo García y Cirilo Gutiérrez. Además de Pagés Costa, ocuparon la jefatura de su redacción los señores Juan Carbó, Pablo García, Antonio García Ruela, Ermilo G. Cantón, Manuel Molina Solís y Félix Ramos i Duarte. De todos ellos, el más prolífico fue Pablo García.

“El Pensamiento no solo ilustra la identidad que establecieron entre sí un grupo de españoles y yucatecos de origen hispano. Más todavía, fue el resultado de las ideas en torno a las cuales se identificaban” (Vázquez Pasos 2002: 836).

En 1857 se desencadenó una lucha entre la facción de Santiago Méndez Ibarra (encabezada en ese momento por el gobernador Pantaleón Barrera) y la facción del diputado Pablo García. Como consecuencia de esta rivalidad, la casa de Justo Sierra O'Reilly es asaltada por una turba multa, que destruyó “entre otras cosas, valiosos documentos históricos procedentes de archivos oficiales que, se le habían confiado para su estudio y publicación” (Castro Leal, 1990: xxiv).

En el siglo XIX la función de la literatura peninsular es instruir y ser la prueba del desarrollo alcanzado por el pueblo yucateco; la tensión entre historia y tradición literaria caracteriza a la naciente novelística yucateca (Rosado Avilés, 2004: 11).

Después de Sierra O'Reilly, solo Eligio Ancona se aventura a construir novelas históricas extensas. Ancona establece el proyecto novelístico de recrear literariamente los acontecimientos principales de la historia del Yucatán colonial relacionándolos con las circunstancias que vivía la Península de Yucatán durante la segunda mitad del siglo XIX.

A través de sus novelas aparecidas en los periódicos (*El filibustero*, 1864; *La cruz y la espada*, 1864; *El conde de Peñalva*, 1866; *Los mártires del Anáhuac*, 1870, y *Memorias de un alférez*, 1904) Eligio Ancona se posiciona como difusor de los principios de la política liberal reformista. Sus textos son para él la demostración de que es necesario aplicar las Leyes de Reforma para que nuestra sociedad se modernice (íbidem: 12-13).

José Peón Contreras es otro escritor yucateco que se desarrolló en muchos campos disciplinarios y muchos géneros literarios; entre 1863 y 1907. Algunos de sus textos de este período son: *La cruz del paredón de monjas*, leyenda en verso publicada en 1863 en *El Repertorio Pintoresco* (periódico que circulaba en Mérida); “A un niño” (versos) en *La Revista de Mérida*, 1869; “A Virginia Fábregas” en *Pimienta y Mostaza*, número 100; el 15 de agosto de 1877 se representa en el Teatro Principal de la Ciudad de México *El conde de Peñalva*, drama de José Peón Contreras y en 1879 Eligio Ancona publica una novela con este mismo título (Esquivel Pren, 1960: 10-11, 15-19; Castro Leal, 1990: xv); 15 de julio de 1905 aparece *Intimidaciones* de José Peón Contreras en *Arte y Letras* (Esquivel Pren, 1960: 16).

José Peón Contreras tuvo un culto gentilicio, cuando vivió en su tierra natal abrevó en las historias populares para crear su literatura, las anécdotas y las efemérides. Ejemplo de esto es su obra de carácter épico *La cruz del paredón* que publicó a los 17 años, que está basada en una tradición yucateca; también su romance “Petkanché”; su oda “A las ruinas de Uxmal”, así como algunos poemas del libro *Al alma de mi alma* (íbidem: 22-23). Este autor cultivó tanto la poesía como el drama. Su importancia para la conformación de una literatura nacional radica en que retomó pasajes de la historia patria, así como símbolos y elementos culturales de los grupos étnicos originarios (mayas y nahuas) para construir una literatura mexicana, como ejemplo de ello tenemos sus romances mexicanos que son seis: “La ruina de Azcapotzalco”, “Texcutzingo”, “El señor de Ecatepec”, “Tlahuicole”, “Moctezuma Xocoyotzin” y “El último azteca”. En estos poemas muestra influencia del Duque de Rivas (íbidem: 24). En palabras del crítico José Esquivel Pren, Peón Contreras con su romance Pedro Ascencio “Ha colocado, pues, algunas sólidas piedras en nuestra literatura castiza y propia” (íbidem: 26). También su oda Al conquistador de Anáhuac

don Hernán Cortés, sus Odas Patrióticas, Cuentos nacionales, Trovas colombinas y sus Romances históricos y dramáticos (íbidem: 26) dan cuenta del carácter castizo de este autor que busca expresar literariamente una identidad para los mexicanos. En 1903 es publicado su poemario *Canto a José Martí* "...homenaje de mi corazón/ á la memoria de José Martí" (Peón y Contreras, 1903: 7), en donde puede verse la búsqueda de una expresión latinoamericana.

Pimienta y Mostaza, otra importante publicación periódica, fue fundada y dirigida tres veces por el español Miguel Nogués: en 1892, 1893 y en 1903. En sus dos primeras épocas, además de su fundador, su cuerpo de redactores estaba integrado por José Gamboa Guzmán, Lorenzo López Evia, Ramón Aldana, Pedro Escalante Palma, Delio Moreno Cantón y José Inés Novelo. Con ellos, entre sus escritores estaban Isidro Mendicuti, Carlos R. Menéndez, Serapio Rendón, Roberto Castillo Rivas, Marcial Cervera Buenfil, Antonio Cisneros Cámara y Alberto González. A diferencia de los responsables de *El Pensamiento*, el cuerpo de redactores y escritores de *Pimienta y Mostaza* se identificaban por su afición a los más diversos géneros literarios que para entonces se cultivaban en Yucatán. Los cuales, pasarían a la historia de la literatura yucateca como los mejores exponentes de esos géneros (Vázquez Pasos 2002: 837).

Respecto al impacto que el periodismo de esta época y la literatura que en él se difundía tuvieron entre sus lectores, Celia Rosado Avilés, en su trabajo "El periodismo yucateco del siglo XIX: de la literatura a la empresa" explica que el periódico *El Registro Yucateco* prefiguraba un lector interesado en fomentar la creación literaria y la escritura de la historia peninsular, que se convirtiera en sostenedor activo del periódico como empresa y este objetivo se alcanzó, como puede verse en las listas de suscriptores y en los mensajes que los editores dirigían a los lectores, por ejemplo, al público femenino lo invitaban a convencer a sus padres, esposos y hermanos a que sean constantes suscriptores de *El Registro yucateco*. Rosado Avilés anota que este objetivo se logró y que los planteamientos del periódico rigieron el quehacer literario de Yucatán del siglo XIX (Rosado Avilés, 2003: 52-53).

La formación discursiva castiza letrada también ha sido prolífica en Yucatán, a ella pertenecen autores como Antonio Mediz Bolio (1983) y el Ermilo Abreu Gómez de *Canek* (2008), su obra más señera, porque en *La conjura de Xinum* (1983) y en *Tata*

Lobo (1994) su discurso puede adscribirse a la formación literaria mestiza letrada; ellos son los máximos representantes del indigenismo literario en Yucatán, con reconocimiento del canon literario institucional mexicano y latinoamericano, dentro de la corriente del indigenismo. Hasta nuestros días, la formación discursiva castiza letrada sigue siendo productiva, su marca sigue siendo el intento por legitimarse como la única formación discursiva con derecho al reconocimiento literario.

II.4.1 Inicios de la circulación de textos escritos de narrativa de ficción

Ya hemos mencionado que el periódico *El Museo Yucateco*, publicado por Justo Sierra O'Reilly en Campeche, circuló por primera vez en enero de 1841. Este fue el primer periódico literario en la Península de Yucatán (Ferrer de Mendiola, 1977: 217, 244), en el cual se publican algunas narraciones breves de carácter histórico, más de veinte años antes de la aparición de la primera novela histórica de Vicente Riva Palacio, entre ellas: *La tía Mariana*; *Los anteojos verdes*; *Doña Felipa de Zanabria*; *D. Pablo de Vergara*; *El filibustero*. *Leyenda del siglo XVIII*; *Los bandos de Valladolid*, y *D. Juan de Escobar* (Castro Ibarra, 2005). En ese mismo periódico Pantaleón Barrera publica *Los misterios de Chan Santa Cruz*; Crescencio Carrillo y Ancona escribe *Historia de Welina*, y *La lámpara de tres siglos* (Padilla Robertos, 2006: 29).

Hay que destacar que con estas primeras narraciones históricas publicadas por Sierra O'Reilly en *El Museo Yucateco* se inaugura en México la novela de piratería: *La tía Mariana* refiere una de las aventuras del pirata Lorencillo, mientras que *El filibustero* tiene como protagonista a otro pirata, Diego el Mulato (Castro Ibarra, 2005).

También se ha hablado de *Un año en el Hospital de San Lázaro*, novela de Justo Sierra O'Reilly publicada en el periódico *El Registro Yucateco* (que se editaba en Mérida), y hemos comentado que la crítica señala que le falta cohesión en su trama (Castro Leal, 1990: xix), pero es la primera novela extensa publicada en un periódico de la Península de Yucatán, además, junto con *El fistol del diablo* de Manuel Payno, que se publica por esas mismas fechas, es la primera novela de folletín publicada en

nuestro país (Castro Ibarra, 2005). En 1905 fue reimpressa por Agüeros (Abreu Gómez, 1997: xxxiv). Ermilo Abreu Gómez sostiene que las cartas que conforman *Un año en el Hospital de San Lázaro* tienen todas el mismo tono, pues las anima el mismo espíritu que va del plano retórico al plano lógico (Íbidem: lII). En esta novela, los colectivos que se contrastan son: las familias cristianas tradicionales, con los descreídos y licenciosos como Juan Cruyés (íbidem: lVI).

Un estudio reciente interpreta esta como una novela psicológica: “por haber construido verosímilmente los estados internos del protagonista (en todos sus ámbitos)” (Moguel Uc, 2006: 41). *Un año en el Hospital de San Lázaro*, es el instrumento que usa su autor para difundir sus ideas relativas al manejo de la lepra, está “a favor de la unión de la familia, y de la represión sexual en cuanto a la idea de que no puede permitir que el cuerpo tenga predominio sobre él (pensamiento judeo-cristiano)” (Moguel Uc, 2006: 168).

En esta forma de comprender la obra, el autor quiere hacer reflexionar a sus lectores sobre sus actitudes, “El amor a la vida (expresado a través de un personaje de la época) se desarrollará más en una sociedad donde no se amenacen las condiciones básicas para una vida digna... Se espera que la sociedad que está en ese momento en conflictos entre naciones (1824), y Estados (1848) desarrolle una moral positiva y tan poderosa como la guerra, convirtiendo el impulso destructivo en un hábito creativo, como el protagonista novelesco que va en busca de la vida tras haber descubierto en la enfermedad su otra cara” (íbidem: 169).

Ya señalé que Sierra O’Reilly publica en 1948, en Campeche, *El Fénix*, que aparecía cinco veces al mes, y en él redactó la primera novela histórica mexicana, de su propia invención: *La hija del judío* (Ferrer de Mendiola, 1977: 231).

En 1849 la Academia de Ciencias y Literatura de Mérida, de la cual Sierra O’Reilly era presidente, editó *El Mosaico*, como su órgano literario (íbidem, 1977: 232).

Del gusto que el público desarrollara por las novelas de folletín dependía el éxito comercial de los periódicos, por lo que los autores tenían que ser hábiles sosteniendo la intriga, y con ella el interés de los lectores. En nuestro país, el auge de

este tipo de novelas se dio entre 1868 y 1872 y fueron usadas como instrumento para la construcción de una identidad nacional (Mejía Pereira, 2006: 36-37).

En este proceso de construcción nacional, se empezó a atender a sectores de la sociedad a los que hasta entonces no se había prestado atención: el 7 de mayo de 1870 circula en Mérida, por primera vez *La Siempreviva*. Revista quincenal. Órgano oficial de la sociedad de su nombre. Esta revista para mujeres, hecha por mujeres, tenía el objetivo de “impulsar las bellas artes, ilustración, recreo y caridad”. Las editoras de esta publicación colaboraban con la sociedad literaria El Renacimiento, proyecto encabezado por Ignacio Manuel Altamirano, Ignacio Ramírez y José María Vigil. Las fundadoras y editoras de *La Siempreviva* eran Rita Cetina Gutiérrez, Gertrudis Tenorio Zavala y Cristina Farfán. Se trataba de una revista de cuatro páginas a doble columna. La revista recibía colaboraciones de otros estados de la república, y de otras naciones, por ejemplo, está documentado que Gertrudis Gómez de Avellaneda publicó en las páginas de *La Siempreviva*. La escuela para niñas era gratuita, el proyecto de esta sociedad literaria estaba financiado por el Gobierno liberal; las editoras, al decidir las directrices para la educación de las niñas, se enfrentaron a este, que aplicó la censura clausurando la revista en 1873 (De los Santos Alamilla, 2009: 53, 56-60). Esta publicación fue importante para expandir el mercado de potenciales compradores (compradoras, más exactamente) de periódicos, las mujeres, público que había permanecido, hasta cierto punto al margen de la ilustración y ajena a la demanda de bienes culturales, aunque ya vimos que *El Registro Yucateco*, sí se dirigió a ellas.

Otro novelista que se dio a conocer a través de la prensa fue José Peón Contreras; escribió en *La Revista de Mérida*, *Álbum Yucateco*, *Aguinaldo Poético*, *El Repertorio Pintoresco*, *El Municipio Libre*, *Registro de Cultura Yucateca*, *Artes y Letras*, *La Guirnalda Yucateca* y el *Diario de Yucatán*. Las novelas que se conocen de este autor son *Taide* (1885) y *Veleidosa* (1891) (Padilla Robertos, 2006: 38, 6).

II.4. 1.1 La novela histórica

En *El Registro Yucateco* (1845–1846), periódico que ha sido citado varias veces a lo largo de este trabajo, fue publicada la breve novela histórica *El secreto del ajusticiado* de Justo Sierra O'Reilly. Esta obra fue incluida en el libro *Yucatán*, publicado en 1913.

La novela *La hija del judío* retrata la historia colonial yucateca, en la que proyecta los problemas sociales del Yucatán contemporáneo a Sierra O'Reilly: tiene intriga política; se retratan y critican las costumbres morales de la época colonial (que pervivían en la época que él escribe, ¿o podemos decir perviven hasta hoy?); se trata de una novela romántica en la que triunfa el sentimiento, el bien se impone por encima de las bajezas de los enemigos de los protagonistas (Sierra O'Reilly, 1990). Esta es la novela más afamada de la época, y con justicia, pues es extensa pero la intriga está bien lograda y cumple con sus objetivos de representar la lucha ideológica contemporánea al autor a través de conflictos del pasado, construyendo las identidades de importantes sectores de la sociedad y mostrando las raíces de sus enfrentamientos.

Uno de los propósitos de los escritores románticos americanos era formar una identidad literaria para la América de habla española, a la vez que apuntalar culturalmente la conciencia de lo nacional (Cortés Campos, 2003: 109).

Justo Sierra O'Reilly formó parte de este movimiento liberal, que buscaba construir una identidad nacional que permitiera distinguir a la nación mexicana de España; para ello era necesario deslindarse del pasado colonial; dismantelar las instituciones a través de las cuales nuestra sociedad había estado sujeta a la metrópoli; crear otras, más justas para los habitantes de este lado del mar.

Cuatro aspectos demarcan la novela histórica de este autor: el afán por educar al público; formar en los lectores un criterio una opinión sobre los acontecimientos de su presente; revalorar el amor por la provincia para crear una identidad regional (la acción de sus novelas se ubica en Mérida, Campeche, Valladolid, pero nunca fuera de la Península de Yucatán), y todo esto a la vez que lo entretiene (íbidem: 114-115); es

decir, ya realizaba uno de los grandes propósitos de los medios de comunicación llamados “culturales” educar entreteniendo o entretener educando.

Otras características de la novelística de Sierra O’Reilly como la descripción de costumbres, las consecuencias de determinados sucesos y el carácter dramático de la acción, al parecer provienen del modelo de novela histórica desarrollado por Walter Scott. Sierra O’Reilly logró combinar la novela histórica con la costumbrista, al documentar con ellas las costumbres del Yucatán colonial (Mejía Pereira, 2006: 31, 44). En 1874 *La hija del judío* es reeditada por *La Revista de Mérida* con notas explicativas de los términos religiosos por don Crescencio Carrillo y Ancona; en 1908 Agüeros reimprime la edición de 1874.

Ermilo Abreu Gómez señala de la prosa de Sierra O’Reilly que “le repugna el detalle realista, mucho más si este supone la expresión de algo sucio o innoble” (Abreu Gómez, 1997: XLV). Afirma que las tramas de las novelas de Sierra O’Reilly solo buscan “conducir a sus propósitos doctrinales. Marchan libres de adorno y sostén lírico y, escuetas, llegan al final que se antepone” (íbidem: XLVI).

Respecto de la caracterización que de los personajes hace Sierra O’Reilly, Abreu Gómez afirma “todas sus figuras son borrosas, están como sumidas bajo un velo de sombras”; y de la forma en que son representados los mayas: “los pocos indios mayas que menciona, son un poco el buen salvaje abstracto de Rousseau... Por eso tal vez todos se llaman Juan... Son los juanes del montón anónimo” (Abreu Gómez, 1997: XLVIII).

Respecto al interés del novelista del siglo XIX por el pasado, Abreu Gómez señala que si bien puede este tener un origen romántico, “el doctor Sierra realiza un movimiento de comparación... el pasado interesa en cuanto es medida para percibir el presente” prepondera “lo colectivo sobre lo individual” (íbidem: LV).

En *La hija del judío* su autor “reúne dos o tres grupos sociales –clero, burguesía, aristocracia– y los contrasta y juega con sus diferencias, midiendo sus acomodaciones y aspiraciones.” (íbidem: LVI). En *El filibustero* se contraponen la gente pacífica que permanece en tierra, con la gente sin patria en pleno movimiento. En este juego de masas populares Sierra O’Reilly se anticipa a una estrategia narrativa desarrollada luego por la escuela naturalista (íbidem: LVI).

Hemos expresado ya que Eligio Ancona también sigue esta tendencia literaria de dar a conocer aspectos de la historia regional y emplear la historia como metáfora de los problemas sociales contemporáneos a su época, para afianzar una identidad yucateca particular, a la vez que emplea la literatura para educar a sus lectores en la conveniencia de adoptar los principios de la reforma liberal en la vida cotidiana (Rosado Avilés, 2004: 12-13).

Encontraremos que temas, personajes e incluso títulos se repiten entre los escritores de las novelas históricas, pues compartían el afán de representar, con situaciones del pasado, la problemática de la naciente república.

Entre 1857 y 1867 Eligio Ancona colabora en los periódicos *La Sombra de Morelos* y *La Píldora*, publicaciones en las que muestra su militancia liberal (íbidem: 26).

Junto a estos intentos de desarrollar una narrativa propia, surge también la crítica literaria, que pretendía favorecer la creación de un estilo propio de la región.

Las novelas publicadas por Eligio Ancona son *El filibustero* (1864); *La cruz y la espada* (1864); *El conde de Peñalva* (1866); *Los mártires del Anáhuac* (1870), y *Memorias de un alférez* (1904).

En 1867, al tomar el poder como comandante militar y gobernador del estado de Yucatán Manuel Cepeda Peraza, Eligio Ancona es nombrado secretario de Gobierno, como tal colabora en la aplicación de las Leyes de Reforma y en la instauración del Instituto Literario del Estado (18 de junio de 1867). El discurso literario de Eligio Ancona se transforma en relación con las cambiantes circunstancias históricas.

El discurso local que ayudó a construir Eligio Ancona es el del criollo liberal, que estudia la historia con fines más pedagógicos que políticos. Su trabajo persigue construir, sacar conclusiones de los hechos pasados para tener en el futuro menos fallas. Por ello, su obra historiográfica tiene como peculiaridad el pretender ser más acabada que los trabajos que se han escrito antes (Castillo Canché, 2004: 56).

Su novela *El conde de Peñalva*, es un alegato a favor de la independencia, la justicia, las instituciones, contra de la sociedad noble que toma privilegios que

significan la disminución del reconocimiento de los derechos de los otros sectores de nuestra sociedad.

II.4.1.2. La novela costumbrista

Aunque la novela costumbrista en lengua española surge en México con Joaquín Fernández de Lizardi, no arraiga entre los escritores mexicanos sino hasta que tiene auge en España, de donde lo imitan Guillermo Prieto y José T. Cuéllar, Manuel Payno y Francisco Zarco (Esquivel Pren, 1975: 11, 15).

En Yucatán, el implantador del costumbrismo con influencia española fue Manuel Barbachano Tarrazo (D. Gil de las Calzas Verdes); sus artículos fueron muy apreciados en la capital de la República, en el interior de ella y en el extranjero. Sus primeras publicaciones aparecieron en *El Museo Yucateco*, y luego contribuyó con textos para *El Registro Yucateco*. Quien desarrolla la novela de costumbres es Gerónimo del Castillo: *Un pacto y un pleito*, de este autor, es la primera novela de costumbres publicada en Yucatán. Son célebres además sus diálogos publicados en *El Repertorio Pintoresco*, bajo el título común de “Mosaico yucateco”; el uso del diálogo para retratar a la sociedad es una novedad en el costumbrismo mexicano de 1863 y de épocas anteriores. Los personajes centrales de este “Mosaico yucateco” son un cura y Nicolás, su sacristán. Estas costumbres pintadas con agilidad y soltura son reminiscencias que logran su propósito: ayudar a la historia en la reconstrucción de su época por parte de quienes no pertenecemos a ella (íbidem: 1975: 26, 28, 30).

Fabián Carrillo Suaste inició, junto con Gerónimo del Castillo, el costumbrismo de ambientes y matices genuinamente yucatecos. Poco a poco los escritores peninsulares fueron adquiriendo “personalidad” yucateca, apegándose a lo popular de nuestra región. En opinión del crítico José Esquivel Pren, a mediados de los setenta había ya un humorismo peculiarmente yucateco, y Fabián Esteban Carrillo Suaste fue el autor que mejor expresó el costumbrismo propiamente yucateco. De este autor es relevante su libro *Colección literaria* en el que reúne la mayor parte de sus textos aparecidos en publicaciones periódicas, pero que también contiene textos que habían

estado inéditos hasta entonces. Su periódico *La Linterna* (1850-1852) fue otro importante aporte de este autor a la literatura de costumbres (íbidem: 15, 32, 36).

Otras novelas de este género son *El último esfuerzo* y *El sargento primero*, de Delio Moreno Cantón. La primera fue editada en 1896 por R. Caballero. *El sargento primero* se publicó en 1905 en la imprenta de *La Revista de Mérida*. En un comentario que de ella hace Pedro Henríquez Ureña, expresa que el diario de Cecilia, que constituye la novela, está escrito con “hábil facilidad... todo en esas páginas resulta perfectamente femenino y cónsono con la situación de la protagonista, cuyo carácter se destaca completo y sugestivo” (Henríquez Ureña en Roggiano, 1989: 24-25).

Delio Moreno Cantón colaboró en *Pimienta y Mostaza*. Algunos de sus pequeños cuadros costumbristas son “El alazán del padre Moreno”, “Pelar la pava” y “Nubarrones y chocolate” (Esquivel Pren, 1975: 68).

En 1919 es publicada por primera vez *Eugenia: esbozo novelesco de costumbres futuras* de Eduardo Urzaiz; novela reconocida como la primera de ciencia ficción en lengua española; por la fama que a nivel internacional ha tenido esta novela, dedicaremos a ella más espacio que a las anteriores. *Eugenia* tiene características que permiten interpretarla también como una novela costumbrista: uno de los principales alcances de la sociedad utópica que se nos recrea es la ausencia de la “mortalidad infantil, aquella horrible cosa absurda que fue la desesperación de nuestros antepasados” (Urzaiz, 2002: 81), como nos dice el doctor Suárez.

Otros son la desaparición de los ejércitos, la canalización de esos recursos a la investigación científica y a la protección de los individuos desvalidos como los niños y los ancianos (íbidem: 105, 114), también la reducción de la desigualdad social: los pobres no desaparecen, pero tienen lo necesario para llevar una vida digna, y aún lo que en otros tiempos se consideró superfluo, ya que los “productos se reparten con equidad de modo que reciben partes proporcionales el tesoro comunal y cuantos, con sus brazos o su inteligencia laboran en su producción” (íbidem: 125).

Otro aspecto de la visión utópica presentado en la novela es la igualdad jurídica entre el hombre y la mujer, pues, según expresa el doctor Urrea en una tertulia, existe “una absoluta igualdad de derechos de que disfrutan ambos sexos” (íbidem: 126).

Respecto a la reproducción, Ernesto expresa, refiriéndose a los gestadores, que “la condición de estos infelices no es menos triste y dura que antaño lo fuera la de la mujer; y que el estado interesante artificial ... viene a ser algo así como una afrenta a su condición de varones y aun a la dignidad humana”; a lo que el doctor Pérez Serrato responde que “el puesto de gestador es en la actualidad uno de los que mejor se remuneran y, por consiguiente, uno de los más codiciados” (íbidem: 78-79).

Sin embargo, la novela advierte acerca de dificultad cultural de transformar la relación hombre-mujer; la fuerza de la concepción respecto de la mujer como sujeto pasivo o maternal; pues ocurre (no solo en el texto, sino en nuestra sociedad), que la igualdad de derecho, sin embargo, no es alcanzada en el plano de los hechos; el amor de una mujer, aún en Villautopía es visto como una reacción al amor que un hombre le pueda profesar, tal como cuando Miguel le dice a Ernesto: “Yo creo que en ella (refiriéndose a Celiana) hay capacidad suficiente para adaptar su cariño a todas las modalidades y metamorfosis que el tuyo experimente en el transcurso de los años” (íbidem: 61).

Se sigue considerando la fidelidad una cualidad femenina, así como la prontitud a perdonar una característica deseable en las mujeres. Tenemos un ejemplo de lo anterior cuando el narrador nos dice de Federico que “si alguna vez el joven sintió el aletazo fugaz de un deseo o cedió a extraña solicitud, su compañera, si llegó a saberlo, no se sintió por ello más de lo que se hubiese sentido porque el comiese en la calle una golosina y se olvidase de traerle un pedazo” (íbidem: 63).

La vocación que algunas mujeres tienen por el magisterio se explica como una objetivación de su afecto y una más elevada forma de maternidad.

Algo que afortunadamente en la realidad ha sido superado, es el temprano envejecimiento de las mujeres; la capacidad científica que la medicina ha proporcionado de retardar los procesos de envejecimiento, es un aspecto no considerado en la novela: el narrador, en la página 84 se refiere a una mujer de 45 años como una matrona y la califica de “jamona”; en la página 137 dice que el ideal postrero del amor de Celiana era Ernesto, y en la 117 menciona que por su edad y sus antecedentes no estaba “autorizada” a abrigar esperanzas de encontrar otro amor

(íbidem: 117); recuérdese que el personaje de Celiana tiene 35 años, y ya en la blanca Mérida se ha visto el caso de parejas que a los 60 años inician un matrimonio

El deterioro físico de las mujeres, tal como se presenta en la novela, no es consecuente con la falta de desgaste que implica el no ser ya gestadoras; ni con los avances de la medicina que disminuyen considerablemente los procesos de envejecimiento. Si bien en nuestra sociedad muchos de aquellos solo están disponibles para los sectores que cuentan con mayores recursos económicos, en una organización como la de Villautopía, las instituciones médicas los pondrían al alcance de todos los habitantes.

Triunfa la belleza física encima de la compatibilidad de caracteres; las mujeres cerebrales son esterilizadas, en lo que es quizá en una visión pesimista del autor, en la cual los individuos, cooptados por el Estado (en esto me recuerda a los personajes de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (2000), quienes no podían elegir el uso de su tiempo libre) no pueden seguir el impulso de criar a su hijo en el seno de su familia; se quedan en medio del ideal perseguido por la nueva organización social y los ideales que rigen en nuestra época (pretérito de la que se vive en *Eugenia*); el personaje de este nombre ni siquiera expresa su voluntad; en algún momento pareciera que va a rebelarse contra el proceso científico de reproducción asistida, para incubar en su vientre “el fruto bendito de su amor” pero no lo hace, permanece a la sombra de Ernesto, el verdadero protagonista, quien se ocupará de su vástago aunque sin oponerse a sus deberes de reproductor.

Otro de los valores presentes en nuestra actual sociedad y que se ponderan en el texto es la virginidad, pues aunque se proclame que es “el reinado del amor libre” y la “plena igualdad de derechos para la mujer y para el hombre”, Ernesto sumó a la felicidad de enamorarse de una mujer físicamente perfecta, el ser su iniciador (Urzaiz, 2002: 144,146).

En síntesis, la novela proporciona ocasión para reflexionar acerca de los vicios mentales que alejan, incluso más que las limitaciones jurídicas, la tan anhelada equidad de género.

Veintiún años después, la novela de costumbres seguía siendo bien recibida por la crítica, como podemos notarlo con *Nayar*, novela que sobresale de entre la obra

literaria del escritor yucateco Miguel Ángel Menéndez Reyes. En 1940 la casa editorial de Nueva York Farrar and Reinhart lanzó una convocatoria para los escritores de todos los países latinoamericanos. Cada país del subcontinente integró un jurado para calificar su propia producción. En México este jurado fue integrado por connotados literatos entre los que figuraron Alfonso Reyes y Julio Jiménez Rueda. *Nayar* fue enviada representando a la novelística mexicana al concurso latinoamericano celebrado en Nueva York, certamen en el que fue escogida como una de las tres novelas dignas de premio. La novela de Menéndez fue traducida al inglés y a otros idiomas, incluido el ruso.

La trama desarrollada con lenguaje poético en el ambiente bucólico de la selva nayarita, se inicia entre los manglares del llamado estero de la Florida en el estado de Nayarit y concluye en una cárcel de Tepic. Se resume así: hace más de cuatro siglos Nuño de Guzmán estrelló su crueldad y violencia contra el altivo sentimiento de libertad con que le resistió el pueblo cora. Después, inútilmente, los misioneros buscaron un resquicio para infiltrar en ellos la religión de los blancos. En la Sierra del Nayar (Nayarit, México) perdura tenazmente, aún hoy, la vida indígena. El espíritu cora, con su voluntad de sobrevivir, mantiene intocable su actitud tradicional de lucha; hace escudo de su aislamiento, en contra de las leyes de los blancos, que carecen de sentido para normar su vida. Este libro condensa aspectos sobresalientes de un mundo real, en olvido, que se halla fuera de las condiciones de tiempo y espacio y que pervive en espera de su hora (Menéndez Reyes, 1991). Esta novela es indispensable para quien quiera conocer la vida de los coras y los conflictos interétnicos en México, además de que atrapa al lector desde las primeras páginas.

Dos textos relevantes de esta corriente literaria, escritos por autores más conocidos por su tendencia indigenista, son: *Lo que ya pasó y aún vive* (1947), de Luis Rosado Vega (libro de relatos costumbristas, que recrea las andanzas del poeta por las comunidades de Yucatán) y *Tata Lobo* (publicado por primera vez en 1952) de Ermilo Abreu Gómez (novela costumbrista, rayando en picaresca). Esta puede considerarse una novela juvenil, que seguramente tendría buena acogida entre adolescentes si se promoviera su lectura en secundarias y preparatorias.

A fines del siglo xx el costumbrismo seguía teniendo adeptos, como lo vemos con *Suyunché*, novela de Nidia Esther Rosado publicada en 1989 por el Instituto de Cultura de Yucatán, también es catalogado como costumbrista por los críticos que la han comentado (Rosado Bacelis, 1989).

Incluso actualmente, los jóvenes novelistas buscan recrear las costumbres de su generación al retomar situaciones de su cotidianidad para elaborar sus obras; la vigencia contemporánea de esta corriente literaria en nuestro medio tiene relación con la característica cultural que tenemos los yucatecos de pensar en nosotros mismos y de reflexionar acerca de nuestra manera de vivir y de identificarnos como distintos a las otras sociedades con las que coexistimos.

II.5. La formación discursiva maya letrada

Tanto en este apartado como en el que sigue se consignan hechos que ayudarán a conocer el inventario de las prácticas discursivas literarias que las elites letradas de Yucatán —que se adscriben a sí mismas como herederas únicas de una tradición hispánica pura (por lo que en el argot regional son llamadas “la casta divina”)— han negado, invisibilizado o ninguneado.

Ya en el apartado relativo a la literatura maya colonial se habló de las políticas culturales encaminadas a la homogeneización de los grupos étnicos. En el contexto donde se produce la literatura que será analizada, se trataba de la asimilación de los mayas a la cultura española al principio; luego se matizó: a través de la construcción de lo mestizo se fomentó que nuestra versión de la cultura española estuviera “coloreada” por algunos rasgos de origen maya, la que daría a Yucatán su peculiaridad en el concierto no solo de la cultura mexicana, sino de las culturas hispánicas. En la Península de Yucatán, una tercera parte de la población es hablante de maya. El uso de este idioma es mayoritariamente oral, pues la lectura y la escritura en él todavía no se han generalizado. Además, aún en los poblados con predominio lingüístico maya, cuando los hablantes requieren servicios públicos, de salud, de educación, de impartición de justicia o de otra índole, necesitan el castellano. Esto a pesar de que

desde 2003 hay una Ley General de Derechos Lingüísticos, misma que no se aplica plenamente (y que ha sido traducida al maya por el lingüista Fidencio Briceño Chel en 2004).

En la primera mitad del siglo xx el estudio de la lengua maya y el fomento de la creación literaria en ella estuvieron ligados a la búsqueda de rasgos culturales definitorios, que distinguieran a la Península de Yucatán de las otras regiones del país, a la vez que expresaran una versión de la mexicanidad susceptible de ser contrapuesta a la identidad de otros países. Es notorio que en 1950 salga a la circulación *El laberinto de la soledad*, libro de ensayos de Octavio Paz, en el que reflexiona acerca de lo mexicano, señalando las fuentes culturales que conforman nuestra identidad, nuestra conciencia; ahí explica cómo ciertos rasgos culturales indígenas forman nuestro carácter; cómo nos afectó la vivencia de la conquista como pueblo; nos habla del simbolismo que tuvo la Malinche en nuestra manera de representarnos las relaciones entre hombres y mujeres y entre México y los pueblos extranjeros. Válidas estas aproximaciones, son una expresión abstracta de lo que es ser mexicano, que se va concretando en cada región con matices distintos (Paz, 2010: 1-97). Estos planteamientos de Octavio Paz enriquecen aún hoy día la discusión acerca de nuestro modo de ser de los mexicanos, que se contrasta con la manera en que se conducen las personas de otros pueblos, a ello se debe que *El laberinto de la soledad* haya tenido mucho éxito, como puede notarse por sus sucesivas ediciones y reimpressiones. Aunque Octavio Paz cuestione el indigenismo, como política social y como corriente artística ha sido relevante en la conformación de las identidades étnicas (en el caso de Yucatán, la identidad maya) y también para las identidades mestizas, por ello en este trabajo se abordan las acciones de las instituciones indigenistas.

El tiempo que la acción educativa hacia los mayas de Yucatán estuvo coordinada por el Instituto Nacional Indigenista (INI, 1959-1972) en México se puso en práctica, fundamentalmente, el indigenismo integracionista. Es decir, se buscaba que se apropiaran de la lengua española y de una cultura mestiza promovida por el estado: de pensamiento científicista, racional, de forma de producción capitalista, coloreada con algunos rasgos de la cultura propia: la música, la danza, la gastronomía, las artesanías. Incluso estos rasgos eran modificados por quienes se encargaban de

estudiarlos y darlos a conocer (maestros, promotores culturales, antropólogos y artistas

De hecho, antes de 1964 lo que se daba era la incorporación (es decir, la castellanización compulsiva y violenta, y la instrucción de que los mayas olvidaran todos sus rasgos culturales y adoptaran los “nacionales”), a partir de que en Peto se empieza a alfabetizar en lengua maya (1964) podemos decir que se inicia propiamente la aplicación de la integración (diluir la cultura mestiza con la maya, para que no la sientan tan extraña) en la enseñanza de nivel primaria. Antes de que la integración se intentara aplicar a la política educativa, ya había tenido expresiones literarias, como la revista *Yikal Maya Than*. En 1972, cuando varios maestros mayas son capacitados para alfabetizar en sus lenguas, el indigenismo participativo empieza a competir con el integracionista: más allá de cumplir la tarea encomendada, los maestros expanden el uso de su lengua y la llevan a la escritura recreativa. Sin embargo, la escuela, como institución hasta ahora no ha podido satisfacer la demanda de proporcionar a los educandos un desarrollo lingüístico coordinado en ambas lenguas (maya y español).

Desde fines de los Setenta se inicia, de manera oficial, el indigenismo participativo en Yucatán, los hechos fundamentales que lo marcan son la creación del Departamento de Educación Indígena al interior de la Secretaría de Educación, el establecimiento de la educación Bilingüe-Bicultural como modelo educativo para aplicar en zonas de población maya, y la instalación de la Unidad Regional de Culturas Populares de Yucatán. Pese a que el indigenismo participativo ya estrenó un segundo modelo educativo, la Educación Intercultural Bilingüe, que está vigente hoy en día, y a que la incorporación y la integración ya no son consideradas políticamente correctas, en la práctica se siguen dando. Y es que, aun los programas y las instituciones de atención a los mayas que se esfuerzan por cumplir cabalmente sus objetivos se enfrentan a los avatares económicos de un país en el cual el gasto social es, muchas veces, considerado superfluo. Este es el contexto en el cual se da la integración lingüística y cultural entre mayas e hispanohablantes en Yucatán: al estar ambas lenguas en contacto, al transitar las personas de una a otra, las lenguas se permean entre sí, ocasionando varias gradaciones. Ello deriva en una estigmatización para las diferentes variedades lingüísticas, lo que ocasiona el desprestigio para los mensajes

producidos en las variedades mezcladas o mesolectos (Ballón Aguirre, 2006: 46-50). Los mensajes literarios producidos en cada mesolecto son menospreciados por los hablantes de los otros mesolectos. Se consideran más prestigiosas las producciones literarias de las variedades lingüísticas “puras”. Los hablantes y los creadores literarios que se expresan en algún mesolecto buscan el reconocimiento, a lo cual puede ayudar el estudio de la diglosia literaria: al analizar la presencia en los discursos de una lengua, de elementos del contenido de otras lenguas, que se da por el cotidiano contacto entre ellas. Cuando dos lenguas entran en contacto necesariamente se influyen mutuamente; esto se verá en el análisis de los discursos de los mestizos letrados.

La integración lingüística es un fenómeno generalizado en el mundo. Se da por los procesos de migración en los cuales hablantes de una (o más) lenguas llegan a otra comunidad lingüística y tienen que aprender esa lengua, nueva para ellos, para poder interactuar con los miembros de la sociedad a la que arribaron: su idioma se verá influido por este proceso, pero seguramente ellos también dejarán huellas lingüísticas en sus interlocutores. Y habrá creaciones literarias que retomen los contenidos culturales de otra lengua. O que se expresen en las variedades intermedias (por ejemplo, los textos escritos en spanglish).

Como se ve, la integración cultural y literaria resulta del contacto cotidiano entre personas de diversas culturas.

A continuación se hará la reseña de la actividad que han desarrollado intelectuales mayas, ya sea individualmente o agrupados (en asociaciones, instituciones o talleres literarios), para promocionar su cultura, su identidad y su expresión literaria. Se respeta la ortografía con la que cada autor escribe en su lengua, ya que aun no hay acuerdo entre intelectuales mayas para la estandarización, por lo que podrá encontrarse una palabra maya escrita en diferentes formas.

En 1977 se constituyó la Asociación Civil Cadena Cultural Becaleña, con el objetivo de promover y realizar actividades de carácter científico, cultural y social para elevar el nivel de vida de la región y defender los intereses de sus agremiados sin fines de lucro (López 1996: 53); sus miembros fundaron la estación de radio “XEBAL La voz maya de México” que inició sus transmisiones el 4 de marzo de 1980, en la frecuencia

de 1470 kilohertz de la banda de Amplitud Modulada, desde Becal, Campeche. Es la primera difusora en el país que realiza emisiones en maya (íbidem: 54-55).

Desde 1978 hay en Maní un grupo de teatro maya que ha representado, por lo menos, 20 obras, El autor de ellas es Armando Dzul, la mayoría de las obras ensayadas por los actores con base en la memorización y la improvisación, nunca han sido escritas.

Entre 1979 y 1983, la antropóloga Hilaria Máas Collí impartió, en su primera etapa, el “Curso de lengua maya para investigadores”, en la Unidad de Ciencias Sociales del Centro de Investigaciones Regionales de la UADY (Máas Collí, 1997: 7).

Gran cantidad de escritores se agrupó en torno a las actividades de la Unidad Regional Yucatán de Culturas Populares en Yucatán (URY), la cual inició sus labores en 1982. A través de su Programa de Lengua y literatura maya la URY ha formado escritores mayas; auspició talleres en algunas comunidades, e impulsó la capacitación de los niños a través de talleres en los albergues del INI. Además realizó publicaciones periódicas como *Xunán Cab*, que circuló a mediados de la década de los ochenta, *U yajal maya wíiniko’ob* (El despertar de los mayas, 1987-1988), periódico mensual casi en su totalidad en maya, que coeditaba en coordinación con el Instituto de Cultura de Yucatán (ICY); más tarde se hizo bilingüe y cambió su nombre por el de *U K’ayil maaya t’aan* (El Canto de la Lengua Maya, que tuvo dos épocas, la primera en 1988 y la segunda en 1990).

En 1985, como parte del proyecto “periodismo étnico”, propuesto por la Unidad Regional de Culturas Populares de Quintana Roo, circulaba la revista *Wech* en su primera época (Sin autor, 1992: 1). En abril de 1986, en el marco de ese mismo proyecto aparecía *U jajil maaya t’an/La Verdadera Palabra Maya*, periódico que inició siendo mensual, pero, por causas económicas, se volvió bimestral. Era publicado por el Subcomité de Etnodesarrollo de Quintana Roo, la Unidad de Culturas Populares de ese estado, Coplade, la Procuraduría de Asuntos Indígenas, el Departamento Educación para Adultos, el Ayuntamiento José María Morelos, el Departamento de Educación Indígena y el Programa Cultural de las Fronteras. *Wech* inicia su segunda época en 1992 (Sin autor 1992: 2-3). *Xok K’in* (Cuenta del tiempo) es otra revista mensual de ese proyecto que apareció también en 1992, *Nicte’ T’an*, tabloide mensual

cuya vida comienza en marzo de 2001 continúa el periodismo maya en Carrillo Puerto, Quintana Roo.

Mayáon es un grupo cultural conformado por escritores y docentes mayas. De 1985 a 1990 los interesados en constituirse como grupo de acción, circularon entre ellos un boletín, que contenía reflexiones acerca de la identidad propia de los mayas, y de las acciones a asumir respecto a ella. El día 5 de noviembre de 1990 se estableció Mayáon como Asociación Civil.

En 1986 “XEPET, Radio Peto, la voz de los Mayas” (cuya frecuencia es de 740 kilo hertz en la banda de Amplitud Modulada, y que transmite a 120 km a la redonda) cambió su perfil, convirtiéndose en promotora del uso de la lengua maya; actualmente la mayor parte de su programación es en este idioma.

En abril de ese mismo año se fundó la radiodifusora bilingüe “Chan Santa Cruz”, perteneciente al Sistema Quintanarroense de Comunicación Social del Gobierno del Estado, en Carrillo Puerto. Ella realiza parte de su programación en maya, incluso personal de la Unidad Regional de Culturas Populares de Quintana Roo ha producido programas que se han transmitido en ella. Es la primera estación bilingüe en Quintana Roo, y cuenta con 1000 watts de potencia (Sin autor, 1986:1).

Entre 1988 y 1990, a través de la señal XHYTV-C13, televisora gubernamental, fue transmitida la serie *Volvamos a nuestras raíces mayas*, en la que se enseñaba los fundamentos de la gramática maya.

Desde principios de los noventa, el grupo de teatro Jots’uk (establecido en Tihosuco) dirigido por José María Uc Cahún, promotor cultural de la Unidad Regional de Culturas Populares de Quintana Roo, presenta obras en maya en las comunidades. En todas las obras se retoma la tradición oral y la cultura propia, y se da crédito a todos los que colaboraron en su realización, desde quienes contaron la historia, hasta quienes la actúan.

Entre 1990 y 1992 fue editada la primera serie de la colección Letras Mayas Contemporáneas que constó de ocho libros, cuatro en maya, y sus cuatro traducciones al castellano (Leirana 1996: 64).

En 1991, con apoyo del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias los miembros de Mayáon publicaron las *Bases para la oficialización del*

Mayathan, libro en el que se muestra a las autoridades estrategias para lograr que esta se haga de manera efectiva (Mayáon AC, 1991). Durante el ciclo escolar 1993-1994 miembros de esta asociación realizaron un circuito de talleres de lectoescritura en lengua maya.

En 1992, a iniciativa de Waldemar Noh Tzec, y coordinado por él, inició un taller literario bilingüe maya-español en la Casa de la Cultura de Calkiní (Campeche). El objetivo era producir literatura maya libre de los cánones aplicables al español. El grupo ha publicado en revistas de los estados vecinos y gestionado la aparición de revistas en su municipio (*A Duras páginas, Cal-K'in, K'in Lakam, Sonarte, Uualal/Páginas Sueltas*, entre otras).

Han sido coordinadores visitantes de este taller reconocidos poetas, como Carlos Illescas y Juan Bañuelos.

Los escritores Mayas de esta agrupación hacen llegar su obra a la gente a través de recitales con lecturas poéticas, en los que se reparten las revistas con los textos en maya. "Génali" fue el nombre que en 1995 dieron a este taller (Leirana, 2006: 43).

En Valladolid (Yucatán), en casa de los profesores Gertrudis Puch Yah y Santiago Arellano Tuz, inició sus labores a finales de 1993 un taller literario. En el segundo semestre de ese año, Santiago Arellano coordinó la publicación *Túumben Lool*, que circuló entre los maestros bilingües, de la cual fueron editados tres números.

En octubre de 1995 apareció un tríptico con poemas de los talleristas. En sus textos, los autores buscan incorporar palabras que han caído en desuso, y emplear estructuras gramaticales propias de su idioma, evitando las construcciones castellanas en textos mayas.

En 1997 se inaugura el taller adquiriendo su nombre "Yaajal k'in" (que puede traducirse más o menos como herida de sol, amanecer). La labor de este taller se difunde a través de las Ak'abil Maya K'aytuukulo'ob (noches de poesía maya).

Como resultado de estos trabajos aparece en 1998 el primer libro del grupo: *Mayats'iibo'ob. K'aaytukulo'ob* | Escritos Mayas-Poesías (Varios autores, 1998). Algunos miembros de dicho taller habían publicado anteriormente en revistas y en antologías de literatura maya contemporánea.

La Asociación Nacional de Escritores en Lenguas Indígenas (conocida como Eliac) organizó en 2002 el Diplomado en Literaturas Indígenas Contemporáneas. Configuraciones Literarias, Educación y Cultura Indígenas, con el respaldo académico de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y con financiamiento de la Unesco. Se trató del primer programa de posgrado en México que versa sobre las literaturas indígenas contemporáneas. La secretaria de Formación Profesional de la Asociación era la poeta maya Briceida Cuevas Cob; el curso estaba dirigido fundamentalmente a escritores en lenguas indígenas, la mayoría de los ponentes (especialistas todos) eran indígenas.

El 20 de marzo de 2003 se publicó en el *Diario Oficial de la Federación* la Ley General de Derechos Lingüísticos para los Pueblos Indígenas, con lo cual se hicieron oficiales todas las lenguas de los grupos étnicos mexicanos, incluida la lengua maya.

En enero de 2004 fue presentado en el Teatro Mérida el disco con 15 canciones finalistas del Yáax Ketlaamti'al u Beeta'al Maaya K'aayo'ob. Fueron interpretadas por los concursantes, acompañados por la orquesta "Yaajal Kaab".

La reseña histórica de la labor de estas agrupaciones demuestra la fuerza de la cultura maya, soterrada por las políticas educativas pero que buscó las condiciones propicias para aflorar, y lo hizo poniendo de manifiesto una característica propia de los mayas: la tenacidad; misma que ha sido considerada negativa por la sociedad no maya, que los acusa de tercos y retrógradas, pero que a los mayas ha permitido mantener su identidad y adaptarla a las circunstancias del mundo globalizado y posmoderno.

En esta historia también podemos ver estrategias para ganar espacios para la recreación y la expresión literaria en lengua maya.

II.5. 1. Espacios y reconocimiento de las producciones literarias mayas letradas

Iniciaremos comentando los dos volúmenes con los que inicia la colección Letras Mayas Contemporáneas; *U k'aayilo'ob in puksi'ik'al/Cantos del corazón* (Can Pat, 1993; Can Pat, 1993a). El primer volumen contiene los poemas en maya que son

traducidos al español en el segundo título de la colección. Estos poemas expresan sentimientos de soledad, de amor, desamor, de arrepentimiento, así como de nostalgia y preocupación por las metas no alcanzadas en la vida. Ambos libros fueron publicados con anterioridad en esta misma colección cuando se imprimía en Mérida (Yucatán), en una coedición del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA)- Culturas Populares, Programa Cultural de las Fronteras, Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA), Instituto de Cultura de Yucatán (ICY) y Maldonado Editores. La primera impresión del número 2 data de 1990; no tuve acceso a la primera edición del poemario en maya. Gerardo Can Pat, además de ser el primer poeta que publica un libro en lengua maya, fue un estudioso de su tradición literaria (recopila canciones y cuentos tradicionales), así como de la literatura maya popular, como lo denotan los tomos que compiló de canciones de autores contemporáneos a él. Los rituales y fiestas sagradas eran también objeto de su interés; cuando falleció trabajaba en un documental acerca de, y para su pueblo: filmaba fiestas tradicionales, para luego en talleres sobre expresión e identidad religiosa proyectarlos ante sus coterráneos y debatir acerca de la importancia de su realización⁵.

Otro autor de la formación discursiva maya letrada es reconocido por el canon literario nacional. Se trata de Juan de la Cabada.

Periodista, novelista, cuentista, narrador oral, guionista y activista político; Juan de la Cabada es sin duda una gran figura del mundo no solo de las letras, sino de la historia del país. Su gran obra *Incidentes melódicos del mundo irracional* (De la Cabada, 2006), original de 1944, llega hasta nosotros narrada por una voz trasunto de la suya misma en este volumen de la colección Voz Viva de México. El libro, acompañado de un disco compacto con una duración de casi 40 minutos, nos narra esta maravillosa fábula que presenta lenguaje y sonoridad poéticos. Tiene una Presentación de José Revueltas en la cual describe a Juan de la Cabada: “El fabuloso Juan de la Cabada es él mismo la fábula andante y andariega, la fábula fabuladora de todas las confabulaciones imaginables, aun hasta si se acude a las cinco formas de acepción, a ninguna de las cuales Juan se escapa, dentro de las que el diccionario

⁵ Gerardo Can Pat, comunicación personal, julio de 1994.

define la palabra o más bien dicho define al propio Juan de la Cabada” (Revueltas, 2006: 9).

Es así como de la propia voz del Hombre Fábula, llegan hasta nosotros la historia de doña Caracol y su marido don Ardilla, esta ha quedado viuda. Víctima de los engaños de don Zopilote, ya que al descubrir que esta ejecutaba bellos cantos, logra convencerla de llevarla con él guardada bajo sus alas. Así el Zopilote engañaba a la gente haciéndole creer que era él quien entonaba esos hermosos cantos, de esta forma iba visitando lugares y cosechando fama y atenciones de los demás animales que lo admiraban. Al final don Zopilote, colmado de tanta comida, bebida y atenciones, ya embriagado, deja caer a doña Caracol sin darse cuenta, por lo que al intentar cantar de nuevo no lo logra y es encarcelado; más tarde, al saberse la verdad, es llevado a la horca, para hacer pagar su engaño:

Vociferan los alborotadores:

— ¡La cabeza...! ¡La cabeza del chacpol! ¡Abajo el canalla! ¡Muera el traidor!

De regreso, aullando y tramando coronar el jolgorio con el rumboso baile, alguien ve que dentro del polvo, precisamente por el sitio en que actuó el batab o amo de los zopilotes, algo se mueve. Se aproximan, escarban un poco y descubren a la señora Caracol.

—Nup-en-nup, pak-en-pak... nup-en-nup, pak-en-pak... (cósanme, zúrzanme, ciérrenme) laméntase la viuda, mal herida por haberse caído del ala del batab en uno de sus tantos brincos; de lo cual de desmayó y fue pisoteada hasta enterrarse bajo el polvo.

Llevaron a Doña Caracol a un hospital. Después de las primeras curaciones le preguntaban y declara, desde el principio hasta al fin, cuánto ha ocurrido.

Ahora se explica la causa de que no pudieran volver a oír la canción que tanto les gustaba.

Y enfurecidos aún más, terminan la fiesta, corriendo hacia el gallinero, de donde sacan al Zopilote para traerlo a la plaza y ahorcarlo, no se averigua todavía bien si de un seco jabín o de un verde laurel (De la Cabada, 2006: 67-68)

Es una obra procedente de la oralidad, escrita y narrada en bilingüe (maya y español) que no hay que dejar de leer, y mejor aún, no hay que dejar de escuchar; el libro cuenta con varias fotos del autor y una semblanza de su obra.

Bukin-te nok'a/Ponte esta ropa, de Jorge Echeverría Lope (1993) es la primera novela en maya que se publica en el siglo xx; curiosamente, en la portada solo trae el título en castellano, aunque la obra está exclusivamente en maya. Es la historia de un muchacho que se pierde en el monte tratando de cazar pájaros; la ardilla cuidadora de todas las ardillas le quitó el "tirahule" para que no hiciera daño a sus hermanas. La novela recrea la geografía regional, dando cabida a los seres sobrenaturales que la

pueblan y su interacción con los humanos. También explica la razón de algunos toponímicos. El joven es rescatado de una enfermedad y gracias a eso aprende que no debe dañar a los otros seres de la naturaleza. *Bukin-te nok'a* fue la novela ganadora del premio "Itzamná" de literatura en lengua maya, emisión de 1992. En 1998 Jorge Echeverría Lope publica su segundo libro *X-la-boom-suumi/Vieja huella de sogá*, en la colección Letras Mayas Contemporáneas, Segunda Serie. Como todos los libros de esta colección, presenta la versión en maya, tras la cual viene la traducción al castellano. El relato que da título al volumen "*X-la boom-suumi/Vieja huella de sogá*" es una ingeniosa manera de dar a conocer los nombres y atributos de los seres sagrados y algunos toponímicos mayas, a través del viaje de Suulub Chan Ek', que busca el camino para llegar a donde beberá el agua de Suju'uy Ch'e'en que le dará sabiduría para hacer el bien. "Ku'uk tu tusen/La ardilla me engañó", es diferente de otras versiones que se han dado de esta fábula, por una serie de explicaciones acerca del significado del canto del pájaro Ukun (paloma silvestre de pico negro) que anteceden a la anécdota principal de la historia. "Yaax u yoota'al satbil T'uup/El Primer intento por desaparecer a T'uup" es una versión regional de "Hansel y Gretel".

María Luisa Góngora Pacheco, es otra autora de la formación maya letrada, que se inició escribiendo monografías y recopilaciones de la oralidad, pero que en 1998 ya tenía obra de creación propia suficiente para publicar un libro de su completa autoría: *Chan moson/Pequeño remolino* que vio la luz en la segunda serie de la Colección Letras Maya Contemporáneas.

El primer cuento de este libro es mitológico, explica el origen del algodón y de X-Cheel la diosa del tejido y el hilado entre los mayas, quien transmitió su conocimiento a las humanas, enseñándolas a elaborar los hermosos hipiles que las distinguen como mayas. El segundo recrea la leyenda de la piedra del venado, siendo aleccionador: quien no respeta un pacto recibe su castigo. "Chan Moson"/ "Pequeño remolino" es una creación de la autora, cuento fantástico en el que sin embargo está presente la realidad de la destrucción causada por los huracanes. "Dos milperos" es un cuento sobre los flojos e incrédulos que no practican las ceremonias agrícolas; "Un travieso alux" es también una lección para prevenir a los flojos; "Los perros del milpero" advierten sobre los estafadores. El cuento que cierra el volumen "Una

monita" presenta semejanzas con uno aparecido en el libro *Cuentos mayas yucatecos* de Andrade y Máas (1999). El final es lo que marca la diferencia entre ambos: la canción que canta la mona al interior del pozo es sumamente romántica, lo que marca una distancia entre esta forma de cerrar el cuento y los finales festivos propios de la oralidad maya.

Felipe Koh Canul es un autor de la formación maya letrada que ha hecho su carrera en la Ciudad de México; en ese sentido, pudo haberse estudiado su obra en el siguiente apartado "Yucatecos en el panorama de las letras nacionales"; pero se decidió incluirlo en este, por el idioma y la temática que aborda en su obra. En 1995 publicó *La milpa/Col*, plaquette de 18 páginas que contiene cuatro poemas referidos a cuatro fases de la agricultura tradicional. Un texto de Juan Ramón Bastarrachea explica el sentido de las ceremonias agrícolas y su relación con la actividad productiva. También menciona que la traducción al maya fue encargada a la Academia de la Lengua Maya de Yucatán, AC (sin especificar quién o quiénes realizaron dicha empresa). Recrea la devoción a Yum K'aa' Señor del Fuego, a Yum Lik'e'ex, Señores de los Vientos, deidades poco mencionadas en la literatura contemporánea, a quienes junto con Yum K'áax y Yum Cháak se les rinde culto a lo largo del desarrollo de las tareas agrarias. En español el autor emplea el verso libre; en maya son más frecuentes la rima y la asonancia, quizá porque muchos períodos terminan en plural, lo que da a los textos la rítmica propia del rezo. Llama la atención que en la portada escriban Col cuando al interior del texto usan el alfabeto de 1984, en el cual no se emplea la C y la palabra "milpa" se escribe "kool".

Patricia Martínez Huchim es una autora que también se ha dedicado a estudiar la tradición oral y la literatura popular, pero que en 2005 recibió dos premios nacionales por obras de su autoría: "Chen konel/Es por demás", serie de cuentos con la que obtuvo el primer lugar en el concurso de Narrativa en Lengua Maya "Alfredo Barrera Vásquez" en los Cuartos Juegos Literarios Universitarios convocados por la Universidad Autónoma de Yucatán, editados en 2006, y *U k'a'ajsajil u ts'u' noj k'áax/Recuerdos del corazón de la montaña*, novela en prosa poética que recibiera el Premio de Literatura Indígena "Enedino Jiménez" 2005 y que hasta la fecha sigue inédita. Se seleccionó "Chen konel/Es por demás" para el comentario.

A través de cinco relatos, uno introductorio que da una visión general de los hechos y cuatro desde los puntos de vista de diferentes personajes, se nos narra que una joven, Esperanza, huye con su novio.

El hecho se entrelaza con los recuerdos de los padres de ella. Así, conocemos la infancia de Esperanza, la relación de sus padres y de sus abuelos, la tradición familiar de huir con el novio, aunque eso traiga consecuencias negativas para las mujeres que lo hacen, la visión de las otras mujeres, algunas que también cometieron lo mismo, pero que sancionan cuando otras lo hacen. Los personajes están bien logrados, se recrea el ambiente de tensión y se atrapa a los lectores de ambos idiomas. La propia autora realiza la traducción al español, logrando que en ambas versiones la narración sea efectiva.

Otros textos de Patricia Martínez han sido antologados, como es el caso de "X waay/La espanto" (2006a) que aparece en *La otredad*, la ya comentada compilación realizada por Melba Alfaro Gómez (2006).

"X waay/La espanto" es breve, de tan solo siete líneas en maya, y cinco en español, nos describe lo que es capaz de hacer una mujer x waay (espanto) y cómo es castigada: cuando descubrieron lo que hizo fue asesinada a machetazos.

Miguel Angel May May, promotor cultural y escritor, que inició su trabajo con monografías, recopilaciones, que ha dedicado muchos de sus esfuerzos al desarrollo de la lectoescritura en niños y jóvenes, es otro autor que ha desarrollado con éxito la creación propia. Se comentará su libro *Lajump'eel maaya tzikbalob/Diez relatos mayas* (1998). Tanto *Lajump'eel maaya tzikbalob*, como su correlato en castellano *Diez relatos mayas*, están divididos en tres secciones: "Tzikbalob ku t'aano'ob yo'olal mejen paalalo'ob" "Tzikbalob ku t'aano'ob yo'olal Yum Tzil'ob" "Tzikbalob ku t'aano'ob yo'olal ja'asaj óolo'ob"; "Cuentos que hablan sobre niños", "Cuentos que hablan sobre los regadores de la lluvia", "Cuentos que hablan sobre espantos", respectivamente. El cuento mejor logrado es "Moson iik'/El remolino", que encaja en lo que Alejo Carpentier denominó lo real maravilloso. "U t'aan k'aak'/La voz de la llama", "Éek'che', u kúuchil ja'asaj óol/ Éek'che', lugar de espantos" y "Juan yéetel juntúul X-táabay/Juan y la X-tabay" son memorables, pues en ellos también fluye la cosmovisión maya de manera personal, íntima, sin rebuscamientos acartonados; estos

relatos oscilan entre el realismo maravilloso y el fantástico, dando su lugar a la lengua maya en el concierto de la literatura universal.

Eleuterio Po'ot Yah realizó una importante labor como docente de la lengua maya y promotor de la cultura en Yucatán y Estados Unidos. Su libro *K'axt'aanoob/Palabras enlazadas* pertenece a una serie editada por el H. Ayuntamiento de Mérida Yucatán, como parte de los festejos por el nombramiento que recibió nuestra ciudad como "Capital Americana de la Cultura", siendo la primera en el continente americano en recibir este título. En el proemio, Indalecio Cardeña nos habla del encuentro cultural y con él, la inevitable influencia que recibieron ambas culturas. Exalta la lengua maya, la cual por su grandeza ha perdurado hasta nuestros días, y de cómo la antigua literatura maya se encontraba caracterizada por sus "enunciados sentenciosos", "La voz del profeta, sacerdote o el escritor hablando con autoridad definitiva, refiriendo a los hechos de un modo tajante. El texto (menciona) puede ser poético, sugerente, descriptivo, testimonial, sagrado o de predicción, pero categórico" (Cardeña en Po'ot Yah, 2000: 14).

Sumado a la importancia que tenía el tiempo, nos hace comprender la relevancia de los vaticinios para los mayas, afirma Cardeña. Es en ese contexto de literatura y tiempo que podemos comprender la importancia de los enunciados de tipo sentencioso.

Dichos, proverbios y sentencias llenan las páginas de este libro, algunos propios y otros adoptados, pero que forman parte de la cotidianeidad oral contemporánea que Po'ot Yah nos presenta: "Quien habla dos idiomas vale por dos" (Po'ot Yah, 2000: 49), dice uno de los proverbios, por eso en este libro aparecen dichos enunciados sentenciosos en orden alfabético, primero en la "dulce maya" como califica el autor a su lengua materna y enseguida en español.

Oye el consejo de tus mayores, es una frase común entre los pueblos mayas de la península. Este, podemos decir, es el elemento encontrado en los diversos volúmenes que recogen la tradición oral: su orientación, dar una lección, una enseñanza.

Saberes ancestrales, tradiciones y normas sociales se repiten sin cesar con el único fin de transmitir la experiencia de quienes han vivido y saben cómo conducirse

por el camino de la vida. “La selección de consejos permite acceder a la cosmovisión del maya actual y al sentido particular de sus interpretaciones” (Martínez Huchim en Po’ot Yah, 2000: 18). Ana Patricia Martínez Huchim nos explica que “trasladar un concepto o idea a otro idioma implica por lo regular una recreación, ya sea porque casi nunca hay una exacta correspondencia de los elementos culturales y por las cuestiones gramaticales”. Y es aquí donde Eleuterio Po’ot Yah nos demuestra con sencillez y claridad su competencia lingüística en ambos idiomas. Con este libro, el autor, quien se ha dedicado por muchos años a la enseñanza e investigación de la lengua maya, nos deja ver otra faceta, la de hombre sabio, que ha recolectado a lo largo de su existencia todos estos conocimientos cotidianos de nuestra cultura maya, que hoy desea compartir con propios y extraños.

K’aaylay/El Canto de la Memoria. Revista de cultura maya (2007), volumen impreso correspondiente al primer año de aparición de la publicación virtual (números 1-18) muestra la continuidad del trabajo realizado por la Asociación Popolnaj “Máximo Huchin” A.C que pone en circulación en la red mundial textos en maya acompañados de su versión al castellano, así como lecciones para aprender maya. Esto expresa la voluntad de crear vasos comunicantes, que empapen de cultura maya tanto a los mayas como a los no maya hablantes. Las fotografías y los artículos también recrean parte de nuestra historia, sobre todo de aquellos ángulos menos explorados, lo que pone de manifiesto nuestra especificidad cultural. Este trabajo permite dar a conocer a un público más amplio la existencia de estos documentos, que estoy segura pueden ser de utilidad para todos aquellos que se han propuesto la misión de promover la cultura, especialmente a los que trabajan con niños. Es un espacio al que todos los cultivadores de la palabra están invitados: la creación literaria en maya se esparce para todo el mundo.

También promotor de la lectoescritura en maya y de la cultura maya, el poeta Feliciano Sánchez Chan publicó en 1999 *Ukp’el wayak/Siete sueños*, en la serie Escritores en Lenguas Indígenas. En este libro, Feliciano Sánchez Chan reúne tres poemarios: “Ukp’éel wayak” (“Siete sueños”), “In kaajal” (“mi pueblo”), “Ka’a tun binech” (“Y te fuiste”). El primer poemario, en un ambiente onírico va recreando, con una visión muy personal, las explicaciones que en la cosmovisión maya se dan del

origen del hombre, de las invocaciones sagradas. El poema que mejor refleja la contraposición entre el pensamiento maya y el que surge con la imposición de otras ideologías es “Yaanal kíimilo’ob” (“Las otras muertes”). El hablante lírico, asumiéndose X-ya’axche’ (La Ceiba Sagrada), en diálogo con la madre suprema, explica:

Bini'it k'abo'ob	Las otras manos
Tu pak'o'ob tin jobnel	sembraron en mis entrañas
Juntúul x-áak'ab ko'olel,	una mujer de noche,
(Sánchez Chan, 1999: 25).	(Sánchez Chan, 1999: 26).

Con ello, se hace claro el deslinde entre el pensamiento maya religioso original, en el cual X-ya’axche’ atravesaba el universo; y la creencia heredada de la época colonial, cuando, para contrarrestar el afecto y veneración a los dioses mayas, se inventó la historia de la mujer que detrás de las ceibas espera a los hombres para llevarlos a la perdición y a la muerte. Como señala atinadamente Elsa Cross en la contraportada, “Uno de los rasgos más notables del libro *Ukp’éel wayak’/Siete sueños*, es mostrar que ese universo de lo maya, se trata de una situación presente y viva”.

Presentaremos, como parte importante de la creación literaria de la formación maya letrada, la producción del taller literario Yaajal K’in que inició sus labores a finales de 1993, en Valladolid, en casa de los profesores Gertrudiz Puch Yah y Santiago Arellano; cinco años después apareció el primer libro del grupo: *Mayats’íibo’ob. K’aaytukulo’ob/Escritos Mayas Poesías 1998*. Anteriormente, algunos miembros de dicho taller habían publicado en revistas, o sus obras habían aparecido en antologías de literatura maya contemporánea.

En los trabajos reunidos en este volumen, se nota la evolución literaria de los autores, que exploran temas diversos y crean figuras más audaces que en sus textos anteriores. Como ejemplo de lo anterior puede mencionarse el trabajo de Gertrudis Puch Yah "Wenel" en el que la autora se sale de una visión placentera de la realidad, para recrear el dolor intenso de la separación irreversible causada por la muerte:

Sansamal kin náaytike’	Cada día sueño
ts’ook a ka suut	que has vuelto
tumen yanten u jajal óolal	porque guardo la esperanza de

in wilikech
bey in wilik u tíip'il k'iné

verte
como veo renacer el sol.

Hay poetas cuya obra sale a la luz por primera vez en este libro: José Eduviges Ucab Noh, Crisanto Kumul Chan y Miguel Ricardo May May y que desde ahora muestran inquietudes distintas; por lo novedoso de su tratamiento llama la atención el poema "Yum Kimij" de Miguel Ricardo May May; en el cual la muerte es una compañera:

Ko'ox tsikbal;
ma' tun náakaj a wóol tin pach,
ma' tech wa wenel beya',
ma' wa ka'ana túun.

Platicame;
¿No es aburrido seguirme?
¿A caso no duermes?
¿Eres incansable acaso?

Además de los autores mencionados, se encuentran también trabajos de Santiago Arellano Tuz, Flor Marlene Herrera y una sección en la que agrupan textos hechos por niños.

No cabe duda de que la creación madura con el oficio, y de que estos cinco años han redituado en calidad. La palabra, como piedra pulida, habla de la magnificencia de la cultura maya.

De nueva cuenta, nos atenemos a una muestra del total de lo que se ha producido en esta formación literaria que ha sido prolífica. Sembrar el interés y que los potenciales lectores localicen los textos de la formación discursiva maya letrada, se acerquen a ellos ya sea como analistas o por el puro placer, es la intención de este apartado, pues sería imposible abordar en tan poco espacio todas y cada una de las obras registradas hasta este momento.

II. 6. Las bases lingüísticas de las concepciones mayas del tiempo y del espacio

Para comprender algunas características propias del pensamiento maya que están presente en su obra literaria, es conveniente conocer la concepción maya del tiempo y del espacio. Más adelante veremos que esta característica se expresa también en el pensamiento y la literatura mestizos. Robert Bruce explica que la

epistemología maya considera al pixán (ego consciente) como una persona en un remo de tiro, que se aleja del punto de partida (lo que en las lenguas occidentales llamamos “tiempo presente”) a través de la realidad manifiesta inmediata y avanza hacia sus espaldas dentro de la realidad hipotética o no manifiesta, que incluye el futuro, aun estando dentro del futuro inmediato, la posición y el punto de vista impiden vislumbrarlo (Bruce, s/F:23-24). Esto implica una aceptación de los avatares que pueden condicionar la realización (o la omisión) de lo que los seres humanos planeamos; en la ideología maya no es tan fuerte el sentido de control de la propia vida como en la ideología occidental contemporánea; de ahí deriva la solicitud religiosa para que los deseos humanos se lleven a cabo con éxito.

Los mestizos, herederos de esta doble tradición, planeamos, ejecutamos, pero en un sistema social que no es del todo democrático, donde los privilegios de clase/étnicos pueden impedir a las personas ejercer a cabalidad sus derechos. Cuando emprendemos un proyecto, aparte de llevar a cabo las acciones encaminadas a lograrlo, pedimos al universo que nuestra voluntad sea acorde a sus fuerzas ocultas.

Robert Bruce sostiene también que en los procesos gramaticales de la lengua maya de la Península de Yucatán se expresa el movimiento en el continuum tiempo-espacio. Los déicticos se emplean para expresar la cercanía o la lejanía de los eventos. Los eventos se expresan como relaciones entre posesivos y poseídos que llegan de la realidad hipotética o potencial hasta la realidad inmediatamente manifiesta (Bruce, s/F: 35). La posesión y la localización en la lengua maya tienen un uso más amplio que en las lenguas occidentales; en maya, en cambio, no se distingue entre sustantivo y verbos transitivo por una parte, ni entre verbos intransitivos y atributivos por otra (Íbidem: 53). Los locativos dividen la realidad en manifiesta y no manifiesta. La manifiesta, a su vez, se divide en manifiesta inmediata y manifiesta a cierta distancia. Los hechos de posesión gramatical de fenómenos (que se pueden traducir como sustantivos poseídos o como verbos transitivos con su sujeto gramatical) y los hechos de atributos poseídos traducibles por verbos intransitivos se localizan en las tres divisiones de la realidad, pero en este uso no suelen reconocerse como locativos, pues al traducirlos se les trata como tiempos verbales: lo manifiesto allá fijo en la secuencia se traduce como tiempo pasado; lo manifiesto aquí (en la realidad inmediata) se

asemeja al tiempo presente y lo no manifiesto (hipotético o aludido) incluye lo que las lenguas occidentales localizan en el futuro, el subjuntivo y el condicional (íbidem: 54-55).

Tal vez esta forma de concebir el tiempo y el espacio se relaciona con el hecho de que el pasado regresa en el futuro, pues aunque cuando un evento sucede, está cercano a la realidad de quien lo vive, al continuar el devenir de la vida, se va alejando, pasando a la realidad manifiesta lejana y luego a la realidad no manifiesta, de donde puede resurgir con variaciones.

Este sentir de que lo ya vivido puede suceder de nueva cuenta, está presente en las expectativas de los mestizos, quienes vivimos en lo que Guillermo Bonfil Batalla ha llamado una dualidad esquizofrénica: nuestro lenguaje y el nivel más externo de nuestro discurso son científicos occidentales, pero en nuestro interior hay un pensamiento simbólico de tintes religiosos, que hemos tratado mucho tiempo de domesticar. En la expresión literaria de los mestizos hay una pugna al interior de cada autor entre la libre manifestación del sustrato maya de nuestra forma de concebir el tiempo, el espacio y la vida, y la tendencia a un cosmopolitismo en el que no esté marcado nuestro origen. Como expresa Manuel Ángel Vázquez Medel, estamos emplazados (de plaza, lugar y de plazo, tiempo) es decir, citados en nuestro tiempo y lugar para que demos razón de esta tensión que nos constituye; habitamos un lugar y un tiempo pero también habitamos lugares simbólicos en la semiósfera, en la noosfera, asignados por las redes de mediaciones culturales que nos forman; nuestra realidad es inseparable del sistema del que formamos parte (de nuestra circunstancia), nuestra vida es impensable fuera del flujo de sus relaciones, pero también hay espacio para la autopoiesis, para la autoorganización (Vázquez Medel, 2003: 27).

Estar en el mundo es aceptar o combatir determinadas reglas del juego. Las reglas vienen de la naturaleza, la cultura o culturas a las que pertenecemos y el entorno maquínico y en el cumplimiento o transgresión de estas reglas se ejercita una necesaria función adaptativa, constante fricción contrachoque de poderes y materialidades. Cada uno de nosotros ocupamos y creamos un lugar en el mundo, un lugar bajo el sol, lugar real, material y físico y también lugares y espacios simbólicos. Estamos en el mundo Esados. Para él el origen de la caída es la multiplicidad en que se

manifiesta el ser. El ser siste con el mundo, siste en el mundo. El ojo especular ha de morir para que pueda verlo el ojo que contempla; hemos de morir a las viejas ideas, a los viejos prejuicios, a todo aquello que se opone a alcanzar una correcta experiencia y comprensión de nosotros mismos (íbidem: 22). A los mestizos de Yucatán nos ha tocado vivir en este mundo híbrido maya-español, sistir con los tolerantes, los puristas y los despreocupados; por mi parte, con esta tesis busco también apegarme a una ética de actitudes y de comportamientos (íbidem: 32). Esta ética busca unas posibles raíces no etnocéntricas ni impositivas, como única esperanza para con-vivir en la civilización planetaria respetando la peculiaridad y la multiplicidad de respuestas en el marco de esas mínimas coordenadas. Esta ética entronca con la voluntad de vida y la voluntad de sentido común a todos los seres humanos (íbidem). Esta ética deriva de la responsabilidad, que es nuestra capacidad de responder a las incitaciones y excitaciones interiores y exteriores con arreglo a un sistema de valores (íbidem).

II.7. La formación discursiva mestiza letrada

Brevemente abordaremos el proceso de la diglosia literaria que se da cuando existen dos lenguas en contacto: las estructuras de una y otra lengua se influyen mutuamente, originando variedades consideradas “incorrectas”. Estas formas lingüísticas al principio sin prestigio (pues se piensa que sus usuarios son poco letrados), por el uso de los hablantes van adquiriendo vehículos de expresión formal, tanto en el ámbito oral como en el escrito; en una etapa toca a los autores que tienen como lengua materna estas variedades híbridas usarlas en la creación literaria, con el riesgo de ser descalificados por la crítica de una u otra de las lenguas que le dieron origen (ejemplos de esto son el spanglish, usado por los escritores chicanos, y el español yucateco, con marcada influencia del idioma maya, que aunque en Mérida se está perdiendo, es predominante en los otros municipios del estado).

Muchos escritores mestizos son en realidad producto de la desindianización (Bonfil Batalla, 1990), pues vivieron su primera infancia en alguna comunidad donde aún se conservan muchas de las características de la cultura maya. Ellos o algún

antepasado cercano renunciaron al uso de su lengua materna, la maya como resultado de la discriminación y esta experiencia se plasma en sus textos, aunque escritos en español, algunos autores mestizos reivindican el uso del español yucateco (es decir, marcado por la influencia del idioma maya); la cultura maya permea su literatura, esto es así porque también en las prácticas cotidianas de los mestizos hay muchos rasgos provenientes de la cultura maya; existen símbolos compartidos, valores comunes a mayas y mestizos y el deseo de marcar su identidad como distinta de la del resto de la sociedad mexicana y de las otras naciones. Al iniciar el apartado referente a las producciones literarias mayas contemporáneas, se mencionó que tanto los autores mayas como los mestizos han estado marginados de los circuitos de producción, circulación y consumo de la producción literaria de mayor prestigio en la localidad, en virtud de una tradición discriminatoria en la que se mezclan consideraciones étnicas y socioeconómicas. A continuación se hará la reseña de la profesionalización literaria de los mestizos letrados yucatecos.

De la primera autora que hablaremos es Elvia Rodríguez Cirerol. En 1969 aparece su libro *El niño y el viejo*. Se trata de prosa poética, que a través del diálogo expresa parábolas y reflexiones; ha sido traducido al francés, al inglés y al braille (Lara Rivera, 1990: 19).

A principios de los ochenta Elvia Rodríguez publica los libros *Te traigo un regalo* y *Aquel globo azul*, para colorear (Lara Rivera, 1990: 19; De Azaka, 2004: 329). Nos centraremos en su libro *El niño y el viejo* puesto que ha sido la más reeditada de sus obras. Esta autora dedicó buena parte de su trabajo a la promoción cultural a través de guías turísticas para niños, periodismo cultural y guionismo, recordemos que en 1977 su trabajo en *El mundo sagrado de los mayas* obtuvo el Oso de Plata en el Festival de Cine Turístico de Madrid (Peniche Barrera y Gómez Chacón, 2003: 120).

A mediados de la década de los ochenta, la política cultural del estado de Yucatán incluía la impartición de talleres literarios específicos por género literario. En 1982 apareció el poemario *En tonos diferentes* de Beatriz Rodríguez Guillermo. Como antecedente de las publicaciones hechas por yucatecas en el siglo xx tenemos el cuentario *Alumbramiento*, de Lupita Bello (1978).

De octubre de 1982 a junio de 1983 funcionó por primera vez el Taller Literario de la Universidad coordinado por el narrador y cuentista Joaquín Bestard Vázquez (Sin autor, 1985: 2).

Este taller tenía el objetivo de “orientar actualizar, estimular y mejorar a los futuros escritores” la convocatoria, pues, no era exclusiva para universitarios. Los mejores trabajos, producto del primer año del taller, fueron publicados en el primer número de los Cuadernos del Taller Literario; en esa ocasión los trabajos seleccionados fueron de la autoría de Juan Trejo, Javier España, Alejandrina Viera y Jorge Lara (íbidem: 5).

Al ciclo siguiente (1983-1984) “se vio aumentado el grupo con los trabajos de Lía Josefina Pomar C., Jorge Gabriel Pech Casanova, Luis F. Rodríguez Reyes y Jesús Víctor Garduño Centeno” (íbidem: 5). Esta generación de escritores, a la cual se fueron agregando otros nombres, siguió participando en el Taller Literario de la Universidad con la coordinación de Joaquín Bestard Vázquez hasta 1991. Los *Cuadernos del Taller Literario* llegaron al número 15, en los siguientes publicaron Carolina Luna, Jorge Lara, Jorge Pech Casanova, Jesús Víctor Garduño Centeno, Claudia Sosa, Arnaldo Avila y Manuel Calero (Bestard, 1987: 2-3; Pech Casanova y Lara Rivera, 1989; Garduño Centeno y Lara Rivera, 1989; Lara Rivera, 1990a; Avila y Calero, 1991; Luna y Sosa, 1991; Calero, 1992).

Cabe hacer notar que a partir del cuaderno número 6, las publicaciones adquieren un carácter más de reconocimiento autoral: el número doble 6-7 se presenta como portada en ambas caras, en la carátula correspondiente al 6 lleva el título *Bajo un velo de llama*, de Jorge Pech Casanova y en la portadilla, además del título contiene el subtítulo *Relatos y versiones (1986-1988)*. En la portada correspondiente al Cuaderno del Taller Literario 7 encontramos el título *Defensa del adiós* de Jorge Lara Rivera; el Cuaderno 8 lleva el título *Vivirás como si fuera cierto*, de J. Víctor Garduño Centeno; en ese mismo ejemplar, siguiendo la técnica ya comentada de presentar un número doble con dos portadas, encontramos el Cuaderno 9 que corresponde al poemario *La fundación del alba* de Jorge Lara Rivera (Garduño Centeno y Lara Rivera, 1989); el Cuaderno 10 corresponde al volumen *El sueño*, poemario de Jorge Lara Rivera (Lara Rivera, 1990a). El volumen 13 de los *Cuadernos del Taller*

Literario incluye el cuentario *Límites de sangre* de Carolina Luna y el poemario *Agua nocturna* de Claudia Sosa. En 1986 es publicado *Pequeño brindis por el día* (Consejo Editorial de Yucatán), poemario de Rubén Reyes Ramírez.

Durante el ciclo escolar 1986-1987, el Instituto de Cultura de Yucatán ofrecía un taller literario y uno de periodismo. El taller literario dedicaba un día a la semana a la poesía y otro a la prosa; el taller era coordinado por Raúl Cáceres Carezo y Roldán Peniche Barrera, poeta y cuentista, respectivamente. El taller de periodismo era impartido por Gerardo Landa, quien trabajaba como corrector de textos en el *Diario de Yucatán*.

Producto del taller (de poesía y narrativa, pues el de periodismo se suspendió por falta de *quorum* y su única integrante se unió al literario) fue la revista *Arcana*, en la que publicaron Raúl Cáceres Carezo, Manuel Cabal Naranjo, Víctor Garduño, Gerardo Rafael Rodríguez, Jorge Pech, Brenda Alcocer, Cristina Leirana, Arturo Bravo, Virginia Pimentel, Jorge Mijangos, Gerardo Pérez, Rodolfo Fonseca y Carolina Luna. El diseño estuvo a cargo de Manuel Cabal Naranjo (*Arcana*, s/f).

En abril de 1987 el libro de cuentos *La banda de los enanos calvos* de Agustín Monsreal fue publicado en la serie Lecturas Mexicanas, colección que “divulga en ediciones de grandes tirajes y precio reducido, obras relevantes de las letras, la historia, la ciencia, las ideas y el arte en nuestro país” (Sin autor, en *La banda de los enanos calvos*, 1987: 4)

A finales de 1987 Jorge Pech Casanova y Jorge Cortés Ancona impartieron un taller de apreciación poética los viernes en la Biblioteca Central Estatal “Manuel Cepeda Peraza”, a él asistían varios de los escritores que acudían al Taller Literario de la Universidad, así como los que asistían a los talleres literarios del Instituto de Cultura.

Durante el ciclo escolar 1987-1988, Jorge Cortés impartió un taller literario en el ICY, producto de este fue la publicación de la revista *Códice* (1989) en la que publicaron Gustavo Barajas, Brenda Alcocer, Manuel Calero, Cristina Leirana, William Casanova, John Ash (en traducción de Jorge Pech), Honorato I. Magaloni (“La hoja”, probablemente enviado por Jorge Cortés). La portada era una foto del *Chilam Balam*

de *Chumayel*, la contraportada un dibujo de José Tello y las ilustraciones de interiores de Daniel Rosel (*Códice*, 1989).

En 1989, el taller de poesía impartido por Francisco Lope Ávila congregó a autores que más adelante obtendrían reconocimiento local, regional y nacional.

Otro evento importante ocurrido ese mismo año (1989) fue el Diplomado de Creación Literaria, que en el marco del Programa Cultural de las Fronteras impartieron el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA o Conaculta), el Instituto de Cultura de Yucatán (ICY) y la Sociedad General de Escritores Mexicanos (Sogem). Fue inaugurado el 18 de septiembre de 1989, por el escritor y psiquiatra José María Fernández Unsaín, quien como presidente de la Sogem tuvo a su cargo la conferencia magistral de apertura. Comunicadores de radio, prensa, televisión, poetas, críticos y narradores confluyeron en este curso. A lo largo de tres meses (12 semanas) vinieron reconocidos escritores en su género, 12 de prestigio nacional y 12 del medio local. De 18 a 20 horas impartía curso el escritor local y de 20 a 22 horas el que venía de fuera. Emmanuel Carballo (crítico literario, hizo una revisión por el panorama de la narrativa mexicana), Nikito Nipongo (narrador, dibujante, ensayista, impartió el curso “Arte de escribir”), Carlos Illescas (poeta, presentó un análisis de la literatura local de Yucatán), Eugenio Aguirre (novelista), Teodoro Villegas (Medios audiovisuales y de comunicación masiva: prensa, cine, teatro, televisión, fotografía), Jesús Gardea (cuentista), Gerardo Cornejo (narrador y ensayista, cuyo curso versó sobre el cuento), Carlos Olmos (dramaturgo y guionista para televisión), Tomás Mojarro (periodista radiofónico), Eraclio Zepeda (narrador oral, cuentista y novelista, se avocó a analizar la narración tanto oral como escrita), Héctor Anaya (periodista de prensa y de televisión, explicó los fundamentos del periodismo en general y las especificidades de cada medio de comunicación) y Federico Campbel (periodista de prensa, abordó la historia del periodismo en México y las características del periodismo impreso), fueron quienes con sus exposiciones infundieron nuevos bríos en los creadores literarios de Yucatán. Algunos de los asistentes a este curso fueron: Jorge Pech Casanova, Gerardo Rodríguez, Silvia Canto, Martha Capetillo, Mauricio Quijano, Carolina Luna, Brenda Alcocer, Jorge Lara Rivera, Melba Alfaro, Elvia Rodríguez Cirerol, Cristina Leirana, Wilberth Smith Centurión, Francisco Lope Ávila, Beatriz Rodríguez Guillermo, Javier

Otero Rejón, Carlos Arcila, Víctor Garduño, Arnaldo Avila, Oscar Sauri Bazán, Jorge Cortés Ancona, Rubén Reyes Ramírez y Joaquín Tamayo, entre otros.

Hubo dos productos importantes de este curso, el ciclo de lecturas “Signos y Trayectorias” y la creación del Centro Yucateco de Escritores.

El ciclo “Signos y trayectorias” tuvo lugar entre octubre y diciembre de 1989, en la Casa de la Cultura de Yucatán. Se trataba de una lectura pública semanal (se realizaba los sábados) en la cual un narrador y un poeta leían una muestra de sus trabajos, después, el público tenía la oportunidad de cuestionarlos o dialogar con ellos. Entre otros poetas participaron en este ciclo Beatriz Rodríguez, Brenda Alcocer, Elina Romero y Oscar Sauri.

La creación del Centro Yucateco de Escritores AC (CYEAC) fue un intento por agrupar a la mayoría de los escritores del estado. La convocatoria de esta asociación fue incluyente, y si bien hasta ahora aglutina a una cantidad importante de escritores nacidos o que trabajan en Yucatán, desde los inicios hubo grupos de escritores que han ocupado parte importante de su tiempo a detractor el trabajo de los miembros de esta asociación; incluso se ha dado caso de asociados o colaboradores, que tras estrechar lazos con escritores de otras agrupaciones se deslindan del CYEAC. La asociación inicia sus trabajos a finales de 1989, aunque queda constituida como asociación civil al año siguiente (1990). Beatriz Rodríguez Guillermo fue la primera presidenta de esta asociación, siendo secretario Francisco Lope Ávila y tesorero Jorge Lara Rivera.

El domingo 22 de diciembre de 1990 el CYEAC llevó a cabo, a manera de protesta por la censura que imponía la presidenta municipal a las artes, la lectura pública colectiva “Erotismo en la plaza”. Poetas y narradores contaron con tres minutos para leer en voz alta (con micrófono) textos eróticos de su propia autoría.

Entre 1990 y 1991 la colección Ediciones de la Gorgona publicó cinco volúmenes: *Noción de infierno* (Cuentario, de Víctor Garduño, 1990); *Nocturno* (Cuentario de Carolina Luna, 1990); *Sostener la luz* (poemario de Jorge Lara Rivera, 1990b); *Hacia el fin de la noche* (cuentario de Manuel Calero Rosado) y *Roja edad* (poemario de Jorge Pech Casanova, 1991).

Los medios de comunicación dieron cabida a los jóvenes escritores yucatecos: antes de la circulación de *Por Esto!* Mario Renato Menéndez se reunió con los escritores para manifestar su interés en que su periódico recibiera las colaboraciones.

El *Diario del Sureste*, específicamente *El Juglar* (suplemento semanal) aglutinó a una importante cantidad de escritores y artistas plásticos entre 1990 y 2002 (año en que fue retirado de la circulación el *Diario del Sureste*). La coordinación editorial de dicho suplemento recayó todos estos años en el poeta y periodista cultural Jorge Lara Rivera.

En junio de 1991 la revista mensual *El Cocoyol. Vocero de la Contra Cultura* llevaba ya siete números; en él publicaban Eduardo Ortegón, Conrado Roche, Jorge Cortés, Manuel Calero, Renán Novelo, Jacobo Niebla, Jorge Díaz, José de Jesús San Pedro, Many, Cuco, Jorge Cervera Ramírez, A Chúl!, Luis Acevedo, entre otros.

Los ángeles rotos de nuestro señor, libro de cuentos de Arnaldo Avila, fue el ganador del Premio Estatal de Literatura “Ermilo Abreu Gómez” en 1991.

En febrero de 1992 el suplemento *Los Libros Tienen la Palabra* (Dirección General de Publicaciones del Conaculta) dedica su contraportada a Hernán Lara Zavala, quien en 1990 publicó su novela *Charras*; en esa nota explica cómo lo marcó la experiencia de visitar el pueblo de su padre “ese lugar lejano de la Península de Yucatán” que ya de adulto lo llevaría a escribir *De Zitelchén* (Joaquín Mortiz, 1982). En palabras de su autor, este libro “fue el resultado de una arbitraria combinación de algo vivido o escuchado con algo que uno crea en la imaginación. Es también la reunión de mitos y leyendas ancestrales con la vida cotidiana de un pueblo en el sureste de México” (Castro, 1992: 12).

La antología *Entre el silencio y la ira*, compilada por Jorge Lara Rivera y publicada en 1992 por Talleres Gráficos del Sudeste para conmemorar el aniversario del *Diario del Sureste*, reúne “a los mejores exponentes de la literatura yucateca actual en una publicación abierta a todas las tendencias y manifestaciones artísticas” (Lara Rivera, 1992: 9). En ella hay trabajos de: Carolina Luna, Sergio Salazar, Celia Pedrero, Cristina Leirana, Víctor Garduño, Adolfo Fernández, Jorge Pech Casanova, Wilberth Manzanilla, Pablo Tec Ruiz, Manuel Calero, Brenda Alcocer, Arnaldo Avila y Melba Alfaro. Se trata de una antología que reunió una selección de lo que los escritores

mencionados habían publicado en *El Juglar*, ya se ha dicho, era el suplemento literario del *Diario del Sureste*.

Baúl de sueños de Fernando Muñoz Castillo, obtuvo el Premio Estatal de Teatro Infantil en 1992 y fue publicado en 1993 por el ICY; lo mismo ocurre con la obra *El último Chilam Balam* de Santos Gabriel Pisté Canché: en 1992 obtuvo el Premio Estatal de Teatro “Wilberto Cantón” y fue editada al año siguiente.

En 1992 aparecieron las plaquettes de poesía *Es verdad vivimos*, de Luis Alcocer Martínez, y *Poéticas*, de Oscar Sauri Bazán, ambas en la colección La Hoja Murmurante, de editorial La Tinta del Alcatraz.

En marzo de 1993 *Quórum. Revista Activa. Angustia Informativa* llevaba 37 números. La dirigía Roger Gutiérrez Díaz, el subdirector era Alejandro Hernández García, el caricaturista Tony Peraza y los colaboradores: Daniel Barquet Loeza, José Manuel Civeira García, Rafael García, Hernán Mena Arana, Carolina Luna, Roger Menéndez Hernández, Felipe Menéndez Medina, Iván Rubio Ortiz, Tomás Pellicer Larrea, Fernando Peón Molina, Francisco Solís Peón, Teresa Loret de Mola y Roberto Ávila Muñoz (*Quórum*, 1993, número 37).

En abril de 1993 el CYEAC realizó otro ciclo de charlas “Signos y trayectorias”, la apertura de estos trabajos la hicieron los escritores Emmanuel Carballo (ensayista y crítico literario) y Oscar Oliva (poeta), que vinieron para asesorar a los jóvenes creadores que habían recibido becas en 1992 y estaban por entregar el producto de su trabajo (*El promotor*, 1993, números 8/9: 21).

Para esas fechas la redacción del *Unicornio* (suplemento dominical del *Por Esto!*) estaba a cargo de Jorge Cortés Ancona, Ramón Díaz Escamilla, Gabriel Ramírez, Beatriz Rodríguez Guillermo y Lorenzo Salas González, el diseñador era Gildo González Angulo (*Unicornio*, 1993, número 115: 2).

El 2 de octubre de 1993 salió a la luz la revista *Navegaciones Zur*, que publicada hasta 2009, tuvo un tiempo de vida solo comparable al de *Yikal Maya Than*, que como ya se mencionó circuló de 1939 a 1955.

En noviembre de 1993 circulaba *Presencia Comunitaria* revista elaborada por Asraeel Pisté Rivas, con portada de Nicolás Villarreal y Enrique Solís Tzec; además de promocionar las actividades de la Delegación Conafe, la revista incluye la letra de la

canción ganadora del concurso “Canción anticontaminante Conafe 93” (sin firma) y unas calaveritas de José Nicolás Villarreal y una prosa poética de Moisés Cauch Medina, al igual que una reflexión de Jorge Kumul Chalé (*Presencia Comunitaria*, año XII, número 3).

Me morderé la lengua, de Melba Alfaro, publicada en 1993, fue Ganadora del Premio Estatal de Novela “Justo Sierra O’Reilly” 1992, será analizada en el próximo capítulo.

Nostalgia del Sol, poemario de Roger Metri, apareció en Talleres Gráficos del Sudeste en 1993.

El 13 y 14 de septiembre de 1994 se realizó el “Encuentro de Cuento II” en las instalaciones de la Casa Internacional del Escritor, organizado por el Consejo para la Cultura y las Artes a través del Programa Cultural de las Fronteras y del Circuito Artístico de la Frontera Sur. Asistieron narradores de Yucatán, Campeche, Quintana Roo, Tabasco, Chiapas. Por Yucatán participaron Brenda Alcocer, Reyna Echeverría, Cristina Leirana y Carolina Luna (Chávez, 1994, número 62: 7).

El 10 de octubre de 1994 se entregó el premio del Primer Certamen Estatal de Poesía ISSSTE-ICY ’94. Los triunfadores fueron: Francisco Javier González, Fernando Várgas Conde, José Enrique Argoytia, Reyna Echeverría y Lourdes Rangel.

Ese mismo día, se presentó el libro *Horas a salvo*, una antología que contiene textos de nueve autores: Luis Alcocer, Reyna Echeverría, Jorge Lara, Roger Metri, Luis Ortega, Jorge Pech, Lourdes Rangel, Beatriz Rodríguez y Sergio Salazar.

En 1995 es publicado el libro *La patita y otras historias* de Sergio Salazar, que obtuvo el primer lugar en el Premio Estatal de Literatura Yucatán 1988. Conoceremos con más detalle la actividad intelectual y la obra de Sergio Salazar en el siguiente capítulo.

En abril, también de 1995, el Centro Yucateco de Escritores A.C. y el Instituto de Cultura de Yucatán convocaron al Ciclo de Conferencias “Sor Juana, 300 años en la inmortalidad”. De estos trabajos resultó el volumen homónimo al evento (Lara y Pech, 1995). *El color del cristal* plaquette de Cristina Leirana salió también ese año.

Nafragio de la luz plaquette con poemas de Roger Metri fue editada por la colección La Hoja Murmurante en 1995 (Toluca: La Tinta del Alcatraz).

En 1996, como parte de la colección Seis de Poesía, el ISSSTE, el ICY y la Escuela Normal Superior de Yucatán, publicaron *Mariposa la vida* un libro con poemas de tres autoras: Brenda Alcocer, Guadalupe López y Hortensia Sánchez.

Con *Cartas para una sombra azul* obtuvo Lourdes Rangel, en 1996 el Premio Nacional de Poesía Novísima convocado por la revista *Etcétera*. El amor y el viaje se entrelazan, haciendo del encuentro el eje temático de los tres poemarios que integran el volumen. Los paisajes de Bélgica, de Francia, de Mérida (la de Yucatán) y de Palenque ambientan la alegría del amor; la tristeza de la separación y la nostalgia impuesta por la distancia. Al hablar de paisajes propios de Yucatán elabora un mito sobre su origen; el amor es la fuerza originaria y la geografía una expresión de los sentimientos: “y escríbele que sientes los cráteres en el pecho,” (Rangel, 1998: 16). El enamoramiento y la nostalgia son aspectos de la locura, que la voz lírica intuye al sentirse observada.

Ese mismo año (1996) Oscar Sauri Bazán obtuvo el Premio Estatal de Poesía “Clemente López Trujillo” por su libro *Otras llovias* (Sauri Bazán, 2000).

En 1997, en el número doble, 136-137 correspondiente al período julio-diciembre de la revista *El Cuento* apareció “Tal vez pronto” de Brenda Alcocer.

Sensualidad, paisaje y cuerpo, se hacen presentes en *Cartas prohibidas para Miguel*, de Reyna Echeverría, así como el amor (y el desamor) escondido(s), que trastocan por dentro a la hablante lírica, quien no exterioriza arrebatos alguno. La escritura es parte de la vivencia amorosa “No habrán sueños que te acosen en las letras” (Echeverría, 1997: 18). La ilustración de portada, así como dos (en las páginas 9 y en la 16), de Alfredo Lugo, destacan la nostalgia por el cuerpo masculino que se extraña. En la “Antedata, a manera de prólogo” el poeta Jorge Lara Rivera interpreta esta obra como inserta en la tradición de la escritura epistolar, a la vez que comprometida con su tiempo, con las tendencias subversivas propias de las escritoras de su generación.

También en 1997 aparecen las plaquettes de poemas *Sílaba nocturna del alma para no olvidar el instante*, de Saulo de Rode Garma Pool y *Claustro obligatorio* de Víctor Alcocer Vidal (Mérida, Ediciones Presagios).

Oficio de gaviota (Luis Alcocer, 1998) es el libro de poemas que obtuvo el primer lugar en el Certamen Estatal de Literatura, categoría de poesía, en 1997. La libertad, la nostalgia de caminar entre construcciones derruidas (metáfora del tiempo, que todo pule y después destruye), la fe expresada en las sensaciones inherentes al culto (luz danzante, aromas de azucenas y “pasados siglos”, niños que se divierten mientras sus padres expían los pecados), el sentido de la religión y cómo es tergiversado, el amor, sus posibilidades y sus desencuentros, son algunos temas recreados con un lenguaje que ha sido elogiado por críticos y poetas de reconocimiento internacional, como Oscar Oliva, Carlos Illescas, Raúl Cáceres Careño, entre otros.

En 1999 *La promesa infinita*, poemario de Roger Metri, obtiene el Premio Nacional de Poesía “Luis G. Ledesma”, convocado por el Municipio de Fresnillo, Zacatecas, México; al año siguiente es publicado por el Consejo Municipal para la Cultura y las Artes de Fresnillo y la Editorial Mantis.

En noviembre de 2000, en el marco de la reinauguración de la Biblioteca ISSSTE/Conaculta, número 9, fue presentada en ese recinto la colección de cuentos para niños *La Rana Feroz*. El escritor Roberto Azcorra y Cristina Leirana fueron los comentaristas. Se trata de siete títulos de cuentos para niños: Brenda Alcocer, Luis Alcocer Guerrero, Jorge Lara, Reyna Echeverría, Roger Metri, Patricia Garma y Cristina Leirana, son los autores incluidos en esta colección. Seis de ellos financiados por el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, y el séptimo por el Instituto de Seguridad Social para los Trabajadores del Estado de Yucatán (ISSTEY), en todos los casos co-editados con Ediciones Zur. Ese año aparece también *Luna posible*, literatura joven de Yucatán (Varios autores, 2000); otros libros del 2000 son *La fiesta de la anécdota y otras crónicas* de Joaquín Tamayo, el poemario de Luis Alcocer Martínez, *Remembranzas del fuego* (Toluca: UAEM/La Tinta del Alcatraz) *Tiempo azul*, de Ena Evia (ICY/UADY), *Elocuencias del delirio*, de José Díaz Cervera (Ayuntamiento de Mérida) y dos de Oscar Sauri Bazán: *Otras lluvias* (ICY) y *Erótica* (Toluca: UAEM/La Tinta del Alcatraz).

En 2001 la Universidad Autónoma del Estado de México publica *Vocación de la flama* de Reyna Echeverría. Esta obra trata aquellas facetas íntimas del poeta que

incitan a crear: el viaje, los placeres sexuales, el regreso a casa, el mar y todo lo que estimule la inspiración poética es expresado en este texto (Echeverría, 2001).

En 2002 José Juan Cervera Fernández publica “Preceptos divinos y contradicciones racionales: el primer movimiento espiritista en Yucatán, 1869-1879” en el libro *Los aguafiestas. Desafíos a la hegemonía de la elite yucateca 1867-1910* coordinado por Piedad Peniche Rivero y Felipe Escalante Tió.

El ropero del suicida, poemario de Adán Echeverría García ve la luz por Editorial Dante también en 2002.

Para el año 2003 fue publicado *El Sol alrededor del parque* de Beatriz Rodríguez Guillermo, libro premiado en el Certamen Estatal de Cuento para Niños 1993, con ilustraciones de Iván Ramírez Castillo, Gabriela Díaz Isaac y Diana Valle Graniel. Ese mismo año fue publicado *Eso de andar en la mar (y otras aventuras con los cabellos revueltos)* de Melba Alfaro Gómez. Se trata de 15 cuentos. Es notable la versatilidad de la narradora; pues varía la voz en cada caso, y en todos es verosímil. Los textos, atrapan al lector, quien interesado por el desenlace, no ve interrumpida la acción por el mensaje de solidaridad, afecto, respeto por el prójimo que también contienen estos textos. José Armando Pacheco Barrera gana el Premio Estatal de Poesía Joven “Jorge Lara Rivera” también en 2003.

Al año siguiente tenemos *La cruzada ofuscada. Anotaciones sobre la revista Quórum*, (Mena Arana, 2004), y *Los hermanos menores de los pigmeos* de Agustín Monsreal (2004) que reúne microficciones que condensan el saber y el asombro de momentos trascendentes en la vida del ser humano: morir, enamorarse, rebelarse, pecar, ser condenado, nacer, todos esos instantes iluminados por un fractal que lo condensa y es a la vez la vida entera.

A mitad de la primera década del siglo XXI encontraremos la preocupación por el entorno natural: por dar a conocer poéticamente (en la mejor tradición de los bestiarios) especies extintas y vivientes, así como por promover el respeto y cuidado de nuestros coterráneos; *Xenankó* (Echeverría García, 2005), libro que recrea los temas que se han mencionado, se divide en cuatro partes, “La colección”, “El camino”, “Las Espinas” y “Sobre la luz”; cada una es un encuentro con el medio ambiente hecho poesía.

Xenankó Nos invita a reflexionar, a imaginar cómo será nuestro futuro, como depredadores estamos acabando con nuestro propio habitat, lo que antes parecía lejano se hace común cada vez más. Clima hostil, animales extintos, lucha por sobrevivir. Me parece una obra que conjuga conocimiento, denuncia, que invita a la reflexión; un mensaje de respeto a la naturaleza, un canto a la madre tierra, al equilibrio del medio natural que sus parásitos predilectos hemos destruido. Reivindicar la naturaleza, plantearnos una dignidad que permita recordar el pasado y plantearnos un futuro posible.

Saulo de Rode Garma Pool publica el poemario *Círculos de sangre*, editado en 2005 por el Instituto de Yucatán.

La oralidad se hace presente en las letras en el trabajo *Cuando las nubes bajan los pájaros se van* de José Eladio Poot Novelo (Foecay, 2005), quien tras una minuciosa recuperación de la memoria de los campesinos convertidos en pescadores en las costas de Yucatán, nos presenta una narrativa cercana a la de Juan Rulfo.

El año 2006 fue un buen año para las letras yucatecas: *Los mártires del Freeway y otras historias* (Martín Briceño, 2006) apareció en la prestigiosa editorial Ficticia; nos acercamos a las narraciones de Carlos Martín, quien con su cuarto libro nos muestra que se sigue ocupando de ese lado escondido, disimulado, que tenemos todos los seres humanos.

El libro se divide en dos partes “De la vasta piel” que es una colección de 13 cuentos; aunque para la cultura occidental es un número de la mala suerte, entre los mayas simbolizaba la prosperidad, porque consideraban que había 13 capas de mundos superiores a este. La segunda parte es la noveleta o cuento largo que da título al volumen “Los mártires del Freeway”.

La fuerza de las pasiones, como el erotismo y la ambición, atraviesa todas historias, en las cuales los personajes se esmeran en cuidar las apariencias: hermosas parejas que se odian; familias respetables cuyos miembros sostienen relaciones incestuosas; educadores que abusan de sus alumnos, y silencian cualquier protesta; homosexuales casados con mujeres; una anciana astuta, que disfraza de caridad la burla que hace a su rapaz parentela, son algunas de las contradicciones recreadas en el libro.

Ese mismo año (2006) en poesía fue publicado *Itinerario del agonizante* de Ileana de Jesús Garma Estrella, que su autora había elaborado con una beca del Fondo Estatal Para la Cultura y las Artes, obtenida en el 2005. Cuatro poemarios conforman *Itinerario del agonizante*: “La articulación del aire en el contorno del grito”, “Metrópolis del eco”, “El área de la gota” y “Como un trozo de manos en el cuello”. José Armando Pacheco Barrera obtuvo por segunda ocasión el Premio Estatal de Poesía Joven “Jorge Lara Rivera”. Aparece la antología personal de Oscar Sauri Bazán *Erótica de las llluvias*, publicada por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba⁶, el libro de cuentos *Fuga de memorias* de Adán Echeverría García, y los poemarios *Casa de palomas* de Irving Berlín Villafaña, y *El éter de las esferas* que reúne trabajos de Manuel Tejada, Karla Marrufo, Tomás Ramos, Agustín Abreu y Aracelly Guerrero. Los últimos libros mencionados fueron editados por el Ayuntamiento de Mérida.

En 2007 nos encontramos otra vez con Melba Alfaro, cuyo libro *Aventura en Kichigar. Chansamito contra el brujo Lupérvolo*, fue coeditado por el DIF (Dirección para la Atención a la Infancia y la Familia) y el Centro Yucateco de Escritores, AC. El texto expone metafóricamente, pero muy claramente, como enfrentar los abusos cuando se es niño; está pensado como material de trabajo para talleres de prevención contra la violencia infantil, pero poéticamente está bien logrado, y el diseño de Carlos Tamayo hace que el libro en su conjunto resulte atractivo para sus lectores. Este mismo año José Armando Pacheco Barrera ganó una beca del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes con el proyecto *Diálogos mortuorios*, y José Juan Cervera Fernández publicó el libro *La gloria de la raza. Los chinos en Yucatán*. Se trata de un ensayo histórico de amena lectura.

Avanzando en el tiempo nos encontramos con el libro *Vestido rojo y sin tacones* (García Rodríguez, 2008). Dos minificciones y catorce cuentos breves integran este libro, en el que la autora nos presenta las vivencias de pluralidad de actantes; en todos los casos mujeres son quienes protagonizan las historias. En 2008, el Ayuntamiento de Mérida Publica *La cuerda que nos mueve y otras obras de teatro* de Ivi May Dzib, que incluye una parte titulada “Segundo acto. Sobre el teatro para niños”

⁶ <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/catalogo-biobibliografico/1139>

que incluye dos obras para niños “Título en teatral: entre brujas, venados y constelaciones nacen los viejos vagones. Título en literal: imágenes de la muerte con delicadeza y penumbra” y “La cuerda que nos mueve o Tengo dos ojos y no escucho el silencio”. También recomendaría a quienes trabajan teatro para niños leerlas y contemplar la posibilidad de su puesta en escena. Del mismo año y la misma casa editorial tenemos *La continuación. Esbozo novelesco de la ruptura*, de Juan Esteban Chávez Trava.

El Cuartel de Dragones de Brenda Alcocer, con ilustraciones de Lucina Castillo fue publicado en 2009 por el Instituto de Cultura de Yucatán. La primera presentación fue el 26 de febrero de 2010 en el Centro Cultural del Niño Yucateco (Cecuny) y estuvo a cargo de Melba Alfaro y Beatriz Rodríguez. A partir de este año José Armando Pacheco Barrera funda y dirige la revista digital *Letras en Rebeldía*. En el Fondo Editorial Tierra Adentro aparece *Cuaderno de los sueños* de Manuel Iris, poemario con el que ganó el Premio Nacional de Poesía Mérida 2009. En 2004 este autor había publicado *Versos robados y otros juegos* (PACMYC).

A principios de 2010 se presenta *Disparados a la Luna* (2009) de Roberto Azcorra Cámara, publicado por Editorial Ficticia. De 2010 y de la misma editorial es *Caída libre* de Carlos Martín Briceño.

Raúl Renán es un autor yucateco que ha hecho carrera fuera del estado, si bien ha abordado temas que nos permiten ubicarlo como un autor de la formación mestiza letrada, su libro *Mi nombre en juego* (2008) tanto por su estructura formal como por las preocupaciones que expresa nos permiten hablar de él como un texto de corte cosmopolita. La experimentación, el uso del lenguaje como materia sonora y visual, la interconexión entre poesía y prosa, la prosa poética y la microficción están presentes en este volumen, que le ha valido a Raúl Renán el reconocimiento de la crítica. Poeta y narrador, estuvo vinculado en los cincuenta con la revista *Voces Verdes*, creó la editorial Máquina Eléctrica. Ha publicado, entre otros, los libros *Los niños de San Sebastián* (1986); *El río de los años. Los pateadores de San Sebastián* (2004). En 1998 se estableció el Premio Nacional de Poesía Experimental “Raúl Renán”.

La preocupación por el futuro, la representación de las sociedades venideras también se hace presente entre los jóvenes narradores, como ejemplo tenemos que

en el libro de cuentos *Arimathea o la ciudad perfecta*, que Juan Esteban Chávez publicó cuando él tenía alrededor de 21 años (en el 2002) aborda el tema de la búsqueda: el problema de las realidades posibles y la capacidad que como seres humanos tenemos, de escoger la realidad en la que hemos de habitar. Esto se hace explícito en el cuento que da nombre al volumen “Arimathea o la ciudad perfecta”: el muchacho que guiado por una utopía se rebela al destino que sus padres quieren imponerle, pero efectivamente es una utopía, un no-lugar, y cuando encuentra a la mujer con la que se comunicó en sueños, parten hacia otro lugar “Donde las sonrisas nunca jamás tienen porque terminar, y todos son libres y no hay altos muros.”

Los cuentos presentan una intención didáctica, no del todo explícita, pero evidente: Arimathea, fue una “persona no buena” hasta que Cosme la creó “a manera de deseo y destino” y por eso, usando la propia fuerza de él, lo aleja de la ciudad perfecta.

Un valor destacable de este texto, y que se da en otros de este libro, es el uso de giros propios del español yucateco, introducidos adecuadamente: no rompen con el texto, no llaman la atención hacia el lenguaje, se entienden y contribuyen a elevar el prestigio de nuestra variante regional. Un ejemplo: “(Creo, señor granjero, que usted se está excediendo con esto del NO, tal vez debería usted reconsiderarlo ¡Se está gastando las letras N y O con las que cuenta el mundo entero!...” (Chávez Trava, 2002: 11).

Una corriente que no habíamos abordado, pero que está también presente en las literaturas de todo el mundo es la novela negra; un ejemplo de ella lo tenemos en el texto “Sadoth en la guerra” de Roberto Carlos Azcorra Cámara, que fue publicado en el volumen número cinco de la colección La Casa Ciega, en Madrid, por la editorial EDAF. Este relato de 62 páginas, conjuga la novela de misterio (hay que resolver quién o quiénes han asesinado a las jovencitas en Mérida) con la novela negra, pues se recrea la psicología de los asesinos y de los justicieros que les cobran el dolor que han causado. La ética de un investigador, el psicópata que gusta de torturarlo, la corrupción del sistema de justicia, el dolor de los ciudadanos indefensos son algunos de los tópicos recreados en “Sadoth en la guerra” (Azcorra Cámara, 2005: 61-123), lo

que le valió a este texto entrar a formar parte de esta colección internacional de relatos del género negro.

También es relevante mencionar *La otredad* editada por Melba Alfaro Gómez (2006), es una antología que ofrece la semblanza de 56 autores yucatecos o vecindados en el estado de Yucatán, y una muestra de su obra. El libro está dividido en cuatro apartados: narrativa, poesía, teatro y ensayo, como su nombre lo aclama *La otredad* representa mundos diversos, cómo se viven, cómo se sienten y cómo al fin y al cabo los percibimos, nos afecten o no.

A pesar de presentar obras breves el libro tiene un gran número de temas y realidades que a veces uno pretende olvidar: niños de la calle, suicidas, ancianos y demás seres humanos que se encuentran en situación de vulnerabilidad, que padecen discriminación, violencia, abuso y olvido. En palabras de Melba Alfaro (coordinadora) “Tal vez...no tengamos escritos sobre personas y mundos con los cuales nos hemos relacionado laboralmente, pero es posible que escribiéramos sobre otros que nos importan y creo que siempre será necesario la visión de los escritores de este siglo sobre temas de amplios sectores olvidados o relegados o tocados tangencialmente, o no explorados”⁷.

En 2006 se edita por segunda vez *Los otros misterios* (Garduño Centeno, 2006), al revisar este libro confirmo la idea de que Víctor Garduño tiene el doble compromiso ético y estético de recrear el lenguaje propio de Yucatán; al usar la variante conocida como español yucateco, es decir, lo que teóricos como Enrique Ballón reconocen como una diglosia, reafirma su voluntad de reivindicar su identidad de origen, aceptando el riesgo de ser descalificado por los defensores del canon eurocéntrico, puristas a ultranza. Pero esta voluntad de ser auténtico, no implica facilismo. En los doce relatos que integran el libro *Los otros misterios* no hay reproducciones del habla, sino recreaciones del lenguaje, nutridas por las tradiciones locales, así como por la tradición literaria de México y de toda Latinoamérica, como lo expresan los motivos tomados de la oralidad en los cuentos “El legítimo”, y “En ese mundo de nadie”; o los que inician con epígrafes de reconocidos autores como ocurre con “La más grande pureza”, “Afonía”, “El cíclope”, “Amputaciones”, “El domesticador”, “El camino hacia la

⁷ Entrevista consultada el 1 de mayo de 2010 en http://melba.4t.com/index_1.html

vigilia”, “Rumor secreto”; mención aparte merecen los cuentos donde ambas tradiciones se imbrican, sintetizándose y dando como resultado obras originales, de cuidada factura como son “La huella del dolor”, “Vivirás como si fuera cierto” y “Cosas de Dios”.

La tradición, letrada u oral, está estrechamente ligada a la existencia de los individuos; nuestra expresión literaria, aunque no tiene identidad étnica, comparte valores con la cultura maya. Somos, empleando la teoría de los ecosistemas enunciativos propuesta por Enrique Ballón, la ecoesfera mestiza letrada, cuyo canon está ejemplificado en el libro *Los otros misterios*, aunque los críticos sigamos esperando mejores oportunidades para estudiar sistemáticamente y poder enunciar de manera explícita los valores estéticos de las cuatro ecoesferas que en Yucatán coexisten con la eurocéntrica, que hasta la fecha ha sido la única abordada con cierta sistematicidad; pero poco a poco, de la mano creadores, estudiosos y editores, estamos mostrando la diversidad de expresiones literarias, ganamos espacios para esta, nuestra forma de expresarnos, nuestro propio canon, diferente del impuesto desde fuera.

También en poesía se ha expresado de manera artística la formación discursiva mestiza letrada, lo cual ejemplificaremos con dos libros de Jorge Lara Rivera, *Los encendidos flancos del éter* (2007) y *Lebreles y Albas (o el Horizonte de espejos)* (2009).

Los encendidos flancos del éter inicia acertadamente plasmando la ansiedad, el desamor, la urgencia, sensaciones a las que remiten las contundentes imágenes del primer poema, que atrapa con su ambiente nocturno. En una parte dice:

fosforece te pido
velocidad turquí de picaflor (Lara Rivera, 2007:9).

y un poco más adelante:
[...]
da tu licor más puro
desciñe la escafandra
beso veneno a beso comparte
oxigénate en ansias (Lara Rivera, 2007: 10).

En este poema encontramos las características que dan unidad al libro: la expansión del idioma y la correspondencia entre las figuras del lenguaje y las de

pensamiento. Hay un regodeo, innegablemente, pero nunca ajeno a imágenes mentales.

Esto no excluye la recreación de los modismos o frases hechas que aluden a lo que está viviendo el hablante lírico, y que lo lleva a cuestionarlos:

[...]

Cuándo saldré de esta

[...]

Alguien diga cuánto dura el “tiempo necesario”

Qué plazo es ese que se cumple “de un momento a otro”

Apurar que desisto (íbidem, 2007: 25).

El contexto de los versos da un nuevo giro al uso coloquial; este poema recuerda a Cesar Vallejo, su tono es parecido a los “Poemas humanos”.

Sumidos en una monotonía gris, repetitiva, que en algún momento nos ha llevado a pensar en terminarla, encontramos aquí la voz que ilumina esos acontecimientos cotidianos desde el encuadre estético y entonces recrea el momento en que el hecho habitual cobra su carácter específico, como ocurre en “Igniciones o remos”, reproduzco el poema entero:

“Igniciones o remos”

Ante el agua inmóvil del espejeo cómplice el lavabo

Sol de desdichas

gozo en lucha reclamante

señales quirománticas rojo veloz veneno

vítreo silencio pedrería en fuga

chasquidos de mil potros por el túnel violento

erizado de trinos que fascina al despeñadero del agua doméstica desde la llave (íbidem, 2007: 65).

Para acceder a la totalidad de *Los encendidos flancos del éter* es necesario el compromiso de parte del lector; las tareas son pensar en el lenguaje, captar los matices tanto a nivel sonoro como conceptual, pero también recordar las tradiciones literarias e históricas que nos nutren: europeas, asiáticas, así como las propias de este continente.

Cierra el libro una serie de 11 poemas cuyo nombre “Ceyba nocturna” nos remite a la tradición maya confrontada al dominio colonial.

La Ceiba es el árbol sagrado de los mayas, la quinta dirección cuyas raíces tienen contacto con los nueve niveles del inframundo, el tronco pasa por el mundo de los vivos (este que conocemos) y las ramas van a las 13 capas del mundo de los dioses. Pero al hacerla nocturna, no podemos menos que relacionar la Ceiba con la Xtabay, asociación que data de la colonia, con el doble propósito de desprestigiar a este árbol sagrado y a Xtab, que de diosa prehispánica se convirtió en demonio durante la Colonia, pues tanto el suicidio, como fornicar fuera de matrimonio son pecados a la luz de la moral católica.

Esta colección incluye un poema del mismo nombre (Ceyba nocturna); en el contexto del libro remite a la neocolonización más reciente ambientada en un pueblo cercano a la frontera, o por lo menos donde el flujo turístico es constante y nutrido.

Hace alusión a la pobreza, a la falta de servicios urbanos, al deseo sexual de una colectividad adolescente, que remite a prostíbulos, pero también a creencias antiguas, a ánimas que vagan entre templos y edificios a medio derrumbarse y a la terquedad de la Ceiba, que es metáfora de la terquedad de la memoria.

Recuerda a los pueblos mayas de Quintana Roo, particularmente a Tulum, aunque en general pueden darse estas condiciones en toda la Península de Yucatán, donde hay tiendas de fayuca para los que vamos de paso, pero no existe mayor posibilidad de ingreso para sus habitantes que los servicios al turismo; sabemos que entre estos pueblos, la pobreza y el alcoholismo alientan los suicidios (y son muy elevados). El paisaje de estos lugares recrea el choque entre la milenaria, presente en su idioma y en los vestigios arqueológicos, y una modernización de capitalismo periférico, donde los descendientes de los mayas trabajan por temporadas y mayoritariamente ocupan los puestos menos remunerados como se expresa en los siguientes fragmentos:

[...]

Una lluvia de rencor comba los meses y los rompe en días de sol mercurial
 eco de una inundación antediluviana
 hoy revolcadero de criaturas sumergidas en la refoliada
 infestando un pueblo de frontera en la edad de las fornicaciones

como un augurio pestífero acercándose a esta orilla del mundo (íbidem, 2007: 112).

[...]

canto en una ciudad crispada en la neblina
mareas observa a solo unos minutos de sus bordes:

Se brinda:

Por el que vela en esta noche

a salvo no

la caravana de fecha sigilosa

ese marfil de astillas distante

el árbol que no será vencido fuego bajo asedio de rayos

por la gloriosa flor de cristal veteando su rosetón en piedra (íbidem, 2007: 113).

El glorioso árbol no será vencido mientras haya poetas que como Jorge Lara, conozcan la tradición universal sin renegar nunca de la propia.

En *Lebreles y Albas (o el Horizonte de espejos)*, el otro libro de este autor que se comentará (Lara Rivera, 2009), encontramos la vida con sus frutos acotados por la tradición y el miedo, que nos sorprende en la hora que desconocemos el reflejo, cuando el olfato revisa y amenaza con su rechazo despiadado, reservado para los ajenos. Cuando vociferamos para ahuyentar el presentido acecho del “Ua Ua Pach”, trazamos camaraderías y juegos para no afrontar solos el silencio.

Este libro nos muestra los fragmentos, matices y astillas que deja la vida a su paso por nuestra memoria. Soledad/Compañía son dos polos de nuestra presencia que se manifiestan con mayor intensidad. “Semillas reveladas” somos los solitarios insomnes, venidos de ambientes rurales a conquistar por derecho la vida de la urbe o nacidos en ella desde siempre; los preocupados por nuestra localidad, que ahora es todo el mundo; los otrora esperanzados que vamos quedándonos sin fe.

Madura es la voz del poeta Jorge Lara Rivera que desde el conocimiento de su particular circunstancia se eleva, nombra e ilumina, produciendo una atmósfera cosmopolita, global, descolonizadora, porque toda autoridad ajena está en duda: la propia tradición, se entrevera con las otras y recrea el instante en que cada ser no sospecha o sí teme a “la Oscura”, o duerme o finge “...con otras tenues sombras”.

Preocupaciones diversas avizora el hablante lírico: “miles somos y miles desencuentro”, “miente cada sonrisa cada abrazo cada lágrima”, “Descansa el poeta tras los aplausos del chacal”, la muerte vivida tal como ocurre aquí, con lo que daña y cambia a su paso; con su ambigüedad de tránsito, su misterio de irreversible eternidad; el amor que protege; lo efímero del encuentro entre los seres humanos; los

sonidos y olores que nos remiten al paraíso del ayer mirado desde un presente insatisfactorio: esa agria emoción que es la nostalgia, en la que nos dolemos y gozamos sin saber bien a bien de qué.

Otro autor de la formación mestiza letrada es Pedro Rivero. De su extensa producción se ha escogido *Una población maya* (Rivero, 2001), porque ejemplifica la preocupación por difundir, a través del testimonio escrito, la identidad propia a las nuevas generaciones. Esta monografía de Euán, localidad adscrita al municipio de Tixkokob, se encuentra dividida en varios capítulos: “Lengua”, “Vestido”, “Suelos”, “Flora”, “Fauna”, “Alimentación”, “Ejido”, “Religión”, “Actividades”, “Salud”, “Comunicaciones”, “Sucesos históricos”, “Educación”, “Espacios recreativos”. El mismo autor nos menciona en el prólogo que su objetivo es que la gente conozca cómo han vivido y viven los pobladores de Euán, para lo cual recopiló relatos con personas que habitan en los pueblos vecinos.

Una población maya (íbidem, 2001) nos lleva a conocer la historia de Euán desde tiempos prehispánicos, nos habla de cómo la lengua y el vestido han sufrido diversos cambios hasta nuestros días. En los capítulos, “Suelos”, “Flora”, y “Fauna” el autor nos da una lista en las lenguas maya y española de los animales que habitan en los alrededores, así como de los diversos árboles y plantas y su utilización en la vida diaria. Un capítulo interesante es el de alimentación, donde se describe los principales platillos consumidos, la lista se presenta en maya y español. En el capítulo sobre el ejido se nos presenta un rápido panorama a través de lo que fue auge henequenero hasta su fin.

En el apartado de religión nos describe las principales festividades católicas (ya que es la religión que predomina, como casi en todo el estado) y nos habla de los tradicionales gremios. En lo referente a las actividades económicas nos menciona lo alarmante que es el abandono del campo, debido a la migración o al reclutamiento en maquiladoras que se instalan en la región. Mientras que en el apartado de salud nos cuenta que los j-men (curanderos) y la x-kampal (parteras) eran quienes realizaban las labores que hoy desempeña el personal de IMSS (Instituto Mexicano del Seguro Social). En esta parte el autor también menciona algunos de los programas sociales a través de los cuales se beneficia a la gente del pueblo.

Los últimos capítulos del libro nos narran los sucesos históricos más importantes, la historia de la educación en Euán, así como los principales espacios de esparcimiento de los lugareños. Algo que me parece muy particular de esta monografía es que al leerla podemos hacer un recorrido a través de la historia del estado, y conocer a la vez elementos muy representativos; se recrea, a través de la historia de Euán, muchos elementos significativos de la cultura yucateca.

En el 2003, Pedro Rivero publicó *Leyendas inéditas y tradiciones mayas*. Este libro, en los veinte relatos que contiene nos habla de las tradiciones de la región central del estado, Euán, Cacalchén, Izamal, Motul, Muxupip, Telchac, Tixkokob: poblaciones que delimitan su natal Euán donde el autor lleva viviendo 60 años. El ser mayahablante le ha permitido recabar gran cantidad de relatos entre los habitantes de la región, mismos que cotejó y comparó con diversas fuentes, para acercarnos a la verdad histórica.

Jorge Enrique Vázquez Eb es otro escritor de la formación mestiza letrada que con su libro *Ofrendas del Hanal Pixán* (2007) nos detalla la forma en la que se lleva a cabo esta celebración en Yucatán, y pone énfasis en cómo ha ido cambiando con el paso de los años, así como las influencias que ha sufrido. El libro se divide en varios apartados donde nos muestra con detalle los elementos necesarios para llevar a cabo las ofrendas de Hanal Pixán.

En el primer apartado nos explica con detalle la celebración del día 31 de octubre llamado Mejen Pixán que es el día dedicado a las almas de los niños, los altares de los niños se caracterizan principalmente por llevar en las ofrendas juguetes, atole, chocolate con pan y galletas, así como diversos dulces. El mantel de la mesa donde se colocan las ofrendas debe tener colores vivos y alegres, como una alegoría de la niñez que está llena de juegos y risas. Las velas son importantes y deben ser de colores claros. Otros elementos son: la foto de los niños, una cruz verde de madera y también pueden acompañarse de otras imágenes de santos.

El día 1 de noviembre se celebra el Nojoch Pixán, o de las ánimas grandes. En el caso de los adultos existen algunas diferencias significativas: se les debe ofrendar tres comidas; el desayuno que puede ser atole o chocolate con pan, en el almuerzo puede colocarse comidas tradicionales como puchero, relleno negro, frijol con puerco así

como los mucbipollos o pibes; por la tarde se ofrenda atole o chocolate acompañado por tamales. En el caso de las mujeres se colocan tres mucbipollos cuyo significado es las tres piedras del fogón; en el caso de los varones cuatro mucbipollos representan las cuatro esquinas de la milpa. También pueden acompañarse de dulces y frutas de la temporada, lo que no puede faltar son las flores, las velas, y algunas de las pertenencias del difunto.

Vale la pena mencionar que el autor pone mucho énfasis en los cambios que han tenido con el paso del tiempo los elementos que forman parte del altar, por ejemplo la sustitución que hacen los utensilios de plástico en vez de las jícaras tradicionales, los dulces, los juguetes y las pertenencias ofrendadas se han sustituido por cosas que ya no se consideran tradicionales o regionales. Incluso la preparación de los mucbipollos ha pasado a ser “de una forma moderna” dice el autor.

En el 2009 el Instituto de Cultura de Yucatán publica el poemario *A piel desnuda*, de Alegría Agosto; la Editorial Atemporia en coedición con ese mismo instituto edita *Arena*, novela de Adán Echeverría García, prolífico escritor que en 2009 dio también a la luz los poemarios *Tremévolo* y *Detrás de la sombra*; en 2011 el poemario *La confusión creciente de la alcantarilla* (Madrid, Efori Atocha Ediciones) y en 2012 la novela *Seremos tumba* (Ayuntamiento de Mérida).

De Fernando de la Cruz Herrera tenemos el libro *Redentora la voz* publicado en 2010 por el Ayuntamiento de Mérida.

En 2011 fue seleccionada para su publicación por parte del Ayuntamiento de Mérida la novela *Las guardarrayas del horizonte*, de Raúl Marraquech Ferrera-Balanquet. El 12 de mayo de ese año, en la Video Sala del Edificio Central de la UADY se desarrolló la mesa panel *Arte mediático: narrativa fronteriza de Raúl Moarquech Ferrera Balanquet*, como un reconocimiento a la labor multimediática y docente de este autor, tras lo cual se proyectaron sus trabajos *Caminamos sobre las olas*, *La vida que nunca fue* y *Soldados de la memoria*.

En 2011 inicia Adán Echeverría la edición de la serie de plaquettes *Catarsis Literaria El Drenaje*, que a la fecha (finales de 2013) lleva 13 títulos.

En 2012 el cuento *Montezuma's Revenge* de Carlos Martín Briceño ganó el xxvi Premio Internacional de Cuentos "Max Aub". El 11 de agosto de ese año, en el marco de la Feria Municipal del Libro, fue homenajeado el poeta Luis Alcocer Martínez.

Junto con Ileana Garma, Adán Echeverría fundó, a finales de 2012, la revista electrónica para niños *Manilka*, de la cual aparecieron dos números. A principios de 2013 Adán Echeverría fundó la revista electrónica *Delatripa, narrativa y algo más*, especializada en narrativa y crítica literaria, que tiene seis números en circulación.

El 19 de agosto de 2013 el poeta, ensayista y actor Oscar Sauri Bazán, en el marco de la Edición de la Feria Municipal del Libro 2013, fue homenajeado.

Esta es una muestra de la vida literaria de los escritores mestizos yucatecos contemporáneos, seguramente hay datos importantes que sin querer he dejado fuera, me excuso de ello, sobre todo con quienes pudieran sentir que su trabajo fue omitido; lo importante para esta tesis es mostrar cuán activos son estos autores e inducir a mis lectores a buscar sus obras y leerlas. Se seguirá hablando de los autores mestizos, pero a continuación se abordará el trabajo de quienes teniendo una relación estrecha con Yucatán, viven fuera de la península.

II.8 La literatura yucateca mestiza en el ámbito nacional

Hasta hace poco, solo los escritores que habitaban en la Ciudad de México lograban dar a conocer sus obras a nivel nacional. Abordaremos el caso de Hernán Lara Zavala, que nació en la Ciudad de México en el año 1946⁸. Estudió Letras Inglesas e hizo una maestría en Letras Hispánicas en la UNAM, así como otra maestría en Estudios sobre la Novela en la Universidad de East Anglia, en Inglaterra. Cuenta con una amplia trayectoria como profesor y como escritor y fungió como Director de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM de 1989 a 1997 y como Coordinador del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas durante 1998. Es autor de varios libros de relatos: *De Zitelchén* (1982), *El*

⁸ <http://mexlit.wordpress.com/enciclopedia-digital/lara-zavala-hernan-1946/> Consultado el 3 de mayo de 2010.

mismo cielo (1987, Premio Latinoamericano de Narrativa Colima por obra publicada), *Después del amor y otros cuentos* (Premio José Fuentes Mares, 1994), *Cuentos escogidos* (1997); de una novela: *Charras* (1990); de un ensayo crítico: *Las novelas en el Quijote* (1989); de un libro de ensayos: *Contra el ángel* (1992); y de un libro para niños *Tuch y Odilón* (1992). Compiló la *Antología del cuento inglés del siglo xx* (1986) y es autor de las crónicas de viaje *Equipaje de mano* (1995) y *Viaje al corazón de la península* (1998). En 2010 se desempeñaba como Coordinador del posgrado en Letras de la UNAM⁹. En el apartado anterior, comentamos cómo marcó a Hernán Lara Zavala la experiencia de visitar el pueblo de su padre “ese lugar lejano de la Península de Yucatán”, aparte del tomo de cuentos *De Zitelchén* (Joaquín Mortiz, 1982); su novela *Península, península* (Alfaguara, 2008), que aborda la llamada “Guerra de Castas” y con la que obtuvo el Premio Iberoamericano de Novela “Elena Poniatowska de la Ciudad de México 2009”¹⁰ en palabras de Camilo Ayala Ochoa:

... es una lucha entre dos añejas visiones: la de los hijos de Iberia que vinieron a establecerse a una tierra poco apta para la riqueza y la de los indígenas herederos de la cultura maya. La sociedad blanca de Yucatán, como la mexicana del siglo xix, estuvo dividida en bandos representados por dos ciudades: Mérida y Campeche. Aprovechando la guerra entre el gobierno mexicano y los Estados Unidos de Norteamérica, Yucatán se independiza y el gobernador Miguel Barbachano cede la gobernatura a favor de Santiago Méndez, pero en esa coyuntura de intrigas se quiso desarmar a los indígenas que habían sido utilizados para oponerse a Santa Anna, y el conflicto derivó en la muerte del cacique Ay. La medida que se pensó intimidatoria, desencadenó tal violencia que los indios estuvieron a punto de acabar con los blancos.

Esa fue la llamada guerra de castas que rompió los lazos familiares y las estructuras vitales de varios personajes. El escritor actual que nos habla desde Cambridge, el novelista y abogado José Turriza –anagrama de Justo Sierra O’Reilly–, la institutriz Miss Bell que lleva un diario, el obispo Onésimo, Lorenza, el doctor Fitzpatrick, Cecilio Chi son realidades vitales, presencias narrativas, personales, activas que se presentan tan logrados como interesantes y uno adivina o presiente toda una historia o novela atrás de ellos. A través de las escenas de ellos y distintas perspectivas se arma un rompecabezas que nos deja marcados¹¹.

Entonces, aunque nacido en la Ciudad de México, este escritor se vincula a las tradiciones literaria e histórica de Yucatán, por lo que la crítica lo reconoce como un escritor de la Península.

⁹ <http://www.netcom.es/sallibro/escritor/lara.html> Consultado el 3 de mayo de 2010.

¹⁰ <http://www.letralia.com/220/1012larazavala.htm> Consultado el 3 de mayo de 2010.

¹¹ <http://www.illac.com.mx/profiles/blogs/hernan-lara-zavala>

¹¹ http://www.literatura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=103&Itemid=45 Consultado el 3 de mayo de 2010.

Otra figura importante en las letras nacionales es la del novelista y poeta Raúl Renán González (1928), más conocido como Raúl Renán. Ya se ha hablado de sus libros *Los niños de San Sebastián* (1986); *El río de los años. Los pateadores de San Sebastián* (2004) y se ha señalado que en 1998 se estableció el Premio Nacional de Poesía Experimental “Raúl Renán”. Mencionaremos que realizó estudios de teatro, narrativa y letras españolas en la UNAM, colaboró en suplementos como *México en el Arte*, *Sábado de Unomásuno*, *México en la Cultura*, *El Camaleón*, entre otros (Peniche Barrera y Gómez Chacón, 2003: 65). En 1998 le fue publicado *El libro de las queridas cosas* (Conaculta) que es una antología de *Catulinarias y Sáficas* (1981), *De las queridas cosas* (1982), *Gramática fantástica* (1983), *Comparsa* (1990) y *Henos aquí* (1993).

En 2008, con motivo de cumplir 80 años de vida el escritor Raúl Renán, la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en el Salón de Actos le realizó un homenaje a este escritor, en él, participaron Israel Ramírez, Evodio Escalante, Marcela Palma, Benjamín Barajas y el propio Raúl Renán¹². A inicios de 2013 se preparaba otro, pues estaba por cumplir los 85 años y se considera que es uno de los escritores mexicanos con mayor riqueza imaginativa. En la Feria Internacional de la Lectura Yucatán 2013 fue uno de los homenajeados.

Otro autor nacido en Yucatán que tiene un reconocido lugar en las letras nacionales es Juan García Ponce. Nació en Mérida, el 22 de septiembre de 1932 y falleció en la Ciudad de México el 27 de diciembre de 2003. Vivió sus primeros años en Mérida y Campeche. Posteriormente se trasladó con su familia a la capital del país, donde cursó la licenciatura en Arte Dramático en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Entre 1957 y 1958, fue becario del Centro Mexicano de Escritores, beneficio que también le concedió la prestigiosa Fundación Rockefeller a comienzos de los años sesenta (1960-1961)¹³.

Pertenece a la llamada Generación de la Casa del Lago, como él dice “se puede hablar de un grupo o generación, con actitudes semejantes y con las mismas

¹² <http://www.jornada.unam.mx/2008/02/04/index.php?section=cultura&article=a13n1cul>

¹³ http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/garcia_ponce.htm

aspiraciones. [...] No es la fecha, no es un momento determinado, sino es la comunidad de intereses”.

La generación de García Ponce reúne a escritores que nacieron entre 1930 y 1935: Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, José de la Colina, Huberto Batis, Tomás Segovia, Julieta Campos, Sergio Pitol, Fernando del Paso, José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo, más tarde se les conocería como el Grupo de la Casa del Lago o de Medio Siglo porque es a partir de los años cincuenta que empiezan a conocerse sus publicaciones. Compartían afanes, lecturas, una concepción similar de la literatura y las mismas aspiraciones, siendo el papel de García Ponce medular dentro del grupo; Emmanuel Carballo se ha referido a él como el “director espiritual de su promoción”, Juan Vicente Melo manifestó que su obra es “la más rica e importante de la generación de los treinta”, y Daniel Goldin afirma que “pese a su heterodoxia esta generación destaca por un clasicismo profundo que es imposible soslayar. Y el lugar que García Ponce ocupa dentro de ella es indudablemente singular”¹⁴.

Algunos de los cargos que desempeñó Juan García Ponce: Secretario de Redacción de la *Revista de la Universidad*, UNAM, de 1958 a 1968; Director de la *Revista Mexicana de Literatura*, de 1959 a 1965; Director artístico de la *Revista S. Nob*, 1962; Consejero y colaborador activo de la Casa del Lago de 1961 a 1968 (cuando sus directores eran Juan Vicente Melo y Tomás Segovia); Miembro de la Redacción de la *Revista Plural*, de 1973 a 1976; Miembro de la Redacción de la *Revista Vuelta*, de 1976 a 1999; Director de la colección Poesía y Ensayo de la Imprenta Universitaria de la UNAM; Fundador y Director de la *Revista Diagonales*, 1985; Director de la Colección de las Ursulinas de la Editorial Premià; Miembro del Consejo Consultivo de la revista *Paréntesis*, 1999; Profesor de Letras Alemanas por méritos en la Universidad Nacional Autónoma de México; Creador Emérito por el Sistema Nacional de Creadores desde 1993¹⁵.

De su dramaturgia destaca *El canto de los grillos* (1958), obra que presenta el contraste entre la vida rural en provincia y la vida en Ciudad de México, y la pugna generacional entre los partidarios de la primera (los viejos) y los que se han habituado

¹⁴ <http://www.garciaponce.com/autor/presenta.html>

¹⁵ <http://www.garciaponce.com/autor/actedit.html>

a la segunda (la juventud). La puesta en escena de *El canto de los grillos*, realizada por el poeta y dramaturgo Salvador Novo, fue elogiada unánimemente por la crítica y el público, y constituyó uno de los mayores éxitos teatrales de su tiempo.

En su faceta de narrador, se inició con relatos breves: *Imagen primera* (1963) y *La noche* (1963). En su primera novela, *Figura de paja* (1964), combinó elementos realistas e ingredientes fantásticos al reproducir la atmósfera en la que se desenvuelven sus protagonistas, mientras que *La casa en la playa* (1966) enfrentó las formas de vida de dos parejas en sus respectivos ambientes de Mérida y Progreso. Dedicó numerosos ensayos a la pintura (*Paul Klee*, de 1965; *Nueve pintores mexicanos*, de 1968) y a temas diversos¹⁶.

La crítica considera *Crónica de la intervención* (Bruguera, 1982; Fondo para la Cultura Económica, 2001), como su obra maestra.

Agustín Monsreal es también un autor de la formación mestiza letrada que tiene proyección nacional, ya se ha mencionado que fue publicado en la serie *Lecturas Mexicanas*.

Inició su carrera literaria publicando en el volumen colectivo *22 Cuentos 4 Autores* (Punto de Partida, UNAM, 1970) y obteniendo el Premio Nacional de Cuento patrocinado por el INJM. Años más tarde, en 1978, fue finalista en el Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes con el libro *Canción de amor al revés* y se le otorgó el Premio Nacional de Cuento de San Luis Potosí con el volumen *Los ángeles enfermos*. En 1982 fue galardonado en el xiv Certamen Nacional de Periodismo por su columna "Tachas" del periódico *Excélsior*. En 1987 obtuvo el Premio Antonio Mediz Bolio con el libro *La banda de los enanos calvos*. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores en el periodo 1991-92. Por su trayectoria literaria se le otorgó el Premio Antonio Mediz Bolio en 1996. En 1999 fue galardonado con La Medalla Yucatán, máxima distinción que otorga el gobierno de este Estado. Agustín Monsreal ha editado los libros de poesía *Punto de fuga* (Cuadernos de Estraza, 1979), *Canción de amor al revés* (Editorial La Bolsa y la Vida, 1980), *Cantar sin designio* (Colección Molinos de Viento, Serie Mayor, Poesía, UAM 1995), y los libros de cuento *Los ángeles enfermos* (Editorial

¹⁶ http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/garcia_ponce.htm

Joaquín Mortiz, 1979a), *Cazadores de fantasmas* (Editorial Práctica de Vuelo, 1982), *Sueños de segunda mano* (Editorial Folios, 1983), *Pájaros de la misma sombra* (Editorial Océano, 1987), *La banda de los enanos calvos* (Colección Lecturas Mexicanas, número 83, Segunda Serie, 1987), *Lugares en el abismo* (Editorial García y Valadés, 1993), *Infierno para dos* (Textos de Difusión Cultural, Serie Rayuela, UNAM, 1995), *Diccionario de juguetería* (Aldus, Colección La Torre Inclinada, 1996), *Las terrazas del purgatorio* (Plaza y Janés, Colección Ave Fénix, 1998), *Tercia de ases* (Fondo de Cultura Económica, Colección Letras Mexicanas, 1998), *Cuentos para no dormir esta noche* (Secretaría. de Cultura del Gobierno de Jalisco, Colección Hojas Literarias, Serie Cuento, número. 27, 1998, y también Editorial Cabalito de Batala, 1998), *A la salud del cuento* (Universidad de Colima, 2003), *Cuentos de fugitivas y solitarios* (Universidad Veracruzana, Colección Ficción, 2004), *Los hermanos menores de los pigmeos* (Ficticia, Biblioteca de Cuento “Anís del Mono”, número 19, 2004a).

En el diario *Excélsior* ha escrito cuatro columnas de cuento semanal: “Tachas”, “Gato encerrado”, “Barril sin fondo” y “Purgatorio”; en *Revista de Revistas* “Metamorfosis (de cuento)” y de “Varia Invención” en *La cultura en México*. Ha publicado en las revistas y los suplementos literarios más importantes del país, ha sido incluido en más de 35 antologías tanto de poesía como de cuento y ha sido traducido a varios idiomas. Ha formado parte del Consejo de Redacción de las revistas *El Cuento*, *Tierra Adentro*, *Fronteras* y *Camino Blanco*.

De 1994 a 2000 fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. De 1996 a 2000 fue tutor de becarios del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Fonca.

En la ciudad de Mérida se instituyó, desde 1995, el Premio Nacional de Cuento Corto “Agustín Monsreal”¹⁷.

Una destacada narradora, de la que ya se ha hablado, es Carolina Luna. Su calidad le valió varias becas, que se consignarán con detalle en el próximo capítulo, al hablar de sus datos biográficos. Su obra incluye los títulos *Nocturno* (1990); *Límites de sangre* (1991); *Cuentos de sangre para antes de dormir* (1992); *El caracol* (1993);

¹⁷ <http://www.agustinmonsreal.com/semblanza.htm> Consultado el 3 de mayo de 2010.

Prefiero los funerales (1996 y 2001); *El matagatos y otros cuentos* (2002) y *Los espacios que nos ocupan* (2004).

Will Rodríguez es otro autor yucateco que ha destacado en las letras de nuestro país. Nació en Mérida, Yucatán, en 1970. Es Narrador y poeta. Estudió ciencias de la comunicación. Es Miembro del Centro Yucateco de Escritores, AC y del Colectivo de Artistas Independientes de Yucatán. Ha sido jefe del departamento de información y documentación del Conaculta; editor y promotor cultural. Ha colaborado en revistas y suplementos culturales como *Albatros*, *Viajero*, *Asimov*, *El Juglar*, *Fronteras*, *La Voz de la Esfinge*, *Mala Vida*, *Molino de Letras*, *Navegaciones Zur*, *Opción*, *Última*, *Yuku Jeeka*.

Fue becario del Foecay (1997-98) y Premio Estatal de Literatura Volvamos los Ojos al Mar (1999). Obtuvo mención en el Certamen Literario Internacional Xicóatl (Austria, 1996) y en el Concurso Nacional de Cuento de Diversidad Sexual (Jalisco, 2003). Parte de su obra se encuentra en las antologías *Litoral del relámpago: imágenes y ficciones* (Ediciones Zur, 2003); *Acequias de cuentos* (UIA/Laguna, 2003); *Nuevas voces de la narrativa mexicana* (Joaquín Mortiz/Planeta, 2003a); *Novísimos cuentos de la República Mexicana* (Conaculta-Tierra Adentro, 2004) y *La otredad*, ICY/ CYE/ CAIYAC (2006)¹⁸. Su obra narrativa incluye los títulos *Catarsis de mar* (1997). *Sueños de agua* (1998) *La línea perfecta del horizonte* (2000) *Pulpo en su tinta y otras formas de morir* (2007). Como poeta ha publicado *Supervivencia del insecto* (2000a). De 1998 a 2011 residió en la Ciudad de México, regresó a Mérida a mediados de 2011. Su volumen *Felis Bernandesii, Panthera Onca* (2005) reúne 11 textos: 7 cuentos y 4 microficciones. Diestro en el arte de tejer la trama, engancha al lector con sus historias, algunas tomadas de la realidad, en un lenguaje tan bien cuidado, que nos resulta natural, lo que las hermana con nuestra tradición oral.

Como este libro circuló en España, fue un acierto que varios de los cuentos fueran reeditados en México en el volumen *Pulpo en su tinta* (Ficticia, 2007).

Cerraremos este apartado mencionando a Luis Alcocer Guerrero, dramaturgo y cineasta que desde 1994 vive en la Ciudad de México, donde estudió Arte Dramático

¹⁸ Coordinación Nacional de Literatura, Casa Leona Vicario en http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/diccionarios/diccionario_more.php?id=843_0_2_0_M
9 Consultado el 3 de mayo de 2010.

en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En 2008 recibió una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), de Conaculta, en la categoría *Jóvenes Creadores*, para el género de teatro¹⁹. Es investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli", del Centro Nacional de las Artes. En el siguiente capítulo conoceremos con más detalle su biografía.

II. 9. Recapitulando: lo literario mestizo en Yucatán

Es así como concluimos este panorama que expresa el vigor de la tradición literaria de nuestro estado, dado que muchos son los autores que pueden impactar al público más allá de nuestras localidades. Cada vez más se reduce la necesidad de salir del estado para lograr ser publicado por las grandes empresas editoriales, gubernamentales o privadas; el uso de las redes sociales para difundir la literatura facilita el contacto entre los críticos de las obras literarias y los autores de todas las localidades. Esta es una muestra de la amplia producción de los escritores de la formación mestiza letrada, que como se ha visto, ha ganado espacios a costa de esfuerzo.

Sembrar el interés en conocer sus obras es otra de las intenciones de esta tesis. Los escritores mestizos han seguido produciendo, se ha multiplicado el número de talleres, de revistas y editoriales independientes, cada vez hay más grupos literarios que promueven la creación entre escritores cada vez más jóvenes,

El propósito de este capítulo ha sido mostrar los orígenes de la producción literaria mestiza de Yucatán y su contexto histórico, social y literario.

Es de entre este grupo de autores de donde se escogen los textos para el análisis detallado que se presentará en el siguiente capítulo, en el cual también se abordarán las biografías de los autores seleccionados.

¹⁹ http://www.arts-history.mx/noticiario/index.php?id_notia=2005200994813 Consultado el 3 de mayo de 2010.

III. APLICACIONES AL ANÁLISIS DE UNA SELECCIÓN DE TEXTOS YUCATECOS MESTIZOS LETRADOS ACTUALES

III.1. Una generación contra el canon

Jorge Lara, Sergio Salazar, Carolina Luna, Melba Alfaro, Brenda Alcocer, Manuel Calero y Luis Alcocer Guerrero, autores que según mi análisis pertenecen a la formación discursiva mestiza letrada, son todos ellos miembros del Centro Yucateco de Escritores, Asociación Civil (CYE) fundada en 1990. Compartieron talleres, eventos literarios como presentaciones de libros, lecturas colectivas; todos publicaron en *Navegaciones Zur* y en *El Juglar*. Por ello, a pesar de la diferencia de edades, podemos considerarlos una generación o grupo, porque estaban aglutinados en torno a intereses y proyectos comunes.

Cuando inician su labor literaria, los espacios de publicación y difusión literarias estaban restringidos a unas pocas familias, provenientes de la clase alta, que ocupaban la dirección de cultura de la Universidad Autónoma de Yucatán, el Instituto de Cultura, la dirección de cultura del Ayuntamiento, los departamentos de cultura de las escuelas privadas, así como los canales de televisión y las radiodifusoras locales. El mérito de estos escritores mestizos, de manera especial de Jorge Lara Rivera —quien lideró por más de diez años el suplemento *El Juglar*, La revista *Navegaciones Zur*, así como el sello Ediciones Zur—, es que dieron generosamente su trabajo para que el colectivo pudiera expresarse. Las condiciones eran más difíciles que ahora: no existía (por lo menos, no en Yucatán) la Web, no había la posibilidad de hacer publicaciones virtuales. Las revistas, a fines de los ochenta, se hacían en offset, con portadas en serigrafía. A principios de los noventa se usaron las fotocopias para reproducir los originales. Pero en ese entonces, los jóvenes escritores daban su esfuerzo, armando manualmente revistas y libros; organizando la logística de encuentros de escritores, planeando ciclos de conferencias, para que se escuchara su voz: gente letrada que traía una propuesta literaria distinta de quienes nos antecedieron; que había vivido la discriminación y que estaba buscando la manera de terminar con ella. Estos somos los mestizos letrados. En este capítulo se presentará el análisis de la obra de estos autores.

Se enfrentaban a la producción y circulación literaria propia de la clase alta, anecdótica o de corte costumbrista, que no profundizaba en los conflictos sociales ni psicológicos presentes en nuestra sociedad, en la que no aparecíamos las mujeres, los mayas, los homosexuales, como sujetos en busca de reconocimiento y aceptación social; es decir la literatura no recreaba las presiones sociales que a causa de los prejuicios de muchos tipos pesan sobre la mayoría de los individuos. Se mitificaba al terruño, elementos que podían simbolizar la pobreza eran vistos como propios del folclor. La tradición maya era exaltada como una grandeza extinta, a la que solo podía recordarse, pero que no tenía proyección de futuro, no daban crédito a la posibilidad de florecimiento de una literatura maya en su propia lengua, se apropiaban de los símbolos ancestrales, pero no reconocían en los mayas colegas con quienes discutir cuestiones estéticas y literarias.

Este tipo de literatura, producida por los escritores castizos letrados ha sido considerada localmente como el canon literario en virtud del prestigio sostenido gracias a la publicidad en los medios de difusión (espacios en radio, televisión y prensa locales); a su acceso a los recursos institucionales para la publicación, circulación y promoción de sus obras; a la inclusión de estas en los programas de estudio de la literatura Yucateca, con exclusión de las otras expresiones literarias.

Con este canon se confronta la literatura de la generación que se tratará en este trabajo; como veremos, en la literatura mestiza abundan los personajes marginales, pues se rebelan contra lo que la sociedad les marca como pautas de conducta, recrean las injustas relaciones sociales y muestran nuevas formas de ser en este contexto social, al que a veces no nombran, pero dejan las suficientes connotaciones para que los lectores podamos ubicar que el espacio universal en que transcurren las ficciones, puede ser Yucatán.

III.2. Acerca de la selección de autores, obras y perspectivas de estudio

En la selección del corpus, además de los criterios que se describen párrafos más adelante, influyeron consideraciones estilísticas: entré a ellas de un salto afortunado, una intuición; comencé la tarea, tal como recomienda Dámaso Alonzo,

tras una doble intuición: de lectora e intuición selectiva del método de estudio (Alonso, 1981: 14).

Por lo anterior, de las obras analizadas, solo dos (*El sueño* y *Escudriño el azul*), por pertenecer al género de la poesía, fueron abordadas con el análisis estilístico; en los otros casos, por tratarse de narrativa (en su mayoría cuentos, únicamente *Me morderé la lengua* es novela, y *La noche de la Cenicienta*, drama) empleo la narratología, la combino con la teoría de la recepción y con la sociología literaria. Respecto a abordar una obra dramática con la perspectiva narratológica, lo hago en virtud de que me centro en el discurso, los personajes y el ambiente; además que esta ha circulado en una plaquette, ha gustado a los lectores y no ha sido representada, por lo que me di la licencia de estudiarla como un mensaje narrativo.

Los autores se presentan en el orden en que iniciaron su trayectoria, infiriendo esta fecha por el año de sus publicaciones o de algún premio obtenido. En el caso de Sergio Salazar y Jorge Lara, en 1988 ambos recibieron el Premio Estatal de Cuento “Ermilo Abreu Gómez”; se decidió iniciar con Jorge Lara en virtud de que tiene más libros publicados. La selección de autores y obras se ha hecho a partir del conocimiento del universo de la producción literaria en el estado de Yucatán. Se escogió obras literarias de calidad, conforme a los siguientes criterios: que hubiera sido editadas pasando por la selección de algún consejo editorial, o que hubieran obtenido algún premio; en las que estuvieran expresadas las tensiones propias de una sociedad prejuiciosa como lo es la yucateca, y que los protagonistas o los hablantes líricos mostraran los aspectos aplastantes de nuestra forma de convivir, y a la vez, recrearan la posibilidad de una transformación a partir de la transgresión de las normas establecidas.

Dado que la labor de las mujeres en Yucatán está invisibilizada, se puso especial énfasis en detallar la de las escritoras abordadas. Para hacer transparente la metodología, vale decir que la autora de este estudio es amiga cercana de todos los escritores cuya trayectoria se reseña en este capítulo, pues fue miembro de los talleres y actividades literarias que se reseñaron anteriormente, en algunas de las cuales se abundará.

Los criterios de selección de las obras fueron la temática y la calidad; soy consciente de que dejó fuera del análisis muchas obras también muy valiosas, pero los

límites de este estudio me obligaron a acotar de manera sucesiva el corpus, si bien proyecto seguir esta investigación más allá de las fronteras de esta tesis doctoral. La honestidad intelectual me obliga a un par de precisiones más: con dos autores de los estudiados tengo una relación de parentesco, Brenda Alcocer es mi madre y Luis Alcocer Guerrero mi primo hermano. Si no reconociera calidad en sus obras literarias, no los hubiera incluido en esta selección, sin embargo. Como hay también un afán de mostrar la obra menos conocida, por ello dejé fuera a un renombrado poeta al que me une un lazo familiar, pero cuya obra ya ha sido objeto de análisis de críticos afamados. Me refiero a mi tío Luis Alcocer Martínez, de quien hablé también en el capítulo anterior.

Estas síntesis biográficas muestran la preocupación que han tenido estas personas por transformar la sociedad en una más igualitaria, combatiendo las inequidades, los prejuicios y sus consiguientes situaciones de discriminación, tanto en su acción como promotores de la cultura, como en las otras actividades que desempeñan, pues tres de los autores son abogados, además de dedicarse a la creación literaria. En el caso de Sergio Salazar, es notoria su labor como jurista y como promotor a favor de los derechos humanos. Sus obras recrean las opresiones dominantes en nuestra sociedad, la visión de los personajes que antes solo aparecían como tipos (los menesterosos discriminados), lo cual fue también una razón para seleccionarlos.

III.2.1. Jorge Lara

Escribe poesía, cuento, ensayo, traducción y crítica de artes y letras. Es editor, también ejerce el periodismo cultural y de opinión. Algunos de sus textos han sido publicados en periódicos y revistas nacionales, extranjeras y traducidos al inglés, francés, maya y vasco.

Participó desde 1982 en el Taller Literario de la Universidad coordinado por el narrador y cuentista Joaquín Bestard Vázquez (Bestard, 1985: 2), y publicó, junto con los otros participantes en el taller, en los Cuadernos del Taller Literario (íbidem: 5).

Jorge Lara continuó en dicha agrupación literaria y publicando en dichos Cuadernos hasta 1991 (Bestard, 1987: 2-3; Pech Casanova y Lara Rivera, 1989; Garduño Centeno y Lara Rivera, 1989; Lara Rivera 1990a; Luna y Sosa, 1991); cuando estudiamos la tradición literaria de Yucatán, mencionamos que el *Cuaderno del Taller Literario número 7* corresponde al poemario *Defensa del adiós* (1989) de este escritor, así como *La fundación de alba*, también de su autoría (1989) corresponde al *Cuaderno número 9*, y el *Cuaderno 10* corresponde a su poemario *El sueño*, que ha gozado de reconocimiento nacional, como lo veremos al analizarlo, por los comentarios que ha recibido (Lara Rivera, 1990a). En 1990 fue tesorero del Centro Yucateco de Escritores. Ese mismo año, su poemario *Sostener la luz* fue publicado por Ediciones de la Gorgona (Lara Rivera, 1990b); en 1992 compiló la antología *Entre el silencio y la ira* publicada por Talleres Gráficos del Sudeste para conmemorar el aniversario del *Diario del Sureste* (Lara Rivera, 1992: 9). Ese año aparece su plaquette *Fosforescencias* (Ediciones La Tinta del Alcatraz, Edo. de México, 1992). En 1993 se publicó el libro *Dos poetas contemporáneos* (1993) que incluye los poemarios “Friso” y “Plaza de celeste paz” de Jorge Lara que ganaran el premio estatal de poesía “Clemente López Trujillo” en 1989. Fue publicado también en ese año el libro de cuentos, de la autoría de Jorge Lara, *Las hormigas han vuelto* (Gobierno del Estado de Yucatán, 1993).

Ha sido fundador (1993) y editor de la revista independiente *Navegaciones Zur* que publicaba el Centro Yucateco de Escritores (1993-2009), A.C. *Navegaciones Zur* recibió, por su calidad, la beca “Edmundo Valadés” para revistas en 3 ocasiones: en los periodos 1997-1998; 1998-1999; 2005-2006.

De 1992 a 2002 fue editor en jefe de *El Juglar*, suplemento literario del *Diario del Sureste*, miembro del Consejo Editorial de la revista *Páginas*, del Instituto de Cultura de Yucatán, e integrante del Seminario Editorial de la revista *Diálogo cultural entre las FRONTERAS de México*, publicación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en coordinación con los institutos de cultura de los estados del Norte y Sur del país; presidente del Centro Yucateco de Escritores, Asociación Civil (1995-1997). Forma parte del Consejo Editorial de la revista *Camino Blanco* del Instituto de Cultura de Yucatán.

En 1993 parte de su obra fue incluida en *Tiempo vegetal. Poetas y narradores de la frontera sur* (Rodilla, 1993). Al año siguiente (1994), en la antología *Horas a salvo*.

Editó el libro colectivo de ensayos *Sor Juana, 300 años en la inmortalidad* (ediciones del Instituto de Cultura de Yucatán, el *Diario del Sureste* y el Centro Yucateco de Escritores, A.C., 1995); también en el *Anuario de Poesía 1994 del INBA* (Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F., 1994), y en *La voz ante el espejo* (Gobierno del Estado de Yucatán, 1995).

Su poemario “La sombra y los confines” vio la luz en el libro *Tierra recién nacida*, publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1998.

Un año después fue incluido en *Poetas de Tierra Adentro* (Conaculta, 1999); en 2000 sus cuentos “Caligrafía vs. Garabato” y “Dormir en casa ajena” aparecieron en el cuaderno de cuentos para niños *Caligrafía V. S. Garabato y otros enredos*, de la colección La Rana Feroz. *La ronda del sol girante* (coedición de la Universidad Autónoma del Estado de México y La tinta del Alcatraz, 2001) es otro poemario de su autoría.

La antología *Luz de octubre y espigas* reúne poemas de Jorge Lara, Fernando de la Cruz y Pedro Oliva.

En 2002, junto con Roberto Azcorra, Jorge Lara edita la antología *Litoral del relámpago* que reúne trabajos de poesía y de narrativa, y parte de su obra lírica es incluida en *Encuentro de Poetas del Mundo Latino 2002* (edición del Seminario de Cultura Mexicana y el Taller de pintores de Oaxaca).

Ese mismo año (2002), el Instituto de la Juventud de Yucatán, el Gobierno del Estado y el Instituto de Cultura instituyeron el certamen estatal Premio de Poesía Joven “Jorge Lara”, que en 2012 iba en su décima edición. En octubre de 2003 fue abierta con su nombre en la ciudad de Valladolid, Yucatán, la sala de lectura 31013.

Participó en *Broken Telephone/ Teléfono descompuesto/ Au téléphone* (Sandraslittlebookshop, Canadá, 2003).

Aparece en el *Diccionario de escritores de Yucatán* (CEPSA, 2003).

En julio de 2004, la Escuela Normal Superior de Yucatán creó la presea “Jorge Lara Rivera” para ex alumnos distinguidos. En marzo de 2005, una sala de lectura, con su nombre, fue abierta en la ciudad de Mérida¹.

Ese año también aparecen trabajos suyos en *Inventa la memoria. Narrativa y poesía del sur de México*, publicado por la Secretaría de Educación Pública y Editorial

¹ <http://www.eldigoras.com/eom03/indic/larariverajorge.htm>

Alfaguara (México 2004), e igualmente se le incluye en *Nueva poesía hispanoamericana* (séptima edición. Lord Byron Ediciones, Lima, Perú, 2004).

Al año siguiente, textos suyos son incluidos en el libro *Poetas del mundo: voces para la educación* (edición del Sindicato de Maestros al Servicio del Estado de México, 2005).

En 2007 publicó el poemario *Los encendidos flancos del éter*, y también el libro *Cuatro postigos. Transcreaciones/ traducciones/transferencias* antología que presenta poemas de Ray Douglas Bradbury, Lori Maleea Acker, Sandra Alland, Fred Wah, Shelley Leedahl, Richard Baillargeon, Cesare Pavese, Renzo Ferraresi, Paul Verlaine, Tristan Tzara, Alexandre Nassis y Johann Wolfgang von Goethe, en su idioma original y en español. En 2009, *Lebreles y albas (o El horizonte de espejos)*.

Sus textos y su acción de fomento cultural permiten inscribir a este autor en la formación mestiza letrada.

III.2.2. Sergio Salazar

Sergio Efraín Salazar Vadillo nació el 13 de julio de 1959. Es abogado, especialista en derecho civil, con grado de Maestría, profesor universitario e integrante del Centro Yucateco de Escritores. En 1988 obtuvo el Premio Estatal de Literatura en la Categoría de Cuento con su libro *La patita y otras historias*. Ese año también obtuvo el primer lugar en el Concurso Nacional Comermex de Cuento. En 1992 obtuvo el primer lugar en la categoría de poesía de ese mismo premio; asimismo parte de su obra fue incluida en la antología *Entre el silencio y la ira*. En 1994 fue publicada la antología *Horas a salvo* (Metri, 1994)², que contiene textos de nueve autores, Sergio Salazar entre ellos³. En mayo de 1995 fue publicado *La Patita y otras historias*, con el que había ganado el Premio Estatal de Cuento en 1988; ese mismo año (1995) vio la luz su *plquette Ya no somos héroes* (Colección La Hoja Murmurante, Editorial la Tinta del Alcatraz, Toluca). Entre 1992 y 2001 fue colaborador de *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*; de 1993 a 2009 publicó en la revista *Navegaciones Zur*; trabajos

² *Por Esto!* Martes 11 de octubre de 1994: "Cultura" 1.

³ Los otros escritores cuya obra se incluye son Luis Alcocer, Reyna Echeverría, Jorge Lara, Roger Metri, Luis Ortega, Jorge Pech, Lourdes Rangel y Beatriz Rodríguez.

suyos fueron incluidos en diversos números de las revistas *Cultura Sur* (México) y *Ferías de España* (Mérida Extremadura). En 1998 cursó Crítica Literaria, en El Escorial, con la participación de Saramago, Bryce Echenique y destacados escritores y críticos españoles de la Universidad Complutense.

De 2000 a 2001 fue presidente del Colegio de Abogados de Yucatán, Asociación Civil.

Está incluido en el *Diccionario de escritores de Yucatán* (CEPSA, 2003).

Fue presidente de la Comisión de Derechos Humanos del Estado de Yucatán de julio de 2002 a julio del 2006. El 4 de julio de 2006 recibió un reconocimiento del Consejo de Organizaciones Civiles del Estado de Yucatán, y del Centro de Estudios Superiores "Justo Sierra O'Reilly" de la Confederación de Trabajadores de México, por su gestión como presidente de la Comisión de Derechos Humanos del Estado de Yucatán (Codhey). Durante su gestión al frente de esta realizó una revisión general de las clínicas y centros de salud estatales; de las cárceles públicas; de los centros de asistencia social, y del sistema de educación especial en el estado⁴. Se opuso a la persecución de ciudadanos por parte de funcionarios⁵.

En 2005 su relato "Caridad" apareció en el libro *Cuento contigo* (Codhey/ICY), y en 2006 su cuento "Sócimo" fue incluido en *La otredad* (Alfaro Gómez, 2006).

Desde 2007 es consultor jurídico del Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia y la Familia (Unicef) en Yucatán⁶.

Es miembro del "Foro de análisis permanente de la ABC... a la Z por una infancia segura", como tal, analiza las legislaciones vigentes y elabora propuestas para "Legislar para proteger: los derechos de las niñas y los niños"⁷. Ha presentado sus propuestas de reformar las legislaciones de los diferentes estados y del ámbito federal en diversos foros nacionales y en el estado de Yucatán.

Como abogado y como escritor continuamente participa en foros, encuentros y congresos; imparte talleres, tanto de capacitación en instrumentos legales para la defensa de los derechos humanos, como para la sensibilización a la creación literaria, particularmente en la cuentística. Por su reconocida trayectoria como escritor, con

⁴ <http://www.novenet.com.mx/seccion.php?id=7629&sec=3&d=6&m=7&y=2006>

⁵ <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/219731/index.php>

⁶ manogarci46.wordpress.com/2012/11/22/Sergio-salazar-vadillo/

⁷ <http://noticiasmujersonora.blogspot.mx/2011/06/falta-en-sonora-mas-proteccion-legal-la.html>

frecuencia es invitado a fungir de jurado en certámenes literarios, como el Premio Nacional de Cuento “Ermilo Abreu Gómez”; también es invitado a participar en encuentros nacionales de escritores, en los que ha dado a conocer sus cuentos de más reciente creación; continúa desarrollando su obra narrativa la que esperamos pronto sea editada y difundida.

III.2.3. Carolina Luna

Carolina Luna nació en Mérida, Yucatán, el 7 de septiembre de 1964. Participó en el Taller Literario de la Universidad Autónoma de Yucatán, coordinado por Joaquín Bestard Vázquez hasta 1991; por consiguiente publicó en los *Cuadernos del Taller Literario*, que llegaron al número 15; de estos Cuadernos, varios fueron colectivos y el de 1991, el número 13 de esa colección, incluyó su volumen de cuentos *Límites de sangre* (Bestard, 1985; 1987: 2-3; Luna y Sosa, 1991).

Fue parte del grupo de escritores que publicaron *Arcana* (*Arcana*, s/F). Participó en el Diplomado de Creación Literaria y en los Encuentros de Escritores organizados por el Circuito de la Frontera Sur, tanto en Mérida, Yucatán, como en la Casa Internacional del Escritor (Bacalar, Quintanarro) entre 1994 y 1997.

Ha impartido talleres para la Universidad Autónoma Metropolitana y para el Consejo Nacional para la cultura y las Artes y elaborado guiones radiofónicos educativos; ha estado al cuidado de ediciones, dictámenes editoriales y de la Jefatura de Corrección de Estilo en el Fonca (1999-2000). Colaboró en las revistas *Tierra Adentro*, *Navegaciones Zur*, *Páginas*, *Parva* (Tabasco), *Playboy*, *Blanco Móvil*, *Cantera Verde* (Oaxaca), *Castálida* (Toluca), *Contraseña*, *Cultura Norte*, *Cultura Sur*, *La Revista* (Yucatán), *El Cuento*, *Diálogo Cultural entre las FRONTERAS de México*, *Quórum* (Yucatán); en los suplementos *El Ángel*, de *Reforma*, *El Juglar del Diario del Sureste*, *La Página Gorgona de Novedades de Yucatán*, *Lectura de El Nacional*, *Sábado del Unomásuno*, *Unicornio de Por Esto!* (Yucatán), *Voices of México*, y *X-X*⁸.

Fue becaria del Centro Yucateco de Escritores (1992); del Centro Mexicano de Escritores, en biografía (1995); del Foecay (1993 y 1996); del Fonca, en la categoría

⁸ <http://escritoresenyucatan.wordpress.com/2010/07/21/carolina-luna-1964/>

Jóvenes Creadores (1997), del Centro de Escritores Juan José Arreola (de la Casa Lamm, 2000) y del Foecay para Creadores con Trayectoria (2004). Obtuvo el Primer lugar y mención honorífica en el Certamen Nacional de Cuento convocado por la revista *La Pluma y el Jaguar* de la Universidad de las Américas de Puebla (1990)⁹; mención honorífica en el Certamen de Literatura Antonio Mediz Bolio (Mérida, 1990); Premio Estatal de Cuento 1990 del Instituto de Cultura de Yucatán; Primer lugar en el Certamen Nacional de Cuento (1990) convocado por el Centro Yucateco de Escritores; Mención de calidad en el Primer Concurso de Narrativa Erótica “Papanicolau”, convocado por la revista *El Correo Chuan* de Monterrey (1998). Algunos de sus ensayos y cuentos aparecen en las antologías *Entre el silencio y la ira* (Ediciones del *Diario del Sureste*, Mérida, 1992); *No nacimos para celebrar*, Colección La Hoja Murmurante, Toluca, 1992; *Creación joven* (Ensayo), Conaculta/Foeca (1999); *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores*, Aldus/Cabos Suelos (1999); *Atrapadas en la cama*, (Alfaguara, 2002)¹⁰.

Su obra, como se reseñó en el capítulo anterior, incluye los títulos *Nocturno* (1990); *Límites de sangre* (1991); *Cuentos de sangre para antes de dormir* (1992); *El caracol* (1993); *Prefiero los funerales* (1996 y 2001); *El matagatos y otros cuentos* (2002) y *Los espacios que nos ocupan* (2004).

El 24 de agosto de 2012 en la Galería Mérida fue inaugurada la exposición “Espacios Compartidos” con dibujos del pintor Mario Ponce en homenaje a Carolina Luna¹¹.

III.2.4. Melba Alfaro

Melba Trinidad Alfaro Gómez nació en Mérida, Yucatán, México, el 1 de enero de 1955. Escritora, teatrística, química y especialista en docencia. Ha incursionado en todos lo genero literarios. Ha escrito 36 obras de teatro. Fue presidenta del Colectivo de Artistas Independientes en Yucatán A.C. (1995-1997) y Secretaria Ejecutiva del Centro Yucateco de Escritores, A.C. (1997-1999).

⁹ http://www.researchgate.net/publication/31746461_Prefiero_los_funerales_C._Luna

¹⁰ Coordinación Nacional de Literatura, Casa Leona Vicario en Consultado el 3 de mayo de 2010.

¹¹ <http://www.yucatanotoday.com/es/events/2012/08/espacios-compartidos-homenaje-carolina-luna>

Fue parte de los grupos de teatro y asociaciones Grupo ARTESS, Taller-Laboratorio Teatro Espacio del Sureste, Taller Jorge Madera, Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena, Tumben B'ej, Colectivo Bataclán, La joven guardia del Colectivo Bataclán, Asociación del Personal Académico de la Universidad Autónoma de Yucatán, AGEUADY, Colectivo de Video Latino Midwest-Mérida.

Le han otorgado premios y menciones en los géneros de novela, cuento, poesía, teatro y ensayo: el Premio Estatal de Literatura "Justo Sierra O'Really", por su novela *Me morderé la lengua*, la mención "Wilberto Cantón", por su obra teatral *Equipaje*, en 1992, y el Premio Estatal de Literatura 1996, por su libro de cuentos para niños *Eso de andar en la mar (y otras aventuras con los cabellos revueltos)*.

Ha publicado *Del eclipse y otros relatos* (s/F, cuento), *Equipaje* (teatro), *Me morderé la lengua* (1993, novela), *Vaharada* (1995, poesía), *Yescas* (poesía) y *Polvo en el agua* (poesía), *Sistema para viajes nocturnos* (1998, cuento), *Sumario* (teatro)¹².

En 2003 le fue publicado *Eso de andar en la mar (y otras aventuras con los cabellos revueltos)*. Se trata de 15 cuentos. Es notable la versatilidad de la narradora; pues varía la voz en cada caso, y en todos es verosímil. Los textos, atrapan al lector, quien interesado por el desenlace, no ve interrumpida la acción por el mensaje de solidaridad, afecto, respeto por el prójimo que también contienen estos textos.

En febrero de 2008 le publicaron la fábula ilustrada *Aventura en Kichigar (Chansamito contra el brujo Lupérvolo)*, patrocinada por el DIF Yucatán y con apoyo del DIF Nacional realizó ese mismo año el proyecto: "Primer acercamiento para la detección y evaluación de abuso sexual en menores que se encuentren en situaciones de riesgo, desde una mirada multidisciplinaria".

El 13 de agosto de 2011, en el marco de la Feria del Libro de Mérida, recibió un homenaje por parte de la Asociación de Libreros de Yucatán y el Ayuntamiento de Mérida.

En 2013, publicó su cuento *El tamarindo del alux*, un libro objeto coeditado por la autora y la artista plástica Teresa Loret de Mola.

¹² <http://www.ficticia.com/autores/melbaalfarosem.html>

III.2.5. Brenda Alcocer

Brenda Alcocer, a la edad de 39 años (en 1986), se inserta en el ámbito público: inicia su trabajo fuera del hogar (se emplea en una agencia de bienes raíces) y se inscribe en los talleres literarios del Centro Estatal de Bellas Artes. En 1989 cursa el Diplomado en Creación Literaria (Sogem/ICY/Conaculta). En 1990 se hace socia del Centro Yucateco de Escritores, A.C. En 1992 es nombrada coordinadora de la Biblioteca ISSSTE/Conaculta número Nueve. Ese mismo año labora también como locutora del programa radiofónico *La Cueva de los Niños*, que se transmitió de febrero de 1992 a mayo de 1993 por la frecuencia 92.9 FM. Se inicia como locutora, y más tarde como guionista en ese mismo programa.

Como coordinadora de la biblioteca, hizo de la promoción cultural el eje de su acción, además de las visitas guiadas que daban ella y sus compañeras de trabajo a los estudiantes de las escuelas cercanas, invitaba cuenta cuentos a la Biblioteca del ISSSTE. También promovió activamente la participación de los niños y sus familias en los eventos que en ella se efectuaban: a partir de su gestión como encargada de la Biblioteca, se esperan con ansia los talleres del programa Mis Vacaciones en la Biblioteca¹³. En 1992 su cuento "Tal vez pronto" es incluido en la antología *Entre el silencio y la ira*; esta narración apareció también en las revistas *El Cuento* (1997) y *Diálogo Cultural entre las FRONTERAS de México* (1997a).

En abril de 1995, Brenda participó en el Ciclo de Conferencias "Sor Juana, 300 años en la inmortalidad", presentó "Un acercamiento a *Los demonios en el convento* de Fernando Benítez", texto que fue incluido en el libro *Sor Juana, 300 años en la inmortalidad* (Lara y Pech: 1995). En 1996 apareció el libro *Mariposa la vida*, antología que incluye trabajos de Brenda Alcocer. Entre 1997 y 2005 participó activamente en la promoción cultural con una serie de charlas, impartidas en el interior de Yucatán, presentando libros y narrando los cuentos en ellos contenidos, o comentando la información de los textos de investigación, así como contando alguna leyenda, ya sea a su vez oída por ella, o leída en algún volumen del acervo cuya consulta promovía.

¹³ En 1992 comienza la participación de la Biblioteca del ISSSTE en el Programa Nacional Mis Vacaciones en la Biblioteca.

En 2006 se integra como narradora oral al Programa Cerca de Ti, del Gobierno del Estado de Yucatán, mismo en el que continuó participando hasta 2011. Su cuento *El vestido de la Luna* (2000) apareció en la colección *La Rana Feroz*; en 2009 fue incluido en la antología *Urdir la tarde*; también en 2009 el ICY publica su cuento *El Cuartel de Dragones* y en 2010 obtiene la beca para Creadores con Trayectoria cuyo resultado es una colección de 12 cuentos inédita.

III.2.6. Manuel Calero Rosado

Manuel Calero Rosado nació en la ciudad de Izamal en 1946; cursó la carrera de abogado en la Facultad de Derecho de la UADY, desempeñándose como Notario Público del Estado. En 1985 ingresó al Taller de Literatura del Centro Estatal de Bellas Artes y dos años después al de la Universidad Autónoma de Yucatán. Obtuvo el Premio Estatal de Literatura en la modalidad de cuento en 1989; fue becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (1997-1998) y del PACMYC (1999). Ha representado a su estado en los encuentros de narradores de la frontera sur realizados en Campeche y Yucatán.

Es presidente del Centro Yucateco de Escritores, asociación de la cual es miembro fundador; participa en eventos culturales y literarios organizados por esta asociación, el Instituto de Cultura de Yucatán y otros organismos culturales de Mérida e Izamal. Representó al Estado en el II y el III Encuentro de Narradores de la Frontera Sur. Sus cuentos aparecen publicados en revistas y suplementos culturales como *Navegaciones Zur* y *El Juglar*, del *Diario del Sureste*, y en el *Unicornio del Por Esto!* Y en las antologías *Entre el silencio y la ira* (Ediciones del Sudeste, 1992); *No nacimos para celebrar* (En la Mira/La Tinta del Alcatraz, 1992); *Cuentos urbanos y del Caribe* (Barrio Thó, 2002); *Litoral del relámpago: imágenes y ficciones* (Ediciones Zur, 2002), y *La otredad* (ICY / CRIPIL / CYE / CAIYAC, 2006)¹⁴.

Ha publicado los cuentarios *Hacia el fin de la noche* (Ediciones de la Gorgona, 1990); *El visitante de la tarde* (UADY, 1991); *La noche junto al muro* (UADY, 1992); *Viejas*

¹⁴ <http://escritoresenyucatan.wordpress.com/2010/07/28/manuel-calero-rosado-1946/>

cicatrices (Colección Tinta del Alcatraz, editorial La Hoja Murmurante, Toluca, 1992); *Memoria del viento* (ICY-PACMYC, 1999)¹⁵; *El licenciado Mata. Isabel y otras historias que no están de más* (ICY, 2006); *El licenciado Mata. Su liviandad y otros relatos* (Ayuntamiento de Mérida, 2010) y el libro de entrevistas *En voz de los pintores* (ICY, 2003).

En 2009, el Ayuntamiento de Mérida le rindió homenaje dedicándole La Feria Municipal del Libro.

III.2.7. Luis Alcocer Guerrero

Luis Alcocer Guerrero (Mérida, 20 de julio 1975); dramaturgo y cineasta que desde 1994 vive en la Ciudad de México, donde estudió Arte Dramático en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Participó en el proyecto Libro-Club del Gobierno del Distrito Federal (1999-2000); ha colaborado en las revistas especializadas en teatro *El Centavo* (1998) *Paso de Gato* (2002-2003) y *Telón Abierto*¹⁶, en la revista literaria *Navegaciones Zur*; en el suplemento cultural *El Juglar* (del *Diario del Sureste*). En 2004 su obra *No se lo cuente a su madre* fue incluida en la antología *Nuevos dramaturgos de Yucatán* (Muñoz Castillo, 2004), y en el 2006 su farsa psicotrónica para muñecos y actores *Antiguamente las vaginas tenían dientes y salían de noche a comer por los campos* fue publicada en el número 238 de la *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán* (Alcocer Guerrero, 2006).

En 2008 recibió una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), de Conaculta, en la categoría *Jóvenes Creadores*, para el género de teatro¹⁷. Producto de ella es *Glory hole. Cuento de hadas pornográfico dramatizado en xv cuadros*, que aún permanece inédito; actualmente trabaja como investigador en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, del Centro

¹⁵ <http://yucatanliterario-escritores.blogspot.mx/2010/11/calero-rosado-manuel-n.html> Ficha actualizada por el poeta y periodista cultural Armando Pacheco.

¹⁶ <http://telonabierto.com/page/2/> Consultada el 3 de mayo de 2010.

¹⁷ http://www.arts-history.mx/noticiario/index.php?id_notia=2005200994813 Consultado el 3 de mayo de 2010.

Nacional de las Artes donde tiene a su cargo la conservación y digitalización de varios fondos documentales.

Su avance del documental sobre la pintora Beatriz Zamora *Los misterios de la materia oscura* (2009) puede verse en la siguiente liga:

<http://www.youtube.com/watch?v=8fw3s3uZFB>

El 17 julio de 2010, en el marco del Festival Estatal de Teatro “Wilberto Cantón” fueron puestas en escena sus obras *¡No se lo cuente a su madre!* y *¿Qué hacemos con mamá?* En el Teatro Daniel Ayala Pérez con la dirección de Juan Ramón Góngora, producción de El Caballero Inexistente y Gran Guiñol Psicotrónico. En la Ciudad de México han tenido tres temporadas estas obras. Cabe decir que es hijo de un poeta, también reconocido en Yucatán y a nivel nacional, Luis Alcocer Martínez.

III.3. Análisis de las obras seleccionadas

Se ha preparado el terreno para adentrarnos en los decursos de los autores cuya biografía se ha reseñado; en el primer apartado de este capítulo se ha explicado los criterios de selección: obras publicadas por dictamen de un consejo o comité editorial, o premiadas por un jurado. En el capítulo uno de esta tesis se han hecho explícitos los criterios con los que se hace el análisis. Se puede, pues, entrar en materia.

III.3.1. *El sueño de Jorge Lara Rivera: una aproximación estilística*

Hemos visto en el primer capítulo de este trabajo, que para valorar un texto es pertinente discernir cuáles son las características que lo marcan como discurso literario; recuérdese que Teun A. Van Dijk señala que las marcas de un discurso con función literaria pueden actuar en las estructuras gramaticales o sobre ellas (2007: 121); y que para este autor, estructuras retóricas son las estrategias de persuasión, que el emisor ejerce sobre el oyente o lector (íbidem: 122); él expone que existen cuatro operaciones retóricas: supresión, sustitución, permutación y adición que pueden operar en los niveles fonológico/grafémico, morfológico, sintáctico y

semántico. Van Dijk explica que una clase especial de adición es la repetición que da lugar, entre otras estructuras propias de la poesía: en el nivel fonológico a la aliteración y a la rima (íbidem: 123), y en el nivel sintáctico al paralelismo.

Otras estructuras frecuentes en la poesía son: la sustitución sintáctica, que permite cambios en la categoría gramatical, de forma tal que un sustantivo puede funcionar como verbo o un verbo como sustantivo o adverbio; la permutación o inversión para destacar elementos léxicos (íbidem: 124); incoherencia lineal: secuencias de oraciones apenas conectadas semánticamente o de otra manera en el nivel local que, sin embargo, pueden tener coherencia en el nivel global; puede también darse el caso contrario, que el discurso tenga coherencia en el nivel local pero carezca de macroestructura global (íbidem: 125).

En aquel apartado se dijo también que Roman Jakobson señalaba que la intuición funciona como el diseñador principal de las estructuras fonológica y gramatical en los escritos de poetas individuales (1992: 98); es conveniente también tener presente lo importante que es para Jakobson el paralelismo gramatical. Sabemos también que el poeta, forzado a lidiar con los procesos gramaticales, tiene básicamente dos opciones: o busca la simetría (ateniéndose a esquemas diáfanos, repetibles, sencillos, basados en principios binarios) o bien, soporta los conceptos gramaticales deseando un “caos orgánico” (íbidem: 67). El impulso rítmico es otro elemento relevante en la recepción del discurso lírico. El *coupling* y la isotopía son procedimientos que dotan de unidad a cada poema, como también se planteó a principio de esta tesis. Téngase presente también la fisura entre lenguaje y mundo, fisura que exhala “el lúcido desamparo de lo provisorio”, “el breve temblor de la diferencia”, que hace que el poema nunca sea un objeto estático clausurado (Bravo, 2010: 25).

Tras este brevísimo repaso por las formas de concebir el proceso de la comunicación literaria, me animo a proponer un acercamiento a un decurso dado que tiene apenas dos décadas de participar en la circulación de mensajes entre lectores y autores: *El sueño*, de Jorge Lara Rivera¹⁸.

¹⁸ Tuve la fortuna de participar, el 28 de enero de 2012, de la presentación de la segunda edición, que por desgracia aún no circula (Ayuntamiento de Mérida/Secretaría de Educación/Cultur, 2011).

El sueño es el tercer poemario que publica Jorge Lara Rivera y su primer libro individual. A 21 años de aquella edición del trabajo tal vez más representativo del estilo que ha desarrollado su autor, se hace menester reintroducir esta obra de largo aliento en el diálogo de los escritores más jóvenes, de ahí la necesidad de publicarla de nuevo. Ahora se incluyen seis de los diversos comentarios que ha suscitado; el lector tiene la oportunidad de conocer cómo fue la recepción de *El sueño* cuando apareció (comentarios de 1990) y en épocas más recientes.

Los textos críticos que preceden a *El sueño* son “Pasaporte al sueño” de Agustín Monsreal, que destaca su deslumbrante arquitectura verbal y que viera la luz en *El Juglar*, el ya multi citado suplemento del *Diario del Sureste*; “La nueva promoción de autores yucatecos”, de Carlos Illescas que apareció en el diario *Por Esto!*: en este comentario se destaca el valor universal que el poemario conquista para las letras de Yucatán; “Registro tardío a unas líneas para el *El Sueño*” de Francisco Lope Ávila, que viajó hacia su público también en *El Juglar*. En él se destaca el impulso creativo que motiva a los lectores a volver una y otra vez sobre el poemario. De Mario Barghomz tenemos “Un sueño barroco (El lenguaje preciosista)”, que antes apareciera en el *Diario de Yucatán*. Este crítico destaca las influencias e inscribe el texto en las corrientes que lo precedieron: señala que hay una pretensión surrealista, pero encuentra invención creacionista, esencia simbolista. De Lorenzo Salas está “Jorge Lara, el dueño de todos los sueños”, trabajo que compara la escritura y el impulso vital de *El sueño* con la labor del arquitecto que maneja masas y volúmenes, coincide con Barghomz en encontrar en la obra rasgos creacionistas. Leído durante la presentación de la primera edición de este poemario, este trabajo permanecía inédito hasta ahora. Cierra esta sección de comentarios la aproximación de Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet, quien dio a conocer su “Poética Postcolonial en *El Sueño* de Jorge Lara” en el número 38 de *Navegaciones Zur*. Interpreta los símbolos presentes en el texto como la intención de “crear una historiografía global que marque las diversas coordenadas culturales de la epopeya y las intenciones postcoloniales de Lara Rivera” (Ferrera-Balanquet, 2004: 47). También resalta el impulso creador impreso al poemario: la

conexión de lo corpóreo con lo espiritual y lo histórico, que llevaron al crítico a adentrarse al texto y colocarlo al lado de los clásicos de la literatura universal¹⁹.

Hay también otros reconocidos teóricos de la literatura como Marco Antonio Campos, José Luis Martínez y Juan Cervera que se han ocupado de este texto que engarza la evolución del universo, la explicación religiosa de la misma y la intuición humana, ligada a la fisiología del sueño como proceso físico.

Tenemos pues, estas claves de interpretación para el texto, al que también podemos entrar inocentes, saltándonos los estudios; nuestra lectura será distinta, pero en ambos casos tendrá valores: o nos encontramos con la subjetividad del poeta y la ponemos a dialogar con la nuestra, o confrontamos lo afirmado por los comentaristas con *El sueño* y luego con nuestra interpretación del mismo. El análisis que a continuación compartiré, lo entiendo ahora, se interpondrá entre el texto y sus futuros receptores.

El receptor atento disfruta las figuras del lenguaje, las recrea visual y auditivamente; de manera fluida establece comunicación con el texto, imaginando todo lo que en él se representa. Desde el inicio, vemos el afán de una visión holística, que incluya nuestro simbolismo regional en el marco universal de todos los imaginarios:

bacabes furias
 el jaguar el lagarto
 en la ciudad llaman al viento
 conversan con el plancton los relojes
 la espiral de las moscas
 holoturias rosacruces demiurgos
 orfandad sigilosa
 nuestra casa
 (Lara Rivera, 1990a: 15-16).

En estas figuras, vemos representado el misterio, intención de recrear la sensación de zozobra, sorpresa y fascinación, con figuras místicas de variadas culturas, incluyendo las de la religiosidad maya del clásico (los bacabes, el jaguar y el lagarto).

La polisemia está dada por el simbolismo, cambiante a través del tiempo, de estas figuras. Como explica Dámaso Alonso, la atracción de las representaciones

¹⁹ Raúl Ferrera-Balanquet afirma que coloca este texto junto a *La Ilíada*, de Homero, *El cantar del Mío Cid*, el *Popol Vuh* y el *Libro de Chilam Balam*.

sensoriales se basa en las misteriosas relaciones sinestéticas que operan en nuestra psique. La lengua posee medios precisos para la comunicación conceptual; también para la comunicación afectiva. La transmisión de lo sensorial se hace muchas veces por medios analíticos, preferentemente conceptuales. Otras veces la fonética de la palabra o del sintagma sugiere la sensación (imágenes del significante) y otras el significado que corresponde al elemento de realidad ha sido suplantado por otro que realza la sensación (imágenes del significado, Alonso, 1981: 533).

En este caso las sensaciones de zozobra, sorpresa y fascinación evidentemente relacionadas con la variación de ritmos y la presentación de dichas figuras míticas componen una estructura que influye en la percepción del lector.

La referencia a distintas culturas genera una diversidad de ritmos; la variación del ritmo en las diversas partes del poema logra reproducir los efectos del fenómeno recreado, como es el caso de “Somnolencia” cuyo compás crea esta impresión en el receptor:

...un desfilar de hormigas en lo inmenso
de curva sombra sobre **jade-jungla**
un tacto suave frágil como sexo
de luna entre leopardos ríos
el estallido azul de dos o tres cardúmenes
por las aguas de invierno bogavante
(íbidem: 16).

La tonalidad de las figuras es la que encontramos en nuestros avistamientos subconscientes; la religiosidad de diversas culturas y el pensamiento crítico que rechaza lo que tienen de tiránico las religiones, se dan cita, mostrando un acervo de creencias universal y propio, inscrito en la imaginación individual del hablante lírico, con el cual nos identificamos los lectores.

La isotopía mayor es la ligada al sueño y sus etapas, pero los personajes religiosos y las catástrofes ocurridas en la historia (pesadillas colectivas) quedan incluidos en ella, al igual que los fenómenos naturales que originaron los comienzos de la vida, como parte de los avistamientos oníricos del hablante lírico.

A través de la sinécdoque destaca elementos negativos de un significado; con la repetición incorpora elementos contradictorios y muestra la irrupción de la violencia en la apacible calma de la noche, lo sobrenatural que asalta nuestro mundo cotidiano:

un niño dócil
 pronuncia sentencias y el destino es
 augurio siempre
 siempre sangre
 caricia resolución
instante-polvo
 en el pleno del aire

besos

(íbidem: 18).

La historia de los pueblos se alterna con el inicio de la vida, en un caos creado por la voz lírica que muestra cómo todos los tiempos se mezclan en la conciencia, en un ir y venir, que tiene por centro a los humanos:

sobre los alpes el pendón de aníbal
 los bravos elefantes de chandragupta cruzan
 la inmensidad remansada de la noche
 brumosa dúctil
 alforja
 la zona de huracanes de júpiter
 un vano
 cinturón de asteroides
 sagitará humedades plexos
 orión
 y andrómeda la “flor de lis”
 es ahora una alcoba
 y hay un lienzo de Rembrandt
 (íbidem: 19-20).

Es evidente el deseo de enlazar nuestra historia local a la de todas las culturas; por ello se incorpora el discurso histórico de la tradición griega; recordemos que Antonio Gómez-Moriana señala como característico de la interdiscursividad el uso de leyes combinatorias y prácticas de un código propio de otra práctica social, cuya norma procede de una convención consagrada por el uso (Gómez-Moriana, S/F: 561-562). Cuando en un decurso se da un calco discursivo, es necesario observar la actitud ante el discurso empleado y considerar la marca o norma de su uso: o bien le rinde culto, o bien lo combate, dado que el discurso es el objeto del deseo y la práctica del poder; por ello, toda subversión social empieza por cuestionar las leyes y combatir los símbolos inscritos en sus prácticas discursivas (íbidem: 565). En este caso, hay una clara intención de hacer contrastes simbólicos que intensifiquen la intención comunicativa de este mensaje: la irrupción del caos en el orden cotidiano, presente en

todo el poema, se simboliza en el nivel formal con el uso constante de palabras que están fuera del diccionario:

sinabrio
 trono del jaguar rojo
 un yaxché fue tu madre
 y tu hija paridora de madres
 una ceiba
 (íbidem: 24).

El acto sexual es la metonimia que recrea los inicios de la vida en nuestro planeta:

¡qué breve manantial de perla líquida!
 ¡qué lava torrencial de esferas!
 océano elemental incendio
 (íbidem: 26).

Los orígenes bíblicos de la creación intensifican en la construcción textual la explicación científica del inicio de la vida en nuestro planeta; el erotismo es representado con diversos pasajes de la historia de la humanidad. Epigramas pueblan de tanto en tanto el texto.

Si bien los símbolos de diferentes religiones son retomados a lo largo del poema, la constante contradicción entre la espiritualidad y la opresión religiosa es quizá la tensión más importante de *El sueño*:

o sábanas
 que ya no son sudarios o aleteos
 sino filis cortando el racimo de la imagen
 el triste pensamiento el alto vuelo
 (íbidem: 49).

Paisajes de Sudamérica en imágenes de postal se contraponen a revueltas sociales, mostrando cómo nuestra generosa naturaleza, nuestros ancestrales saberes, han sido marco de las injusticias, de la opresión del fuerte sobre las mayorías:

pasan carretas las veredas del cuzco
 se inundan de sonidos matinales

los asnos el grito del cóndor
 las pezuñas resuenan
 sobre los pavimentos llamas
 que van cantando sin remedio gestos
 para que nadie olvide

...
 y cien y mil innumerables ínfimos
 obreros delincuentes enfrentados
 de toda ideología reniega
 la masa el anónimo tumulto
 (íbidem: 53-55).

El topic que vertebra la isotopía es la relación sexual, el placer de los cuerpos que sacia el ansia creada por la angustia de desconocer el futuro y sentirnos desamparados por los dioses, incapaces de conectarnos espiritualmente con otro ser humano. De esto resulta que imágenes eróticas, recreadas a partir de los símbolos de diferentes culturas en distintas etapas de la historia, se entrelazan, dando unidad al texto. Tenemos que *El sueño*, que recrea el origen de la vida (del cual la relación sexual es una sinécdoque), incluye las imágenes que pueblan los orgasmos y el descanso que sigue al placer. Recordemos el concepto de isotopía, que establece un conjunto jerárquico de significaciones: es una redundancia clasemática o semémica. El topic actúa como marco de la isotopía, como instrumento metatextual, es necesario determinarlo para interpretar correctamente la isotopía (Pozuelo Yvancos, 2010: 201, 205, 2017, 212).

Me permito compartir “Mor”, que refleja la intensidad con que fluye la poesía, y cómo cada vida expresa en su totalidad el desarrollo de todo el género humano. Esta intuición poética ha sido comprobada por algunas corrientes de la psicoterapia, como la ericksoniana, que afirma que cuando en todo el mundo una persona aprende algo, este conocimiento se hace más asequible para cualquier individuo en todas las orillas de la Tierra. Vamos pues a conocer esta fase de “El sueño”:

ser no quizás
 acaso alguien que duda
 primer día o noche siempre
 nueva insubordinación de la consciencia
 vegetal háptico mineral y ancla
 el atracar de fantasmales buques
 por imposible playa del desierto
 ser una sola ciudad rendida a besos
 isla para locura colectando
 caricias de intangibles delecto

un nombre de turquesas que el mar lea
 a solas mientras llueve
 invertido sueño ambular granizo
 de la sombra bajo callado velo
 tender trampas de espejo
 como cíclopes abanderando niebla
 un solo sol nos mira

ser

el principio al fin
 extraño recorrido y más
 perplejo desconocer las cifras en el muro
 adolescente minotauro influjo génesis
 mensaje para erinnias
 estoy ciego
 de sumisión oscura en anormal desvelo
 y los perdidos nunca presos

días

para volver fingen agotamiento
 agravio frío
 encubiertos diluvios que rebeldes
 de lo real a ley por soporíferos
 transgreden
 de la alcoba van más allá irrumpiendo

el tardo movimiento se desata
 miembros que arden bocas ya dicentes
 colores que a la niebla son ingratos
 y odiosos a la tribu en asamblea
 se adueñan de la casa

en cada vuelta de rueda

nosotros

crispado vínculo
 eros repitiéndose
 aglutinando sangre en las axilas

en la margen más leve un grito en oro
 casto impulso de red que libra presa
 los glaciares anuncia
 el tacto en marcha
 sobre constante mármol aterido

se descalza la noche corre a tientas
 latir penar asfixia
 por fin yo

me doy cuenta

(íbidem: 82-85).

Otra clave que encontré es que no usa mayúsculas, las palabras valen todas por igual, cada una escogida como piedra preciosa, únicamente para destacar el sagrado valor del Creador, escribe la última palabra del poema, Dios con mayúscula, revelación de lo encontrado en el intenso viaje de la humanidad y el individuo.

Queda pues, abierta la invitación a recorrer este sueño, a conocernos como género humano y a vincular los símbolos poéticos con nuestro subconsciente.

Jorge Lara, con su trabajo cotidiano como promotor y divulgador de los nuevos valores de la literatura, con su oficio riguroso de poeta y periodista, que abreva de la tradición maya y la de otros pueblos, realiza nuevas creaciones que han enriquecido la cultura yucateca contemporánea. Ofrece una visión realista y a la vez esperanzadora respecto de los pueblos mayas empobrecidos (recuérdese “Ceyba nocturna”) y las clases medias urbanas oprimidas (como en los cuento de *Las hormigas han vuelto*), da una dimensión de futuro para la literatura yucateca, inserta en el concierto de la cultura universal.

III.3.2. *Ya no somos héroes* de Sergio Salazar Vadillo: acercamiento desde la sociología literaria, la narratología y la teoría de la recepción

Ya no somos héroes es una plaquette con siete relatos que comentaremos a continuación. Se publicó en 1995, el mismo año que saliera *La Patita y otros cuentos*, libro con el que Sergio Salazar ganó el Premio Estatal de Literatura en 1988.

En “Carola” encontramos la repetición que refuerza la caracterización del personaje femenino; recordemos que en el relato todo significa algo, por ello la repetición del nombre de la protagonista es una cuestión de estructura que intensifica en la lectura progresiva la unidad formal (Barthes, 1991: 13). En este sentido también habría que reconocer que con la repetición también se logra un ritmo que como elemento sensorial destaca el fatídico final de nuestro personaje; ya se ha mencionado que la fonética de los sintagmas refuerza las sensaciones del significado (Alonso, 1981: 533).

La narración está focalizada a ratos en el protagonista, que es un niño quien a la vez es el narrador intradieético y homodieético: hace el relato de su relación con Carola. En otros momentos la focalización está en Carola.

Carola es un personaje marginal de la ciudad. Su sabiduría ancestral es menospreciada por los vecinos:

Se arremangaba el rebozo de mestiza por el cuello viperino y con las piernas abiertas y el trasero levantado, apoyada en el palo de escoba que usaba por bastón, seguía recorriendo las calles malas, cazando abejas con tapitas de Coca Cola, despanzurrando sapos a pedradas, analizando con el tacto y el gusto —y los ojos espantosamente puestos en blanco— los líquenes del charco más grande de la cuadra y rezando a su margen antes de arrancarlos, girando siempre hacia su izquierda.

—Tu novia es la bruja, tu novia es Carola, me gritaban en la escuela y yo sufría inconsolable, porque no, la verdad es que yo no era novio de Carola (Salazar Vadillo, 1995: 3).

La discriminación de clase, que hemos señalado en los capítulos anteriores es una de las características recreadas por los autores de la formación discursiva mestiza letrada, está presente en este relato: la madre del protagonista procura mantenerlo alejado de Carola, a quien se refiere como mugrosa, loca y degenerada. Él estaba, igual que los otros niños, fascinado por la explicación del artilugio que le devolvería la juventud a Carola.

Aparentemente este relato cierra con el desalojo de Carola. Las voces de los vecinos que se alegran de estos hechos reiteran la discriminación de que es objeto Carola.

El relato siguiente “Sucesos de policía”, en tono de nota periodística, relata las extrañas circunstancias en que fue hallada muerta una mujer joven. Si se interpreta separado del anterior, tendríamos un relato de corte realista, pero al ponerlo en relación con “Carola” entramos en el terreno de lo real maravilloso, pues

La joven yacía en medio de un círculo de veladoras y flores amarillas, sobre el piso de tierra de la casucha; estaba exageradamente maquillada y alrededor del cuello tenía un rebozo empapado de sangre que, aparentemente, ella misma había vomitado. La policía está en la búsqueda de la propietaria del predio que, según los vecinos es una anciana a la que sólo conocen por el nombre de Carola (íbidem: 5)

Los detalles coinciden con el ritual para rejuvenecer que en el decurso anterior describe Carola; pudo ser una casualidad, o bien, Carola ha muerto rejuvenecida, es decir, tenemos una súbita iluminación de la realidad, que si profesamos una fe, podemos interpretar como un milagro. Son estas zonas de indeterminación que se activan en función del entorno semiótico durante el discurso interpretativo, modulado por agentes culturales individuales (Barroso Villar, 2007: 25, 27) las que dan cabida a las diversas posibilidades por las que el lector puede optar para decidir si estamos ante un milagro o ante una casualidad.

En la narración de “Unicornio” predomina la función apelativa; se trata de un diálogo, con una parte no verbalizada, en tiempo presente en la voz de un narrador intradieético y homodieético.

Este relato demanda mucha atención del lector hacia la superficie textual del mensaje, por la presencia de los varios elementos simbólicos y la constante interdiscursividad (emplea leyes combinatorias y prácticas del discursos filosófico). Si se presta atención a la actitud ante el discurso (Gómez-Moriana, s/F: 561-562), se nota que sí hay un culto, una intención de vincular la cotidianidad a los conceptos filosóficos, pero también, está cambiando las leyes combinatorias del uso de esos conceptos, alterando los símbolos inscritos en la prácticas discursivas (íbidem: 565), por lo que hay también un uso subversivo de ese calco discursivo. Se muestra un diálogo trivial, en el cual lo que se dice es muy lejano de lo que se piensa, pues regula al hablante el temor a no encajar en la expectativa que el otro tiene de él. La complejidad del pensamiento filosófico no se verbaliza: el texto destaca el contraste entre lo pensado y lo dicho. La crítica social también está presente: el hombre mayor que ofrece subir a su coche al joven, se siente “culpable de las estrecheces que te rodean y de la distancia que debiera separarnos” (Salazar Vadillo, 1995: 8). El final del cuento es esperanzador: empiezan a coincidir pensamiento y conversación, al igual que uno y otro de los interlocutores en la relación, el joven, a quien el otro ha declarado poseedor de los sueños contesta “Ayúdame a desenterrarlos y los compartiremos” (íbidem: 10).

“El sueño”, prosa poética cuyo final (“Yo sólo pude prestarle un poco de calma y estas hojas”) (íbidem: 12) remite al de *Primero sueño* de Sor Juana (“el mundo iluminado, y yo despierta”). En este decurso, un narrador intradieético heterodieético y omnisciente, relata cómo el protagonista tuvo un sueño y sobre él se focaliza la acción. Hay la intención de crear un lenguaje nuevo, que transmita la originalidad de las imágenes oníricas. El narrador sede la voz al protagonista: “Lo voy a escribir, se dijo, voy a tirar de las palabras hasta que se conformen con este emblema en que vibran las mortajas filisteas de un circo y pedazos de algodón. Voy a narrar la plaza iluminada de perfumes, y dueño de sus fragancias, contagiare a los verbos y a los adjetivos para que sea de florisandros y de cocoracolas.” (íbidem: 11). El problema de la representación escrita se hace presente en el relato, la dificultad de expresar con

palabras las imágenes. El protagonista se reconoce como mediador entre lo presenciado y los demás: “van a tener que reflejarlo a través de mi memoria, desde su humedad, su transparencia, la leyenda del zodiaco (íbidem)”. Está hablando de lo que harán los lectores con sus palabras: ante la ausencia material de las imágenes que él describa, formarán imágenes mentales, las que tendrán un grado superior de indeterminación (Iser, 1987: 155).

La idea de origen se manifiesta en la expresión “Pero llegó también la primera mujer, por la superficie tenue que embalsama la declaración inicial de los signos, buscando una cumbre, una ola, quizás la experiencia de un cóndor”; [...] “Le tocó, pues, el costado que más amaría y lo sintió caliente y seguro” (Salazar Vadillo, 1995: 11). El escritor, que trata de recrear lo que presencia, que es el origen de la humanidad y la vida, pide auxilio al narrador: “vino a verme y me pidió algo que no acabo de explicarme. Yo sólo pude prestarle un poco de calma y estas hojas” (íbidem 12), oración final que tiene un ritmo semejante a los dos últimos versos del Primero sueño de Sor Juana: “el mundo iluminado/ y yo despierta”, que en ambos casos remiten a la recuperación de la racionalidad propia de la vigilia, en contraparte de la emotividad y capacidad imaginativa propia del sueño.

“El fantasma” con un narrador intradiegético, homodiegético, el foco de la acción lo comparten el narrador y el antagonista del que se habla. Expresa la confrontación entre creencia y conocimiento: en lenguaje poético alguien explica los trucos con los que diluía las sospechas que le producían miedo para atrincherarse en una certeza. Pero el temor se acaba al ser depredado “con la voraz exhalación de su cálido poema”, entonces el lector se da cuenta: habla el fantasma, que se ha vuelto “débil e inerme” pues el poeta “dibujado de letras, reposó descaradamente en mi regazo, sin permiso, y me comunicó sus infiernos y su condena fatal” (íbidem: 13). La poesía reelabora emociones diversas y ambiguas como la nostalgia, la soledad, la tristeza, que persiguen al creador como un fantasma (“sus voces eran tantas como las fricciones en el jardín imaginario que desapareció en la helada de abril”, íbidem).

Hechas poema, las emociones dejan de atosigar por un tiempo al escritor. El cambio de estado del narrador está dado por el cambio de tiempo: se narra en pasado casi todo, pero la última línea en presente muestra la nueva situación del narrador. En este texto se hace muy evidente lo que explica Iser acerca de la indeterminación de los

correlatos durante la lectura: despierta atención por lo que va a venir, pero también la modificación de la espera por la secuencia de las frases producirá inevitablemente un efecto retroactivo sobre lo que se ha leído anteriormente (Iser, 1987: 152); la última oración de este decurso nos hace cambiar de ubicación la voz del narrador y su punto de vista.

“Caridad”, relatado por un narrador omnisciente, extradiegético y heterodigético, en tiempo pasado, es un cuento que claramente pertenece a la formación discursiva mestiza letrada y muestra la preocupación por expresar la discriminación de etnia y de género que se vive en nuestra sociedad contemporánea: una joven mujer maya recuerda sus vivencias del día. A lo largo de este decurso el lector escucha la voz de todos quienes hablaron con Caridad, sin que ella se pronuncie acerca de lo que le instruyen. Cosificada por todos quienes interactúan con ella, es recreada la indiferencia producto de la desesperanza con la que ella se somete a las expectativas ajenas. La descripción del ambiente en que ocurre la historia nos permite ubicar que se trata de una mujer maya, pero que afronta una problemática universal: una maternidad adolescente y el abandono de su familia; lo que termina de sumirla en la miseria económica:

Iba y venía al compás de su hamaca colgada a través de la única habitación de su vivienda. Sentada en el primitivo mueble, apenas rozaba el piso de tierra con los pies descalzos, para no perder la oscilación sincrónica que le permitía pensar.

Finalmente, el bordado de flores de su alguna vez blanco terno, se elevó con un suspiro que le trajo el recuerdo de su encuentro matutino en la defensoría legal (Salazar Vadillo, 1995: 15).

Siguiendo la recomendación de Jean-Paul Sartre, se nos da la situación concreta en que se vive la opresión: “La casa de techo de palma en dos aguas y las paredes de estuco y huano, diríase que gravitaba en el péndulo en que Caridad recordaba ahora su entrevista en la casa hogar” (íbidem: 16).

Entonces, tenemos los elementos que a la vez que nos dan la ubicación étnica del personaje (usa terno, vive en casa de estuco y de techo de paja en dos aguas, es decir, usa ropa tradicional maya y vive en una casa maya); pero el hecho de que la estén desahuciando, porque la casa no es propia, y hace dos años que no paga la renta, y de que su terno “alguna vez” fuera blanco, nos la presentan también en una

situación de miseria económica. Por lo que ella recuerda nos vamos enterando de la situación que vive: “A más tardar mañana tiene que encontrar un lugar para llevar sus cosas y a sus niños” (íbidem: 15). Le dicen, ante la inminencia del desalojo.

Por el diálogo del esposo, nos damos cuenta de que él no es empático con ella, para él no hay peor situación que la propia:

Tú dices que ya no aguantas oír que lloren y que son muy terribles, que te da vergüenza ir a mendigar algo para que coman, que ya no tienes ni luz en la casa y que te están corriendo. Pero cuando menos estás con tus hijos y puedes disfrutarlos y largarte con ellos a donde quieras sin que nadie te diga nada. En cambio yo, aquí metido como un animal dando vueltas en su jaula, sin poder ni ver la calle, no puedes comparar (íbidem).

En su tercer recuerdo nos enteramos de que ha dejado a sus hijos en la casa hogar, y que le restriegan en la cara que no creen que vuelva a buscarlos: “es más fácil que yo te vuelva a ver cuando me traigas al que estás esperando que porque regreses a buscar a los que traes ahora” (íbidem: 16).

La referencia a la muerte, tras este cuadro desesperanzado, remite al suicidio, pues en este lugar, de donde la sacarían al día siguiente (por el desahucio) “le había tocado morir” (íbidem: 16). Las voces que critican la actitud de Caridad, que le muestran una pobre imagen de sí misma, son demoledoras: la forma de narrar es una crítica a los prejuicios, que, vertidos a la cara de las personas estigmatizadas, socaban su confianza en sí mismos y apagan toda esperanza. Quienes juzgaron nunca conocerán el alcance de sus comentarios, las consecuencias concretas del daño que infligieron.

Se nos presentan las voces recordadas por la protagonista, su actitud ante ellas y la situación en que se encuentra. El narrador no se pronuncia; el lector tiene una zozobra, causada por la silenciada voz de Caridad: siente su indiferencia y su hartazgo, que hacen verosímil la elección de la muerte, creando en el lector la empatía que ningún personaje tuviera con la protagonista.

La representación de la mujer maya como personaje es un motivo que pertenece a diferentes tiempos. Carola y Caridad marcan un espacio y un tiempo en la literatura yucateca ya que evidencian una problemática social que no es posible ignorar más: la discriminación. En este sentido recordemos lo que dice Tomashevski: cada época tiene sus protagonistas literarios que al parecer representan

simbólicamente las premisas, aspiraciones y nostalgias del momento (Tomashevski, 2007: 199-200). En este caso, se trata de esa terrible enfermedad de nuestra época que es la discriminación social, como ya se ha señalado.

“Ya no somos héroes” es una fábula acerca del amor y del paso del tiempo. Contada por un narrador intradiegetico heterodiegetico, focalizada la acción en el protagonista que es un adolescente, versa sobre el cambio de conducta que viene con el crecimiento: “se enfrentaron los antes y los ahora tan poderosos y salimos con la herrumbre de las armaduras en un lamentable estado”. Es también la confrontación de la realidad con la visión idealizada por el cariño: “Para Eric, sin que contaran los arrullos y las proezas, desaparecieron del hogar y de sus juegos los héroes que fuimos y detrás de nuestros mágicos poderes se presentaron los malos olores y las gorduras que contaminaron la maravilla” (Íbidem: 18). Así haya desaparecido la idealización, el cariño sigue presente: “Es un buen chico, todavía nos ve con conmiseración, como fingiendo que cree que recuperaremos la aureola y detendremos al tiempo y rescataremos la caída. Sonríe, con el mismo suave paso con que nos mandó al caño junto a Superman y King Kong” (íbidem: 18). El tiempo y el crecimiento transforman el amor. Esta es quizá la idea central del relato. De carácter intertextual —alude a Superman y a King Kong— rinde homenaje a la sociabilidad de la escritura literaria, que subraya el entretreimiento del lenguaje del poeta con el lenguaje de otros (Genette, 1989: 10-11).

La presencia de mujeres mayas es relevante en esta plaquette: “Carola” y “Caridad”, con la perspectiva de una anciana y de una joven, nos muestran cómo las mujeres de campo pueden ver su realidad y hasta qué punto son capaces de transformarla. El amor, la ternura entre hombres, y el descreimiento son algunos de los temas abordados. El tono realista cede a veces paso a lo real maravilloso (como en “Carola”), o a lo fantástico (es el caso de “El fantasma”). Estos son los principales rasgos de los relatos de *Ya no somos héroes*.

La obra de Sergio Salazar enriquece a la cultura yucateca por profundizar en el conocimiento de nuestro ser, dando voz a personajes ignorados (niños, mujeres mayas pobres, mujeres de la clase media urbana, viejos indigentes, hombres víctimas de la delincuencia, activistas sociales desencantados), en mensajes con la suficiente tensión e indeterminación, capaces de atrapar a lectores de diferentes ubicaciones geográficas

y tradiciones culturales, lo que proyecta la literatura y la cultura yucatecas en el nivel internacional. Su lenguaje es lo suficientemente estandarizado, lo que permite la comprensión por parte de lectores de otras regiones de habla hispana, pero conserva cierto color local, que lo hace entrañable para los lectores que reconocen esas marcas en el discurso.

III.3.3. *Prefiero los funerales* de Carolina Luna: aproximación desde las teorías narratológica, sociológica y de la recepción

Las zonas de indeterminación de los textos de Carolina Luna son susceptibles de ser llenadas con los significados de muchos referentes espaciales, aunque también encajan los referentes geográficos de Yucatán. Al respecto, Barroso Villar menciona que los factores de elasticidad del texto son los signos no marcados en el decurso, sus zonas de indeterminación que se activan en función del entorno semiótico durante el discurso interpretativo, modulado por agentes culturales individuales (Barroso Villar, 2007: 25, 27).

Como contenido histórico, en los cuentos de Carolina encontramos una ciudad de Mérida de principios de los noventa, no la enuncia, pero se la puede reconocer, por ejemplo en el “Cuento de café” por la alusión al edificio antiguo de la Universidad, enfrente de un café, a la “ciudad plana, infernal y dulce” (Luna, 1996: 57). Pero es también histórico el código, que permite ubicar esta ciudad en cualquier parte del mundo, por no señalar un nombre concreto, lo que deja la indefinición suficiente, que desde luego, también puede ser llenada con los espacios concretos de Mérida, la de Yucatán. Esta polisemia produce la indeterminación suficiente para que el lector pueda participar en la cocreación del texto. Recordemos que, tal como nos plantea María Elena Barroso, la fusión estética entre las posibilidades semánticas del decurso y las del lector solo es “un posible especulativo” pues al texto del receptor siempre le quedan ocultas al menos moléculas de sentido del otro (Barroso Villar, 2007: 48); en este sentido puede o no ser Mérida la ciudad donde ocurren los hechos.

A continuación se procederá a realizar el análisis narratológico de “*Prefiero los funerales*”, centrado en las categorías tiempo, acciones y voz:

En el cuento “Prefiero los funerales” predominan las acciones sobre la espacialización, solo se enuncian cuatro locaciones, dos clínicas, el cuarto de la protagonista, una casona en la que hubo un funeral, y ninguna de ellas es descrita. Por ello el centro de este análisis serán el orden de la acción, el tiempo y la voz.

“Prefiero los funerales” inicia en presente, la voz es de la protagonista adolescente (narradora intradiegetica, homodiegetica) que relata la situación en que se encuentra “como enfurecida”, pues era el segundo intento de suicidio de su madre en menos de un año (íbidem, 1996: 9). Hay una analepsis en la cual evoca la vida con su padre y luego la muerte de él. Cierra esa anacronía refiriendo a un hecho iterativo: “A veces, en la noche, la oigo entrar a mi cuarto. Me revisa el pulso, la respiración, suspira y se va” (Luna, 1996:10). Después se regresa al presente de la historia, para luego ir a otra analepsis, el velorio de su tío, y relatar cómo consoló a su primo.

Cuando regresa la acción al presente de la historia, tenemos por primera vez el discurso directo:

Aparece Jorge con mala cara.
 —Creo que esta vez se le pasó la mano —me dice.
 Quedo muda. El llanto se corta.
 —No pude hacer nada —se disculpa (íbidem: 11).

Como hemos visto, la obra literaria es un mensaje en muchos aspectos semejante al mensaje corriente, excepto que es portador de la manera en que ha de ser decodificado, transmite la actitud que ante él debe tener el lector. Nuestra tarea como analistas es recoger los elementos que limitan la libertad de percepción en el proceso de decodificación (Yllera, 1986: 33-34).

En el desenlace de este cuento se intercalan la mimesis, el discurso narrado, el presente de la historia y una prolepsis:

Respondo no, y sin hacer caso de algo que intenta decir me encamino a la salida.
 Entonces decido escapar, huir, volver en tres días cuando todo haya acabado (Luna, 1996: 11).

El punto de vista es también el de la protagonista, ella es el foco de la percepción, estamos ante un relato de visión con: es con la protagonista que el lector se entera de los acontecimientos. De hecho se narra a través de un monólogo interior

de ella, al que solo al final se le introduce el discurso de otro personaje, el doctor, que le da la mala noticia de la muerte de su madre.

“La búsqueda” es el siguiente cuento, empieza también en presente relatando sucesos iterativos en un monólogo interior: “A veces, cuando fumo marihuana, puedo verla completa” (íbidem: 12). La analepsis se inserta para expresar apariciones específicas de la mujer buscada:

El otro día, mientras me rasuraba, puedo jurar que la vi por el espejo, sentada a la orilla de la cama, esperando. Pero al volverme ya no estaba (íbidem: 13).

El narrador intradigético, homodigético y autodiegético, quien además es el foco de la narración, expresa en monólogo interior cómo presiente a la mujer que busca:

[..]En mis sueños puedo hacer mía su desesperación: la he visto en el mar, arañando el agua de la superficie; o bien, arrinconada en un cuarto enorme, cercada por ratas invisibles. La he visto desangrarse con las muñecas en alto maldiciendo al cielo: sus manos de cristal, como árboles, nacen del centro de mi cuerpo reverberando infinitas como el eco de su grito (íbidem: 13).

Predomina el monólogo interior, solo se inserta el discurso directo de José, su amigo, que lo presiona para ir al teatro, y luego, cuando ahí el protagonista ve al pierrot, se inserta el diálogo que tiene con José, quien lo convence de volver a su asiento durante la función. Más adelante, un discurso directo del propio narrador “ — Orita vengo — digo” (íbidem, 19: 15). Siguen coincidiendo el tiempo del discurso y el tiempo de la historia, hasta que cerca del final hay una analepsis expresada miméticamente: en el diálogo que sostienen Ana (el Pierrot, la mujer buscada) y el protagonista, se aclara la relación entre los dos personajes.

Termina esta anacronía y el tiempo del discurso vuelve al presente, de nuevo otra analepsis, pero en un monólogo interior del narrador protagonista que explica: el azoro por la muerte de la madre (tema que ya vimos en el cuento anterior) llevó a Ana y a Bernardo al incesto, tras lo cual él huyó, pero luego tuvieron lugar las apariciones en la mente de ambos, que no sabían ya donde encontrarse. El cuento termina con la siguiente prolepsis, expresada en un monólogo interior del protagonista:

De la cotidianeidad clandestina que elijamos vivir surgirá el alivio definitivo a la vaciedad de sentirnos distanciados, aunque estemos malditos (íbidem: 18).

Esta conclusión del decurso lleva al lector a replantearse cómo entender las cosas que ocurrieron antes; se ha dicho en el marco teórico que la lectura es una dialéctica de protenciones y retenciones; que el horizonte futuro vacío que debe llenarse y el horizonte establecido que se destiñe continuamente, acaban fundiéndose (Iser, 1987: 152). Así, tenemos un relato de tintes fantásticos, en el cual, la mente y el deseo logran transformar la realidad según las necesidades de los individuos que siguiendo un impulso desafían las más elementales normas de la sociedad.

“Isolina” es un cuento de mayor aliento que los anteriores (“Prefiero los funerales tiene 3 páginas, “La búsqueda” 7, en contraparte “Isolina” tiene 27 páginas). En él encontraremos varios focos; inicia focalizado en Verónica: narra sus acciones en tercera persona otro personaje, se trata de un narrador intradieгético, que al principio es heterodieгético, pues nos habla de Verónica y lo hace en tiempo presente. Hay una analepsis que explica cómo se reencontraron Verónica y el narrador; de esa analepsis se continúa hacia atrás en el tiempo y nos cuenta de su amistad durante los estudios de bachillerato; de ahí regresa a la primera analepsis, donde cuenta que ella llega a casa de él; se inserta el discurso de ella y el lector presencia los diálogos de ese momento. El narrador se va incluyendo en su discurso, transformándose poco a poco en homodieгético:

Esa era Verónica diez años después. Segura de ser querida y requerida donde fuera, por quien fuera. Irreverente con palabras, realidades; con el aire irresponsable que otorgan rezagos de niñez escondida.

Y ese, de cara limpia, anteojos estilizados, ropa simple y aparente serenidad, era yo, que como otros, seguirá deseando esa boca, más al cuerpo, a pesar de haberse afirmado con otros labios, cuerpos, manos (Luna, 1996: 22).

En la analepsis se incluye discurso de ambos personajes. Luego inicia un monólogo interior del narrador que expresa la angustia del escritor que no puede escribir; los diferentes tipos de soledad; cómo se relacionaba con sus amigos, y cómo Verónica se insertó en su vida contemporánea:

Con Verónica puedo estar solo: leer, bañarme, dormir, es como de casa. Y tiene la virtud de traer cosas inútiles cuando viene: una revista estúpida, flores, una botella de vino, conchas, a veces grabadora con música entre buena y regular, aunque no sea de mi gusto.

Lo que quiero decir es que cuando estamos en silencio no nos pesa. Me sorprendió descubrir que hay una hora del día en que sus pilas van bajando, pero no me confío, porque se recargan inesperadamente con el más mínimo estímulo.

Es natural entonces, supongo, que como perro pavloviano, esté condicionado a casi mover la cola, si la tuviera, cuando oigo a Verónica girar la cerradura de la puerta. Sé que a este sonido sigue la presencia, el color, el ruido de la vida (íbidem: 25).

Ambos personajes son focalizados en esta parte del relato. Sus interacciones se expresan miméticamente: se interrumpe el flujo de conciencia del narrador y como lectores presenciamos sus diálogos. Así nos enteramos de que el narrador se llama Luis (íbidem). A veces, las interacciones de Luis y Verónica, expresadas en diálogos, como ya se dijo, alternan con el flujo de conciencia de Luis. Salvo en la analepsis, el tiempo verbal usado es el presente: la mimesis y el flujo de conciencia que alterna con ella ocurren en el presente de la historia, ahí coinciden el tiempo del discurso y el tiempo de la historia.

En este relato está más presente la espacialización que en los anteriores: se nos describe la casa de Luis, y la de Verónica a través de la percepción de Luis. Y en esta parte que se ambienta al lector en la casa de Verónica, con su caos, aparece un elemento que da matiz fantástico a "Isolina": una cajita de terciopelo color púrpura, con una diminuta cerradura dorada:

"Tocador". Pienso en esa mesita atiborrada que tiene bajo el espejo barroco de su abuelita. Regresa con una minúscula llave. La sostengo casi con las uñas, giro la cerradura y la abro. Un resplandor me sorprende.

Dentro de una cavidad de terciopelo negro descansa una esfera dorada, reluciente. Verónica viene y se sienta junto a mí (íbidem: 29).

Con la aparición de la esfera inicia la salida de Verónica del foco de la narración, si bien en los primeros momentos parece que ella vuelve a ser el centro, por ejemplo, durante su ausencia Luis va a casa de ella y se la imagina a partir de las cosas que hay dispersas por el suelo. Encontramos a otro personaje:

La mujer de la tarde está aquí, la siento rondando, esa otra mujer, a la que Verónica dio origen con su ausencia... y su esfera, círculo, circunferencia armoniosa de universo contenido y único, molécula quizá de un ser desconocido e inimaginable, o también partícula del alma de un mortal prodigioso o por nacer (íbidem: 32).

En el discurso del personaje encontramos una marca del léxico propio de Yucatán, que ha incorporado vocablos mayas, y también una huella de las tradiciones orales mayas: en una casa abandonada que podía ver desde su ventana, Luis se imagina la silueta de una mujer pálida que lo llamaría, y para librarse del miedo, exclama “Sí, cómo no, la X’tabay, ni que estuvieras tan bueno” (íbidem: 33), con lo que muestra una actitud común a muchas personas de Yucatán: de manera racional desacreditan las creencias provenientes del pensamiento maya, pero en ciertos momentos, sienten temor ante la posibilidad de su veracidad. Estamos ante un proceso de interdiscursividad pues se está aludiendo a un personaje de la tradición oral, y como explica Antonio Gómez-Moriana, lo característico de la interdiscursividad es el uso de leyes combinatorias y prácticas de un código propio de otra práctica social, cuya norma procede de una convención consagrada por el uso (Gómez-Moriana, s/F: 561-562).

Tras pensar en Verónica y en otra mujer, Luis, que es escritor comienza a producir y se nos presenta un relato metadieético, en este caso de función temática: en la metadiégesis aparece Isolina, el personaje que da título al decurso. Este metarrelato está destacado por el uso de itálicas o cursivas; y está centrado en el nuevo personaje y su visión del espacio:

Isolina condena los espacios vacíos. Por ello su casa de tamaño regular luce, en muchas ocasiones, estrecha. [...]

Recién al ocuparla se adueñó del cuarto seco y oscuro de manera absoluta. No había permitido a los cargadores introducir ninguna caja ahí. Quería solazarse con ese vacío, sentir la impersonalidad de la estancia a manera de reto, de tierra virgen. Le dolía la ausencia de cosas, mas quedaba quieta, deleitándose en plena fiebre con la convalecencia, el alivio futuro (íbidem, 33-34).

Luego hay tres párrafos del decurso en los que se nos cuenta cómo habilitará su casa Isolina: los muebles que pondrá, adornos y cuadros, por último se nos narra cómo destruye un jarrón porque no podrá usarlo. Esta acción es un indicio de su personalidad, que como dice el narrador es “Una mujer odiable por su seguridad” (íbidem: 34).

El narrador de la diégesis y de la metadiégesis son el mismo, el flujo de conciencia de Luis en el relato se va intercalando con el relato metadieético que él está escribiendo. En su monólogo interior, Luis compara a Verónica con su personaje.

En el metarrelato aparece un vocablo propio de Yucatán: anolar (íbidem: 36), que viene del verbo maya nol, disolver en la boca, que al introducirse al español recibe prefijo y sufijo de este idioma, para hacerlo semejante a otros verbos.

La metadiégesis y la diégesis se van imbricando. Primero el escritor se incluye en su relato: Isolina “*se siente observada. Se vuelve para ver y le parece distinguir la silueta de un hombre en una de las ventanas del edificio de enfrente*” (íbidem: 37). La metadiégesis transcurre en la casa cerrada, donde él imaginaba ver a la mujer pálida que lo llamaba; él es el hombre que acecha a Isolina. Volvemos al primer relato, donde Luis a espera ansioso el regreso de Verónica. Mientras la aguarda, hay una descripción casi costumbrista de las escenas del atardecer de un domingo

Gente que va o regresa por el pan, niños recién bañados, estudiantes en bicicleta, otros sentados en la acera, son otra forma de dar la hora. Como las siete y treinta y Verónica que no llega. Más allá, la casa angosta con la boca de su ventana y sus postigos de la puerta ciegos; ignorada por las personas que pasan junto a ella (íbidem: 38).

A la ansiedad expresada por el monólogo interior, sigue la inserción de diálogos cuando llega Verónica, la mimesis hace coincidir tiempo del discurso y tiempo de la historia. A la alegría del reencuentro, sumada al hecho de que el escritor en blanco logró crear una historia, sigue un desencuentro entre Verónica y Luis, en parte causado por el enamoramiento de su personaje. El relato metadieético termina cuando Isolina toca a la puerta de Luis, él sale y ella le da una tarjeta personal, como forma de hacer frente a su asedio.

En la diégesis, Luis termina su cuento, se prepara un café, mira la casa angosta y ve frente a ella un camión de mudanza y una mujer que le devuelve la mirada. “Los oídos me zumban cuando oigo que alguien toca a la puerta” termina este decurso.

Encontramos de nueva cuenta elementos fantásticos, aunque la narración es predominantemente de realismo psicológico. De nuevo la sorpresa del final, que nos lleva, como lectores, a que el nuevo horizonte transforme los que anteriormente habíamos construido (Iser, 1987: 152).

En “La avidéz” veremos que la concatenación de las acciones es lo predominante. Estamos ante la voz de un narrador con: cuenta en tercera persona los acontecimientos desde el punto de vista de Claudia, el personaje principal; únicamente

durante el desenlace del relato, se nos cuentan intercaladamente —simultáneamente para el tiempo de la historia— las acciones de Claudia y de Roberto, siendo que se alterna el foco de la narración entre una y otro.

El decurso inicia con el reencuentro de estos personajes, hay una analepsis que inserta el relato (a partir del cuarto párrafo y hasta el once) de cómo se conocieron, las mentiras que se dijeron para tener relaciones sexuales “sin la culpa de saberse, por completo, desconocidos” (Luna, 1996: 48). Al describirse el espacio donde transcurre, encontramos un elemento propio de nuestra región, la hamaca:

El cuarto de Roberto: barroco y limpio. Lo único simple en él era la hamaca de seda blanca, colgada, donde Silvia —o Claudia— se sentó al llegar y empezó a mecerse, cediendo al vértigo del vaivén y el alcohol ingerido (íbidem).

Si bien al inicio de la narración predominan el pasado y el copretérito, en el segundo párrafo se emplea el presente; tras la analepsis la narración continúa en presente, con intercalaciones en pasado; llegado el nudo de la acción se relata en presente, durante tres páginas y media; en esta parte coinciden tiempo del discurso y tiempo de la historia, lo que se marca por el uso del deítico “hoy” cuando transitamos de la analepsis al presente:

Más tarde, con rodillas y codos lastimados por los hilos, ambos se despedían. Un último beso, el “te llevo”, “no, gracias, mejor un taxi”, y eso fue todo. Hasta hoy, que entre tanta gente en la fiesta, a Ernesto se le ocurre presentarlos y ambos fingen no conocerse (íbidem).

Luego reinician las intercalaciones de tiempos, aunque son breves y pocos los párrafos en pasado, sigue predominando el presente. Cuando el decurso transcurre en presente, se insertan diálogos de los personajes, lo que refuerza la cercanía de la acción con el lector. Llama la atención que un párrafo relevante, pues muestra el desencuentro de los protagonistas, esté en tiempo pasado. Al parecer es una marca metonímica, el uso del pasado, al connotar distancia, remarca la idea de que los personajes se han distanciado: “Tres semanas. Cinco llamadas de Roberto, de las cuales, Claudia respondió sólo a dos.” (íbidem: 54).

Continúa el decurso en presente; es en esta parte cuando en el tiempo de la historia transcurren simultáneamente las acciones de Claudia y de Roberto, que en el

discurso se nos presentan alternadas, por la cualidad de linealidad del lenguaje. En esta parte vemos que el ambiente cobra importancia en el relato:

Es marzo. El calor adormece durante el día y por las noches, agita. Claudia camina sin rumbo bajo la luz mercurial. Un airecillo imperceptible la reconforta. Kilómetros lejos, en un bar, Roberto bebe una cerveza y marca el teléfono de Claudia mientras observa a una morena (íbidem).

Respecto a las acciones, los personajes, tras dos arrebatados encuentros sexuales, tienen que separarse a causa del trabajo de Roberto; él le propone que se vayan juntos. Ella se niega, él insiste, ella pide la dirección y le dice que lo alcanzará después. La proposición ocurre en un puerto cercano a la ciudad donde ambos viven. Durante el retorno a esta, están tomados de la mano. Cuando Roberto da a Claudia un papel con la dirección, ella lo recibe. Hay una elipsis en la que no se expresa discursivamente la decisión de Claudia de no ver más a Roberto, el lector la infiere de las acciones que ella realiza. Se puso en marcha un proceso de comunicación entre lector y decurso pues este se regula mediante la dialéctica de lo que se muestra y lo que se calla (Iser, 1987: 150).

“La avidez” concluye con un diálogo entre Claudia y un nuevo personaje: ella vuelve a dar su nombre falso y a subir al coche de un desconocido para iniciar otra relación.

“Cuento de café”, relatado en tercera persona, por un narrador que focaliza las acciones de Alma y de B., da mucha importancia a los espacios y al ambiente, como se ve en su primer párrafo:

En esta tierra de sol y polvo el medio día advierte aliento de demonio a quien no se resguarde a la sombra de un árbol, un café, el ala de un cisne (Luna, 1996: 56).

La acción se relata circunscrita al ambiente donde ocurre:

Una cuadra antes de llegar al café donde Alma, ignorada, espera, B. se detiene junto a la Universidad y mira hacia arriba. La imaginación, víbora cruel en ocasiones, le muerde el pecho y hace, casi audible, un grito incrementándose hasta cesar, repentinamente, con el golpe de un cuerpo contra el asfalto (íbidem: 57).

El espacio expresa el sentimiento de los personajes, como cuando B. “dirige una mirada más al edificio antiguo y comprueba que nunca, como hoy, lo había sentido tan

de concreto” (íbidem). Las secuencias simultáneas que ocurren en la historia, discursivamente se nos presentan alternadas, y así vemos a Alma y a B., siempre a punto de encontrarse. Un elemento fantástico es lo que impide a los personajes reunirse: Alma es un “ánima triste que, quizá, no requiere más espera alguna” (íbidem: 61). Antes de esta afirmación, tenemos un indicio en la página 59: “Le resultaría inútil tratar de saber el tiempo consumido bajo la visión de los otros. El tiempo no es ya un accidente que a ella ocurra.” Y en la tercera analepsis se menciona el entierro (íbidem: 60).

El café es un espacio compartido por ambos personajes: ahí están, en el presente de la historia, sin encontrarse; y en la primera analepsis introducida por el recuerdo que B. tiene de esos momentos, los vemos jugando a escribir y dibujar en “el sudor cristalino del vaso” en ese mismo lugar (íbidem: 59-60). Los que antes fueran espacios queridos, son ahora “la bóveda infernal que significa el centro de la ciudad” (íbidem: 61).

La escena del café, en la que Alma busca el contacto con B. y él intuye que algo extraño ocurre, pero no acierta a comprender lo que pasa y se retira, es semejante a una secuencia de la película *The Sixth Sense* (Sexto sentido), en la cual ocurre que en un restaurante el doctor Malcome Crowe está con Ana (su esposa) y le habla y la toca, pero ella lo ignora; lo que no resta méritos a Carolina, si tenemos en cuenta que el libro fue publicado en 1996 y la película es de 1999.

Con la separación de Alma y B. termina este decurso. A lo largo de él, las descripciones, la atención puesta en el ambiente urbano y los espacios interiores, dan lugar a un proceso de interdiscursividad (Barroso Villar, 2007: 24; 2006: 3, 5, 7, 15, 19) pues remiten al discurso cinematográfico.

“Secreto a voces” está narrado en presente, en tercera persona, el foco de la acción es Gabriela, la protagonista. Inicia como un relato fantástico, del cual nos damos cuenta que es una pesadilla porque lo intuye la protagonista “Inútil verse las palmas —como le sugirieron— para dirigir su sueño. Sabía que su única opción era saltar” (Luna, 1996: 64); tras lo cual continúan los acontecimientos maravillosos, que cambian abruptamente de contexto; además, antes de pasar al plano de la diégesis (las pesadillas son relatos metadigéticos de la diégesis principal en la cual transcurre la vida de Gabriela) el narrador afirma “su propio grito la despierta” (íbidem: 65).

La diégesis, que inicia a mitad del decurso, pues primero se presenta la metadiégesis, inicia con el narrador señalando: “Ese mismo sueño recurría en Gabriela desde siempre, desde su infancia, o al menos, desde que podía recordar” (íbidem: 65).

El presente de la historia está marcado por dos deícticos:

Pero anoche, Gabriela, ejemplar madre de familia, correcta esposa, volvió a tener su antiguo sueño. Lo inesperado fue el despertar: limpio de sudores y de angustia, pleno de vigorosa serenidad, lucidez. Hoy, tiene una certeza al sentarse a la orilla de la cama que por derecho le corresponde, junto al hombre de la casa.

Hoy sabe (íbidem: 66).

El presente de la historia es la rutina de un ama de casa, que encuentra, por fin, el significado de su sueño recurrente. Siente que incluso su madre la traicionó, pues le transmitió “La gran mentira. El matrimonio como medio y fin de la existencia” (íbidem: 66). El sueño la llevó a visualizar el egoísmo de los hijos, el sometimiento de la mujer hasta anularse como individuo:

Una secreta complicidad repite la cantaleta del amor y los hijitos, la casa, el auto, la vejez con nietos, el jardín de rosas. Todos callan el posible asilo para ancianos. Todos callan el asilo (íbidem: 67).

Este cuento termina con una cita de Rosario Castellanos que refiere al motivo del sometimiento y la obediencia, como epílogo al hecho de que Gabriela abandona a su familia.

“Vecinos”, de largo aliento (34 páginas), está relatado en primera persona del singular, en presente, por la narradora intradieгética, homodieгética (cuenta su historia) y puede decirse que autodieгética, pues es la protagonista, Alicia. Inicia con un subtítulo en número romano: I. El primer párrafo está en pasado, pues es una analepsis, parte de la corriente de conciencia de Alicia. Durante la analepsis, se nos presenta en estlio indirecto la voz de la madre de Alicia y También la de Sofía, su amiga:

Mi madre cree que esta falta de control sobre mis sentidos para dirigirlos al entorno no es justificable: “Si al menos fueses matemática o artista”, suspira; y yo después, suspiro idéntico, porque es verdad.
[...]

Además el asunto empeora por una mentada prisa que me arremete durante el día “como abeja” critica Sofía, mi amiga; entonces corro, brinco, salto, tropiezo, rompo y convierto en zona de desastre el recinto más tranquilo (íbidem: 68-69).

Al recordar el encuentro con Adolfo, de quien al principio de manera indirecta conocimos su discurso, se acorta la distancia entre acción y lector, cuando a través de mimesis se presencia la interacción entre Alicia y Adolfo, que dialogan. El diálogo alterna con narración en pasado, pues forma parte de la analepsis. Tras terminar aquel, Alicia continúa recordando lo que pasó después, hasta que el timbre del teléfono la trae al presente de la historia. Del diálogo que sostiene a través del teléfono, se presenta el discurso de Alicia; puede inferirse lo dicho por la madre, con quien habló. De nuevo tenemos un cruce entre el texto y el lector: se ha puesto en marcha el proceso de comunicación mediante esta dialéctica de lo que se muestra y lo que se calla (Iser, 1987: 150).

Esta conversación es un indicio que expresa metafóricamente el carácter de Alicia: procura su independencia, pero mantiene el contacto afectuoso con su madre. Otro indicio metafórico de su carácter es que al colgar el teléfono oye el ruido de la estufa (que en Yucatán es como le decimos a la cocina) y se da cuenta de que se ha evaporado el agua que puso para hacer café; lo mismo los hechos narrados en el párrafo siguiente, que busca mostrarnos que si bien es una chica algo tímida, no es una puritana:

Una vez limpia, entre las sábanas limpias y frescas, mi cuerpo insignificante y desnudo se relaja. Tomo conciencia de él. Giro en la cama, despacio. Recorro con mis manos muslos, caderas, vientre, pechos, y se me antoja pensar que tengo la piel suave. Recuerdo que a Rubén le gustaba mi cuerpo; a Martín también, un poco menos, prefería mis ojos... Lo que no logro precisar en mi memoria es cuándo fue la última vez que me acosté con un hombre; peor aún, cuando fue la última vez que deseé hacerlo (íbidem: 71).

Alicia relata los acontecimientos hasta el encuentro con Sofía, que se representa miméticamente. Los diálogos alternan con narración en presente, pues en esta parte coinciden el tiempo del discurso y el de la historia. Cuando Sofía y Alicia se separan, continúa el flujo de conciencia de Alicia, en presente. Este primer apartado de vecinos termina cuando ella se da cuenta, al entrar a su casa, que su vecino (la cercanía de las casas permite oír las voces de la casa de al lado) tiene una pareja.

El apartado II de “Vecinos” inicia con acciones iterativas, Alicia cuenta su rutina y los últimos acontecimientos en torno a la posibilidad de relacionarse sentimentalmente con su vecino atractivo, que al parecer, son nulas. Las acciones descritas, en su mayoría, son indicios: riega su jardín, observa a los vecinos que transitan en su calle, solo hay dos acciones que son funciones (como se explicó en el marco teórico, las funciones son relatos metonímicos, que corresponden a la funcionalidad del hacer, o sea, desencadenan otras acciones): el hecho de que Alicia escuche los sonidos que emiten los vecinos durante sus encuentros sexuales y lo que le dice su amiga Sofía cuando le cuenta que esto la molesta. La acción de regar el jardín es metonímica y metafórica: a la vez que muestra un aspecto de la personalidad de Alicia, es lo que propiciará, en el siguiente apartado, el contacto entre los vecinos.

En el apartado III al decirle que está bonito su jardín, ella se ofrece a contactarlos con el jardinero y se dan los primeros acercamientos entre Adolfo, Diana y Alicia. En esta parte, aunque el foco de la percepción es Alicia, sabemos lo que ella oye, ve o imagina; el foco de la acción son Diana y Adolfo: Alicia escucha intencionalmente a sus vecinos y tenemos la voz de un narrador en tercera persona conductista, pues no sabe lo que ellos piensan o sienten, solo hace suposiciones a partir de los hechos, por ejemplo, el día que no escucha los ruidos expresa “estaría cansado hoy” (íbidem: 80).

A partir de los ruidos ella relata lo que ellos hacen, en oraciones regidas por verbos como escucho, imagino, presiento, que marcan que quien percibe es Alicia. Hay una referencia al acto de narrar (aunque se trate de una narración para sí misma): “Puedo imaginarlos y me deleito con los silencios, pues dispongo de ese espacio para rellenarlo a mi antojo” (íbidem: 81), lo que presenta una indeterminación con espacios vacíos, semejante a la de la lectura. Luego se presentan las secuencias simultáneas (narradas alternadamente) de la cópula de ellos y la masturbación de Alicia.

El apartado IV es un monólogo interior en el cual Alicia analiza su vicio: “Algo vergonzoso que ni a Sofía puedo contar” (íbidem: 83); relata hechos frecuentes, hubo una elipsis, pues ha avanzado el tiempo de la historia, se nota en el cambio de rutina de Alicia, en el cambio de foco de su atención: sigue escuchándolos e imaginándose lo que hacen, pero ahora se centra en la imagen de Diana, la esposa. Expresa Alicia su deseo de tener contacto físico con ella. Ahora piensa en ambos como “mi pareja, pues

me resulta difícil separar la imagen de Adolfo de la de ella. No puedo, ni quiero hacerlo” (íbidem: 84).

El apartado V inicia con una analepsis, dentro de la cual se hace presente el discurso de Alicia y el de Sofía, a través de diálogos. Comieron juntas y durante su conversación se da un indicio de que el carácter de Alicia está cambiando: cuando Sofía menciona que habla más de Diana que del galán, aquella se defiende “¿qué insinúas?” (íbidem: 85). Luego el discurso vuelve al tiempo de la historia, los lectores presenciamos, a través de la mimesis, la interacción de Alicia y Diana, esta invita a su fiesta a aquella.

Sigue narrando en primera persona, pero en esta parte, tras el monólogo interior en que explica por qué se compró el vestido de gran escote en la espalda, la narración se acerca a un relato objetivo o conductista, pues va narrando los hechos, sin detenerse mucho en sus sentimientos, incluso, cuando habla de ellos, lo hace sin certeza:

Uno por uno se levantan a felicitarla. Dudo en hacerlo.
 Ignoro por qué. De repente se acerca a mí:
 —Y tú, ¿no me das mi abrazo?
 Entonces me levanto, rodeo su torso con mis brazos; ella coloca sus manos en mi espalda desnuda y nos abrazamos: sus pechos contra los míos, el olor de su pelo.
 Fue algo químico, creo, la descarga que sentí (íbidem: 86).

Alternan diálogos y narración durante la fiesta de cumpleaños de Diana, hasta que entabla una conversación con Pedro, de la cual nos hace un relato de palabras, en el que intercala sus puntos de vista. Tenemos aquí un discurso polifónico en la voz textual de Alicia que acoge la voz de Pedro. Al entrar Adolfo a la cocina, donde están Alicia y Pedro, tenemos el discurso directo de Adolfo y Pedro, que dialogan.

Salen de la cocina y la cena es narrada por Alicia, en presente. Hay otro hecho que es una función, pues luego se verá que es relevante para que se produzca la acción nodal de esta historia, hablando de Diana dice Alicia:

Al inclinarse hacia mí, el escote de su vestido evidencia la carne blanca de sus pechos redondos, la sombra triangular que los divide. Trago saliva en tanto un escalofrío recorre mi espina dorsal (íbidem: 88).

Continúa la narración, se van todos a un club de salsa a continuar la fiesta, se menciona que hay otras personas, pero el foco de la narración son Alicia, Diana, Adolfo y Pedro. En el club se intercalan los diálogos de Alicia y Pedro con la narración, y más adelante los de Alicia y Diana.

Se nos narra que del club regresan a sus casas; llegan los cuatro al mismo tiempo. Cuando logran entrar Adolfo y Diana a la suya, cambia a mimesis la forma de representar la acción (hay un diálogo entre Alicia y Pedro). Tras el diálogo, narra Alicia que Pedro se quedó en su casa y todo lo que hicieron, hasta que a través de un discurso indirecto (Alicia cuenta que) Diana le pide a Alicia que la lleve al aeropuerto.

Tras regresar, narra que se va a desayunar con Pedro, pero intercala a su narración flujo de conciencia: recuerda y desea a su vecino que se ha quedado solo.

Hay un diálogo entre ella y Pedro, luego narra que la deja en casa, hay una elipsis: de la mañana en que se acostó, el personaje se levanta al medio día. Vuelven a coincidir el tiempo del discurso y el tiempo de la historia: Adolfo va a ver a Alicia, para darle las gracias por llevar a Diana, lo que relata ella en tiempo presente, pero se representa principalmente por medio de mimesis en un largo diálogo.

El apartado v termina cuando Alicia y Adolfo se dirigen a una coctelería.

El apartado vi está en pasado, en primera persona, mantiene el punto de vista de Alicia. Hubo otra elipsis, el tiempo de la historia avanzó más rápido que el del discurso; ahora los lectores sabremos lo que pasó cuando salieron Adolfo y Alicia. Casi no hay diálogos en esta parte; hay discurso indirecto: Alicia cuenta lo que le dijo Adolfo y cita sus propias palabras “Lo dejé hablar asintiendo y dándole la razón de vez en vez, hasta que corté diciendo: ‘Entonces, qué...’ Y de un brinco se levantó de la silla para besarme” (íbidem: 96).

Hay una prolepsis: “a Sofía le ofrecí detallada explicación de los últimos hechos —invitación a comer incluida— nada más que tuviera yo tiempo” (íbidem: 97). Luego continúa la narración en pasado, se intercala un muy breve diálogo con Pedro, tras el cual ambos escuchan los gemidos de sus vecinos y eso los lleva a tener relaciones sexuales. Ahí concluyó el apartado vi.

El apartado vii continúa en pasado, en primera persona, la parte central es el relato de un viaje a la playa, donde primero las dos parejas (Adolfo y Diana, Pedro y Alicia) se divierten, y luego Adolfo y Pedro pelean, pues este se opuso a que Adolfo

tuviera relaciones con Alicia. Tras el pleito, Pedro se va y ocurre lo que le parece a la protagonista “irreversible”: relata que Adolfo intentó tener sexo con ella y con Diana al mismo tiempo, pero ellas se prefirieron y él “las dejó hacer”.

El apartado VIII (el último) inicia en pasado; se trata de una analepsis, pues tras referir lo acontecido (el establecimiento de una relación sentimental con Diana), nos damos cuenta que está recordando: el último párrafo está en presente. Vuelven a coincidir el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, además se trata del hecho adelantado por la prolepsis:

Por todo esto cité a Sofía hoy en el café. Necesito contarle a alguien esta sensación desconocida que me abrasa, acallar el enjambre que me enloquece, explicar este deseo irrefrenable que me tiene coartada como un suspiro interrumpido. Justificar, de alguna manera ante Sofía, hembra de primera, que soy amante de mis vecinos porque sin Diana no se respirar. (íbidem: 101).

“Vecinos” es el cuento de estructura más compleja, en el que se emplean más recursos. Se trata de un relato de corte intimista, en el que predominan las acciones y los personajes sobre la espacialización.

Los temas abordados en este libro por Carolina Luna son: la muerte de la madre; el incesto; el deseo sexual; la muerte del ser amado; el desencuentro amoroso; la subordinación de las mujeres; la doble moral, y el reconocimiento del propio ser.

Algunos decursos son realistas, otros tienen elementos fantásticos, en varios predomina la introspección de los personajes.

En su descripción de los espacios se reconoce a Mérida, la de Yucatán, aunque nunca la nombra, dejando la suficiente indeterminación para que el lector ubique libremente los acontecimientos en su propia geografía. Pero sí encontramos elementos y vocablos propios de Yucatán, por ello, y por la focalización en personajes marginales, se incluye a Carolina Luna como una autora de la formación discursiva mestiza letrada. La obra de esta escritora proyecta la literatura yucateca en el ámbito internacional.

III.3.4. *Me morderé la lengua*, de Melba Alfaro, desde la perspectiva de la crítica sociológica y la narratología

Retomando que la crítica sociológica estudia cómo se representa la sociedad en la literatura, veremos pues cómo se recrean algunos aspectos de la sociedad mexicana en la novela *Me morderé la lengua* de Melba Alfaro Gómez, de la cual también conoceremos sus estrategias narrativas, siguiendo los postulados de la narratología que hemos planteado en el marco teórico de esta tesis.

Me morderé la lengua es una novela de amor, predominantemente en primera persona, con una narradora intradiegética y autodiegética, cuyo nombre no se menciona. A veces habla en segunda persona pues se dirige a un interlocutor también intradiegético, usando el discurso directo libre, diálogo sin marcas de introducción del cual solo oímos la voz de la protagonista. Así está representado, a través de una mimesis parcial, el capítulo “Lo cotidiano”, en el cual conversa con Daniel, de quien solo inferimos sus respuestas. Ya se ha mencionado que de esta manera se activa la comunicación del texto y el lector, con la dialéctica entre lo que se muestra y lo que se calla.

La temporalidad también cambia, “Es la noche y sus fantasmas” al inicio está en presente. Menciona a su madre y a su abuela y empieza a relatar en pasado: se trata de una analepsis en la que recuerda lo que madre y abuela le decían acerca de ser mujer. De nueva cuenta tenemos discurso directo libre, pues se insertan las voces de las mayores (madre y abuela) y el lector presencia los diálogos que sostuvo la protagonista, cuando era niña, con quienes la educaban.

“Meditación nocturna” está en presente, es un monólogo interior en el que la protagonista habla a un hombre ausente. Luego, cita su propio discurso al rechazar a algunos hombres para una relación sentimental; después se justifica por permanecer sin pareja. Cierra con una observación en presente, acerca del entorno que mira.

El capítulo “Pablo” está en pasado, en primera persona (a lo largo de toda la novela tenemos la perspectiva de la protagonista, estamos ante una narradora de focalización interna). En esta parte se cuenta la infancia compartida con Pablo. “Pablo en el ayer” continúa en pasado, es el relato de la adolescencia con sus bailes. La voz

del narrador se intercala con la mimesis de lo escuchado por la radio, que se introduce con comillas, y de la voz de la abuela, que repite los prejuicios sociales (y se introduce con guiones):

- Pobre mi hijo, su mujer no puede concebir más.
- Perderemos el apellido, fue mujer (Alfaro Gómez, 1993: 23).

El flujo de conciencia se intercala con las voces de miembros de su familia que le decían a la protagonista por qué no le convenía Pablo:

- Es pobre.
- Es vulgar.
- ¡Mira dónde vive!

¿Y la caridad? ¿Y el amor? ¿Y la decencia? ¿Y el deseo de superación? ¿Y las cualidades innatas? ¿Y Pa...blo? (íbidem).

A lo largo de este capítulo se presentan los prejuicios con los que se educa a las mujeres, los que influirán en la manera en que establecerá sus relaciones amorosas la protagonista:

- ¿Cómo se aprende a besar?
- Con la práctica.
- ¿Y con quién practico?
- Tu marido te enseñará.
- ¿Y él con quién aprenderá?
- No seas insolente, los hombres son hombres. Ya sabrán cómo le hacen (íbidem: 25).

Estos diálogos se alternan con el flujo de la conciencia de quien reflexiona respecto a todo lo que le enseñaron en su familia acerca del deber ser de una mujer.

“En el umbral” está en presente, es flujo de conciencia con un fragmento de canción intercalado; ella tendrá un bebé.

“Mi hijo” está en pasado, es el flujo de conciencia de la protagonista que tuvo un niño de Pablo, quien se casó con ella y la abandonó antes de que aquel naciera. Aparece el discurso directo de Rodrigo, el hijo, cuando ya grandecito discute con su madre su propia educación. Luego la protagonista habla de Daniel, un amigo muy cercano. Cierra esta parte con la mimesis de un fragmento de canción. Se trata de una

asociación libre: sus pensamientos le van recordando canciones populares que el lector percibe. Como puede verse, es una novela intertextual, que continuamente alude a canciones populares, como si las recordara la protagonista porque remitieran a sus estados de ánimo.

“Espero los golpes” describe el espacio del mercado cuando ella busca encontrarse con Pablo. Su percepción se intercala con su discurrir acerca de un problema laboral, mientras va comentando la actitud de Pablo hacia ella. No lo encuentra. Su léxico incluye palabras coloquiales de nuestra región: llama “rápidos” a los microbuses de transporte público y “camión” al autobús. La mímesis se da cuando aparece la canción que ejecuta el niño que sube al rápido. No se nombra, pero es verosímil que la acción ocurre en Mérida, Yucatán.

Narra su participación en una movilización y la muerte de un compañero, cómo regresó a su casa y se arrepentía de haber ocultado todo a sus padres. Cuenta que busca a Pablo, que el padre de él la recibe oscamente, mientras divaga acerca de las relaciones hombre mujer: “en el fondo su padre tenía razón, quería ejercer mi dominio matriarcal a la vez que la sumisión de mujer mexicana y pueblerina” (íbidem: 36).

Tras la breve digresión respecto a su vínculo con Pablo, continúa hablando del movimiento estudiantil, de la represión que hubo, y de sus reuniones para estudiar con sus compañeras.

“Mark” relata una relación que le fue muy gratificante, ejerció su compromiso social en compañía de su nueva pareja: “Por mis venas corría la frase: las voces de mis hermanos latinoamericanos deben penetrar por los poros del mundo” (íbidem: 39). Mark muere en una forma extraña y ella entra en depresión. Se da cuenta de que sus padres la quieren, pero, aunque realiza su vida (sigue yendo a la escuela) permanece triste.

“Después de Mark” es la narración de acciones iterativas con las que ella no se siente a gusto, y la llevan a pensar de nuevo en Pablo, su primer amor.

Como ya se ha visto, la novela muestra esa forma machista en las que nos educan a las mujeres. En esta parte se expresan los efectos de esa educación:

—En mi búsqueda, estoy perdida. Me enseñaron a tener dueño. Soy una perra sin dueño, sin dueño, sin amor. Necesito que me maltraten para saber que existo para alguien (íbidem: 44).

Se piensa que las mujeres tenemos que estar bajo la tutela de un hombre, primero de un padre, después de la pareja, y se inculca tanto la creencia, es repetida tantas veces que queda grabada en nuestras cabezas.

A las mujeres nos educan para servir... a un hombre.
Las mujeres decentes sólo se enamoran una vez.
¿Soy una puta? (íbidem: 44-45).

En su búsqueda, dialoga con su madre (de lo que nos enteramos por el relato de palabras que hace la protagonista) y por recomendación de ella se refugia en la religión, tras darse cuenta que el movimiento estudiantil estaba manipulado: los rebeldes habían sido aniquilados y los que quedaban se habían vendido.

Termina su religiosidad cuando alguien —se nos presenta el discurso directo del personaje, sin señalar quién es— le dice que su padre tiene una amante y su madre lo sabe. En venganza ella decide casarse con Pablo “quería que sufran” (íbidem: 47).

“La boda” relata en pasado por qué se casó; cómo fue su tiempo de vida marital, y cómo acabó: “Ya reunía el guardarropa para mi futuro hijo cuando se marchó” (íbidem: 50). En este capítulo aparece una canción y ella comenta “las canciones siempre me han pegado” (se reitera la idea de que ella la canta por asociación con sus pensamientos).

Sigue el monólogo interior, donde se pregunta por la libertad y expresa su sensación de fracaso; refiere el discurso de la familia de ella: “—No te convenía. Fue lo mejor que pudo pasarte” (íbidem), y luego ella continúa con preguntas acerca de la felicidad.

“Los propósitos” en primera persona y en pasado, se acerca a la narración conductista: se relatan más hechos que sensaciones y percepciones; ella se muda de ciudad (no lo explicita, pero las indeterminaciones apuntan a que se marcha a la capital, Ciudad de México). Solo cuando Pablo va a esa ciudad tenemos flujo de conciencia, pues ella vuelve a discurrir acerca de su atracción por él. En su propio discurso intercala la narradora un pensamiento que tuvo más atrás (una analepsis). Luego continúa la narración en pasado, en la que predominan las acciones: va relatando con quiénes y cómo se fue relacionando; inserta un pensamiento suyo, pero este en presente; continúa la narración, ahora alternada con fragmentos de canciones

populares, que tienen relación con sus vivencias. Tras las canciones, tenemos el discurso directo de Pablo, que es agresivo con ella. Con el fin de la relación con Pablo, tenemos de nuevo flujo de conciencia de ella, que se intercala también con otros fragmentos de canciones.

“Las pesadillas” es el único capítulo que tiene divisiones, son cuatro apartados marcados con números romanos. Los primeros tres apartados corresponden cada uno a un relato metadieético: las pesadillas que ella soñaba. El apartado IV inicia con la cuarta pesadilla, pero al terminar esta se regresa a la diégesis que es la vida de la protagonista. Este regreso al plano de la diégesis se inicia en pasado, pero cambia a presente cuando la protagonista camina y habla de las sensaciones que esto le produce. Se intercala la voz de ella hablando a Daniel, luego, ella recordando su pasado, vuelve a relatar en este tiempo. Se inserta la voz de Daniel en un discurso indirecto recordado por ella, luego tenemos el flujo de conciencia que analiza lo que Daniel le ha dicho.

“Antes de las cartas” está en pasado, con intercalaciones de discurso directo de Pablo, acerca de quien versa esta parte (la protagonista recuerda otra etapa de su relación con él). Se inserta una canción que ella señala que le cantaron. Cierra el capítulo una aseveración de ella, en diálogo con interlocutores ausentes: quienes la educaron de niña.

“Las cartas” inicia con la voz de ella en tercera persona en pasado; luego tenemos las cartas que ella escribe a Daniel, su amigo; por medio de ellas conocemos cómo era la relación entre ella y Daniel y detalles del movimiento sindical en el que ella participaba; también de la celebración del primer cumpleaños de Rodrigo.

“Después del cumpleaños” Inicia con narración en pasado, luego está el diálogo parcial, se nos presenta la voz de la protagonista; de nueva cuenta tenemos el proceso de comunicación con el lector que se activa por la dialéctica entre lo que se dice y lo que se calla en el decurso: el lector infiere las respuestas del otro personaje. En el diálogo el flujo de conciencia de ella aparece entre paréntesis, a manera de acotaciones. Tras el diálogo continúa la narración en pasado, con un fragmento de canción inserto previamente a hablar de una depresión; luego habla de María, una amiga: relata cómo es la relación con ella y cuenta de la fiesta a la que María la invitó y de la carta que recibió: un amigo vendría a la ciudad.

“De vuelta a la ciudad” en pasado relata el regreso de su amigo Daniel a la capital. Fiestas, visitas a amigos, música, es lo que trajo el retorno de Daniel; pero se iría a trabajar al extranjero, además ella se entera de que Pablo tiene una nueva pareja y eso la entristece. Ella vuelve a la ciudad gris, su ciudad (el lector puede inferir que se trata de Mérida, Yucatán, estamos ante un factor de elasticidad del decurso: un signo no marcado, una zona de indeterminación, que puede activarse en función del entorno semiótico de este discurso interpretativo, la ubicación en Mérida Yucatán, lo que está modulado por agentes culturales individuales, véase Barroso Villar, 2007: 25, 27).

La sensación de sentirse incompleta sin la pareja, sin el ser amado, se refleja en la protagonista y la lleva a cuestionamientos filosóficos acerca del sentido de la vida que repercuten en su cotidianidad:

Por las tardes solía llevar al parque a Rodrigo. Me confundía con el resto de las señoras y me involucraba en sus comentarios acerca de los postres, tejidos, telas y telenovelas. Pronto me harté. Estuve segura que esa forma de vida, no me correspondía. Podía jugar a ella, pero estaba perdiendo la verdadera —¿Cuál? —¿En dónde estaba? (Alfaro Gómez, 1993: 84).

Daniel, su amigo, sufre un accidente y la protagonista lo trae a la ciudad de ella, donde lo cuida; con ello sus padres se alejan, pues ven mal que viva con un hombre que no es su marido. Llega el fallo de su divorcio, ella y Daniel lo celebraron juntos. La falta de solidaridad entre mujeres se expresa cuando Daniel renta su propio departamento y:

Por el rumbo, me llamaban ya la abandonada. Las mujeres siempre hablan mal de las mujeres, pero las siguen saludando y les sonríen (íbidem: 85).

El compromiso social de los personajes se expresa en su interés por el arte popular:

Por ese tiempo decidimos asistir a las ferias de los pueblos e investigar acerca de la música indígena, de las tradiciones y costumbres (íbidem).

La narración del pasado se entrelaza con el flujo de conciencia, la protagonista se pregunta si con Mark las cosas hubieran sido distintas.

“En el pueblo” es la narración de una fiesta, que se alterna con la conciencia de la protagonista. Ella no disfruta la corrida de toros, lo que le lleva a preguntarse si es su

gente la gente del pueblo o quién la hizo olvidarla; los bailes ahora imitan los de la televisión, ella se pregunta si ha perdido su capacidad de asombro.

Indagan ella y Daniel por la indemnización a los ejidatarios y confirman la corrupción: no recibe dinero quien ha trabajado, y sí personas con varios años viviendo fuera del campo.

Menciona los hechos relacionados con las protestas por las liquidaciones a los ejidatarios. A lo largo de toda la novela vemos que su forma de narrar es muy sintética: alude a los hechos y a los elementos que los ambientan, siendo amplias las zonas de indeterminación, que como lectores llenamos con el conocimiento de los acontecimientos aludidos porque, aunque no los ubica en el tiempo, por el avance de la historia, podemos acomodarlos en la secuencia temporal y equipararlos con eventos ocurridos en nuestra sociedad.

La protagonista se vuelve a preguntar por su pertenencia al pueblo. Tras recrear la indiferencia que cayó sobre esta problemática social, cambia el foco de la narración a su vida familiar, mencionando que el amor por su hijo la hace creer, se intercala la mimesis de una oración religiosa:

—“Gloria a Dios en las alturas...” (íbidem: 90).

Daniel, en cambio, decide capacitar a los campesinos y se va a vivir a un pueblo, donde ayuda a establecer cooperativas de producción avícola y porcícola. Cierra el capítulo un discurso directo de la protagonista:

—Daniel comunitario, eres un buen hombre (íbidem: 90).

Vemos pues que el compromiso social de los protagonistas se relaciona con su vida cotidiana, pues su congruencia los lleva a actuar y a tener consecuencias de esas decisiones.

“Me morderé la lengua” inicia, en presente, refiriendo a hechos iterativos, con una reflexión de ella acerca de la vida, menciona un dolor físico a causa del deterioro de las vértebras de la espalda; al hablar de lo que realizó ese día (aquí coinciden el tiempo de la historia y del discurso, pues usa el deíctico “hoy”) emplea de nueva

cuenta el tiempo pasado: es un recuento de pequeños placeres, hasta que le “dolió el rostro al mirar el suyo entristecido cuando preguntó el por qué su padre nunca lo visitaba” (íbidem: 91).

Con el ansia de llenar ese vacío y tras los fracasos, solo quedan las tristezas y hasta la depresión. El hijo también se ve afectado por el malogrado matrimonio, al prohibirle a Pablo acercarse a Rodrigo, este crece lejos de su padre. Pero la decisión se vuelve en contra de ella, ya que a Pablo se le hizo fácil deshacerse de ambos.

Envidia la felicidad de las parejas; al fluir de su conciencia se intercala el diálogo de lo que le dice a Pablo, quien está ausente, y también intercala el poema de Mario Benedetti “Te quiero”. Esta parte se vuelve cruce de superficies textuales, diálogo de varias escrituras que se entabla entre los lenguajes del escritor, del destinatario, del contexto cultural (véase Guillén, 2005: 288-295): con el poema aludido la protagonista expresa su “viejo deseo” que busca olvidar (Alfaro Gómez 1993: 92).

Recrea y critica el machismo:

Lejos quedaron los hombres padecidos. Mis células apartaban las insinuaciones varoniles. Todos los seres masculinos ahuyentaban la camaradería a la menor oportunidad. Bastaba que se enteren de mi habitar sola, de mi no hombre para que desearan ‘hacerme un favorcito’ (íbidem: 93-94).

El fluir de su conciencia acerca del machismo, en el que intercala discursos directos de prejuicios acerca de los roles de género como los que se escuchan por las calles, se imbrica con el hecho de que Daniel fue encarcelado. Nos presenta imágenes de su visita a la cárcel y sus percepciones; muestra el sistema, lo que hubo que hacer para que tuviera acceso a atención médica; convertida en mensajera, conoce las versiones contradictorias de los hechos “Daniel era a la vez, héroe, mártir, ladrón, mentiros, cobarde, vendido. —¡Vendido!” (íbidem: 97).

La narración de ella se intercala con las voces (el discurso directo) de otros personajes. Así el lector se entera de que Rodrigo crecerá con los abuelos y los padres se lamentan por haber fallado en la educación de la protagonista:

—¿En qué nos equivocamos con la niña, viejo? (íbidem: 98).

“La torpeza reaparece”. Con una enumeración de hechos, referentes a un encuentro con Pablo, inicia este capítulo. En su narración incorpora elementos de la cultura popular, como el discurso de la publicidad televisiva y canciones de Palito Ortega:

En cuatro días con sus tres noches (como anuncian las agencias de viaje) realicé un recorrido por todos los estados de ánimo (íbidem: 99).

Intercala también su propio discurso, como las frases que se repite para convencerse de que debe seguir adelante y olvidar de una vez a Pablo. Le pregunta a su amigo si se casaría con ella, pero él prefiere esperar a salir de los conflictos políticos.

En esta parte acota entre paréntesis los nombres de las canciones intercaladas. Cierra el capítulo una canción de Joshuo “Lo importante es que estoy aquí... abrázame cariño mío...” (íbidem: 102). Nuevamente se apropia de la palabra ajena, rindiendo homenaje a la sociabilidad de de la escritura literaria; su individualidad queda cifrada en el cruce particular de escrituras previas. Estamos ante un proceso intertextual, quizá interdiscursivo, pues aunque la autora no reproduce la entonación, en el proceso de interpretación el lector puede recordar y reproducir mentalmente la entonación de las canciones. Como intertexto se entreteje el lenguaje de la autora con el lenguaje de otros (véase Genette, 1989: 10-11).

“Las visitas” está narrado en segunda persona, el interlocutor es Rodrigo, el hijo de la protagonista; de nueva cuenta queda bajo la responsabilidad del lector llenar la indeterminación que nos deja la autora al no explicitar las respuestas de Rodrigo, que deben ser inferidas. Luego hay un cambio a tercera persona, tras lo cual se representan las voces de quienes opinan acerca de su relación con el hijo. Después continúa la narración en tercera persona, cercana a la narración objetiva o conductista con la que relata el descontento social. Cambia el tono a monólogo interior cuando habla de su relación con Daniel, cuando cuenta de su cultivo del jardín, con lo que sublimaba sus energías sexuales.

Relata en pasado el encuentro con una pareja de amigos, el reencuentro los lleva a una analepsis: recuerdan vivencias que tuvieron juntos.

Cuenta de su soledad y de las vacaciones de sus padres que le dejan cuidar de su hijo por un mes. La alegría se trastoca por nuevas pesadillas, inicia la narración en

pasado, luego cambia a presente, con lo que se hacen más intensas, por cercanas con el lector. El despertar está narrado en pasado, igual que el discurrir de sus consciencia, que está entreverado con su voz y la de Daniel. El capítulo cierra con una prolepsis:

Entre en calma. No dejaré que se enturbie. No permitiré el desquiciamiento y el andar helada... ¡helada! (Alfaro Gómez, 1993: 109).

“Elut de visita” en tono de narración objetiva cuenta del desempeño de Elut, un muchacho de pueblo, en la ciudad; muestra cómo los prejuicios, convertidos en actos, interfieren en las relaciones y llevan a las personas a ciertas conductas. Cuando regresó al pueblo, estuvo más contento; el padrino de Elut, amigo de Daniel, le estaba agradecido. Elut pidió a Daniel y a la protagonista ser sus padrinos de boda.

“Después de Elut” relata que Rodrigo admiraba al tendero, masticador de tabaco; él y sus amigos planeaban hacerlo de mayores; que Mark tenía pasión por el cepillado de dientes, que Rodrigo tenía la manía de comprar cepillos dentales; luego ella cuenta una anécdota acerca de cuando vio a un hombre sonreír y mostrar la boca llena de comida. Cierra con una reflexión acerca del uso de desodorantes, perfumes y los olores corporales.

“Como otras madrugadas” inicia en presente, cambia a pasado, regresa al presente. En esta parte coinciden el tiempo del discurso y el tiempo de la historia:

Quise sollozar, ni eso me queda, como rama otoñal me deshojo y riego la savia sin utilidad (íbidem: 119).

En este capítulo cuando recuerda hechos anteriores (analepsis) usa el pasado; el presente de la historia es el momento en que se está cambiando de residencia, y está en este tiempo verbal. Cuando menciona una carta que le envió Daniel vuelve a establecer el relato en pasado. En dicha misiva la cita en un café, pero esta llega tarde: la cita había pasado. Buscándolo encuentra a quien pregunta por él. Ella tiene pesadillas respecto de lo que pasa con Daniel. Mímesis de una carta, a través de este proceso de interdiscursividad conocemos lo que ella quisiera decirle a Daniel: lo mucho que lo quiere y le preocupa. Se pregunta por la aceptación de ellos en la sociedad; termina mencionando lo difícil que es estar desgarrado y sonreír para continuar la vida.

“El hallazgo” inicia en pasado, en segunda persona, el interlocutor es Daniel, ella cuenta cómo le informaron de su paradero. En esta ocasión los hechos se concatenan unos con otros, estamos ante un proceso de interdiscursividad, pues se calca el discurso periodístico: así se presenta la voz de Martha narrando lo que había pasado a Daniel. La protagonista continúa la narración en tercera persona. Luego está el discurso indirecto de la protagonista que cuenta lo que conversaba con Rodrigo acerca de la infancia de Daniel, su educación, la muerte de la hermana de este. Se insertan discursos directos, sin identificar quien los emite, tras lo cual narra en primera persona la protagonista. Habla de Rodrigo; de su nueva conciencia de haber sido sumisa; de su disfrute de la naturaleza; del regreso de Daniel a la ciudad; también sobre el clasismo, y lo injusto de la marginación. Así, hasta que cuenta el regreso de Daniel.

Con Daniel la protagonista aprende a no sentir culpabilidad, ni vergüenza, por buscar el amor:

—Lo importante es quién eres, qué dar a los que te rodean, qué das a ti mismo. -Soy un ser dispuesto a entregarme... (íbidem: 133).

La angustia por los crímenes que se cometen solo puede ser acallada denunciándolos, enfrentándolos:

Con Daniel aprendí a caminar en la oscuridad sin temer a los fantasmas, aprendí a callar y a morderme la lengua cuando se hizo necesario.

Sigo con la boca llena de llagas, y cuando me muerdo sangro, pero Daniel curalotodo, ayuda a atenuar el grito, el llanto. —Esa mala sangre que no inundará nunca los oídos de mi hijo (íbidem).

La narradora cuenta cómo es actualmente la vida de ella y de Daniel, el tiempo de la historia y el tiempo del discurso coinciden en el final de la novela:

Seguimos disfrutando los días de playa y las vacaciones en el campo. Seguimos disfrutando las horas de pláticas y los miércoles a las ocho en el café.

Seguimos sufriendo a la ciudad y sus gobernantes (íbidem).

Los diversos fragmentos —diálogos, descripciones, partes de canciones— conforman una secuencia de actos de habla linealmente conectados, además, hay un

contexto que nos permite entender esta serie de microactos de habla como una unidad: la novela resulta pues, el macroacto de habla que nos posibilita plantear una función global (Van Dijk, 2007: 72-73, 108) en este decurso. Téngase presente que toda obra literaria es reproducción mimética de un proceso semiótico específico ya que usa como medio de expresión el lenguaje y entra en un proceso de comunicación a distancia: es el elemento intersubjetivo de un proceso semiótico de dialogismo entre lector y autor (Bobes Naves, 1998: 28-30).

En la novela, se ha visto, la autora intercala entre el texto frases o párrafos de canciones, en algunas incluso anota el nombre del cantante. Es como si la obra estuviera musicalizada, ya que cada canción va de acuerdo al estado de ánimo que vive la protagonista. Estamos ante un proceso intertextual, recordemos que el concepto de intertexto rinde homenaje a la sociabilidad de la escritura literaria, la individualidad se cifra en el cruce particular de escrituras previas. El vocablo intertexto subraya el entretrejimiento del lenguaje del autor con el lenguaje de otros (Genette, 1989: 10-11).

Las imágenes abundan, por lo que las acciones se estructuran con pocos verbos; los hechos no se detallan, las locaciones pocas veces se describen, en este estilo sintético de Melba Alfaro. En los verbos referidos a sentimientos predomina el uso del presente, la mayor parte de hechos está contada en pasado.

Ganadora del Premio Estatal de Novela “Justo Sierra O’Reilly” 1992, *Me morderé la lengua* está escrita para comprender el mundo desde el ángulo de una mujer que se pregunta por la mejor manera de vivir; que quiere ser feliz, pero que también tiene preocupaciones sociales y siente un deber hacia los explotados; que se cuestiona la forma en que hemos sido educados hombres y mujeres, patronos y empleados; que no está segura de poder cambiar el mundo, pero que persistirá en su intento.

La protagonista de *Me morderé la lengua* no hace una separación de su actuar público y su actuar privado; busca conquistar su libertad y promover la justicia a través de la congruencia en los diferentes ámbitos en los que se mueve, tanto en lo familiar, lo profesional, y lo sentimental: liberando su cuerpo y contribuyendo a la liberación de sus semejantes, no es cómplice de los procesos de colonización. Las acciones están aludidas sintéticamente, la novela bosqueja los hechos como las esculturas en

maderas duras que esbozan los cuerpos, sin esculpir finamente detalles, pero que presentan al espectador el resultado total.

Melba Alfaro está abogando por la libertad individual para relacionarnos a nivel afectivo; por el respeto hacia los espacios y la integridad física de los individuos que entran en interacción. Los temas abordados en la obra coinciden con el activismo que ella realiza para que todas y todos vivamos en un mundo libre de violencia. Si bien Melba Alfaro ha recibido homenajes y hay una sala de lectura con su nombre, la difusión de su obra y la aproximación que nuevas generaciones puedan hacer a ella son, desde mi punto de vista, necesarias, pues el mensaje y la calidad literaria con la que lo da merecen ser conocidos por los lectores contemporáneos de diferentes latitudes de la Tierra.

III.3.5. Decursos publicados por Brenda Alcocer

Esta autora publicó cuentos cortos y poemas, por lo que retomaremos decursos de diferentes obras, dado que son muy breves. Ya se ha mencionado en el primer capítulo de esta tesis, pero conviene recordar que serán analizados los cuentos “Tal vez pronto”, *El vestido de la Luna*, y *El Cuartel de Dragones* y el poemario *Escudriño el azul* de Brenda Alcocer.

III.3.5.1 “Tal vez pronto” de Brenda Alcocer: un análisis desde la narratología

En los capítulos anteriores hemos hablado de las sucesivas publicaciones de este cuento, que apareció en el suplemento *El Juglar* (1992a), en la antología *Entre el silencio y la ira* (1992b) y en las revistas de circulación nacional *El Cuento* (1997) y *Diálogo Cultural entre las FRONTERAS de México* (1997a). Hemos cotejado y en todos los casos es la misma versión; se hará la referencia de la revista *El Cuento*, por ser la más popular de su género en México.

El tema es la movilidad, y lo que vive una niña al perderla; lo notamos desde el primer párrafo, en el cual vemos que tiempo y espacio se imbrican, creando la

sensación de velocidad; se generan imágenes en movimiento, podemos decir que hay interdiscursividad con el lenguaje cinematográfico:

Ser libre, para correr y correr por el parque, pasando por los mismos lugares cien y mil veces, pasar a galope tendido entre los puestos, rodear la fuente en una vuelta infinita, subir, bajar, caer, levantarme para impulsarme de nuevo; continuar, brincando con un pie, con el otro, con los dos lados, a un lado, al otro, sentir la velocidad en el aire que desplazo, en el pelo, en la falda tratando de seguirme y los pies, que no quieren parar, vuelan, patinan, giran, se escurren y me llevan en vértigo incontenible, arrebatado, con esa sensación de caballo o de pájaro; cuando me elevo en el columpio, agarro fuertemente la cadena, camino hacia atrás, me dejo caer en el asiento, al mismo tiempo que levanto los pies, voy volando, cuando llego arriba doblo las piernas hasta pegarlas bajo la silla, regreso con una prontitud acelerada, uso piernas y pies como alas, extendidas, dobladas, extendidas, el cuerpo en rítmico movimiento, adelante, atrás, alcanzo una rosada nube, al poco tiempo me empalaga, la quería de piña y no de fresa, dejé un ángel sin almohada, mamá eleva un cometa de palabras para que yo descienda por su cuerda, dejo las piernas en una sola posición para ir perdiendo altura, de un salto escapo de unos brazos que me esperan, pongo en movimiento la pelota con una fuerte patada (Alcocer Martínez, 1997: 107-108).

Los verbos en infinitivo y en gerundio, al igual que la repetición con que se enuncian, representan la reiteración con que son realizados; refuerza esta idea la alusión a animales veloces (caballos, pájaros), así como a los movimientos que ellos realizan (por ejemplo, “pasar a galope tendido”). Luego se muestra a la protagonista con unos pies muy activos pues “no quieren parar, vuelan, patinan, giran...”. Los verbos conjugados están en presente, entonces la acción transcurre en el momento que es enunciada: estamos en presencia de la diversión de una pequeña sana, activa, que contrasta con lo que se presenta en el siguiente párrafo de la narración:

Abro los ojos, las tres paredes que me rodean las conozco de memoria, las he mirado por meses, en los momentos más intensos de mi estado de ánimo y en los más simples, la celosía de madera a cuadros verdes que hace las veces de pared la he recorrido hasta el cansancio, conozco todos sus rincones, sé en qué parte se confundió el carpintero y dejó los huecos más grandes o cuando llegó la araña paracaidista a adueñarse de los cuadros del rincón derecho (íbidem: 108).

En este nuevo momento de la narración, nos damos cuenta de que lo anteriormente acontecido transcurre una y otra vez en la memoria de la protagonista; cuando enuncia “abro los ojos” remite a alguien que había estado concentrada, recordando los tiempos en que podía moverse, ahora que está sujeta a la inmovilidad: la imaginación y la memoria le permiten revivir esas experiencias. Su capacidad de observación

destaca la idea de quietud, además, hace llevadero ese reposo a fuerzas, como cuando habla de las formas de las nubes:

Nunca estoy completamente a oscuras, la celosía permite el paso de la luz, a través veo cuadrícularse las nubes, tienen muy divertidas formas, a veces son canguros, otras conejos, elefantes o diablos, una sola puede ir tomando diversas caras, cambiando en pocos segundos; en algunas ocasiones, cuando en medio de muchas de ellas se abre un pequeño agujero y miro el cielo, se me imagina que por ahí me acecha Dios y me sonrío; algunas nubes se van desbaratando mientras se alejan y otra pasa a tomar su lugar en dirección a mis ojos (ibidem).

Vemos que la niña está conforme con la situación, no desespera. De hecho, ella dice que “Pasan días enteros sin que recuerde que soy una piedra atada a este colchón, estoy clavada, atornillada, pegada, solidificada a él” (ibidem).

Recuérdese que el contenido estilístico está no solo en el vocabulario, sino en todas las categorías gramaticales: géneros, números, tiempos verbales, el orden de las palabras (Alonso, 1969: 81); y que la estilística como ciencia de los estilos literarios tiene como base a la otra estilística que estudia el lado afectivo, activo, imaginativo y valorativo de las formas de hablar fijadas en el idioma (ibidem). Este planteamiento auxilia el análisis que lleva a constatar que los adverbios clavada, atornillada, pegada, solidificada, contrastan con los verbos empleados en el primer párrafo, son antitéticos ya que refuerzan la idea de solidez y estatismo, connotada por el sustantivo piedra. También encontramos que el exterior es el espacio de la libertad: ella se divierte mirando las nubes e imagina que Dios le sonrío. Como dice la protagonista, a ella no le pasa nada, sino a sus padres:

...a ellos que no se conforman; mamá se debe cansar mucho, bañarme, vestirme, atenderme, siempre dejando todo para venir a mi llamado y gastando en mí hasta el último quinto de su sueldo. Pero él, me usa de pretexto para desaparecer en la cantina y luego viene con sus ayes alcohólicos a remacharme más en esta cama (ibidem).

Plantea una visión crítica de la paternidad; presenta una madre entregada y proveedora, en cambio un padre desobligado, que la ubica en su situación de inmovilidad, pues:

...sólo en estos momentos, cuando está hincado con la cabeza puesta sobre mis inmóviles piernas, llorando más que por mí por su vergüenza de haber tirado el dinero que gana, en parrandas, es cuando realmente me entra una ansiedad por no poder flexionar la rodilla y asestarle un golpe en la cuenca del ojo, así lloraría por él mismo (ibidem).

Es otra mujer la que doblemente la libera, con su palabra que la transporta a otros mundos y con la gestión para que se rehabilite físicamente:

Hay alguien que todas las mañanas me ayuda a aflojar el tornillo que me afianza al lecho, es la abuela, a ella no le importa mi invalidez, con sus cuentos me lleva a otros lugares, mientras vamos camino al hospital para hacer la terapia (íbidem: 109).

El sentido de la diferencia está presente: la niña que no camina se da cuenta quién la acepta y quién no. La movilidad está asociada a animales veloces (pájaros, caballos), la inmovilidad a seres inanimados (piedras, clavos, tornillos, remaches). El esperanzador final también asocia el espacio exterior a la libertad: camino al hospital se da la situación narrativa que cautiva la imaginación de la niña. El mundo posible está poblado de mujeres activas, que toman decisiones: la madre que atiende a la niña y la mantiene; la abuela que la lleva a la terapia, la propia niña que recuerda con alegría sus días en el parque, pero que toma con calma la nueva situación. El único hombre presente es el padre, que llora alcoholizado abrazando a la niña y haciéndola desesperar. Contribuye a enriquecer la cultura yucateca al representar a las mujeres en papeles activos, especialmente a aquellas (como la niña) que se encuentran en una situación que los demás pueden considerar de desvalimiento.

III.3.5.2. *El vestido de la Luna* de Brenda Alcocer: aproximación simbólica y narratológica

Este cuento fue editado dos veces, en 2000, por la colección La Rana Feroz, que era una coedición PACMYC/Ediciones Zur y en 2009 dentro de la antología *Urdir la tarde*. Se hace la referencia de la publicación de 2000, por estar disponible en archivo digital y ser más accesible para su consulta.

En él una narradora intradiegetica y homodiegetica, la protagonista de la historia, en cuyas acciones está focalizado el decurso, relata la maravillosa tarea que le es encomendada. En un tono realista, se describe al lector una costumbre común a los yucatecos de ciudad, rentar casa para pasar la temporada de vacaciones en las costas

yucatecas; costumbre conocida como “temporada”. El primer desencuentro entre las niñas que serán las figuras centrales de la historia recrea la tensión de la situación, lo que se destaca por el predominio de las acciones sobre el diálogo, y el empleo del tiempo presente en esta parte:

Ella vigila muda desde afuera, como un animal al acecho brinca en el preciso momento que me acerco al piano (que se ha quedado en nuestro lado porque pesa mucho), baja la tapa y me aplasta los dedos. Asustada por mi llanto escapa (Alcocer Martínez, 2000: 3-4).

Durante la conciliación entre ambas niñas se alterna la narración en pasado con el uso del tiempo presente; una vez que se entienden, todas las acciones son contadas en pasado.

Encontramos en este cuento secuencias de movimiento propias al lenguaje cinematográfico, estamos ante un proceso de interdiscursividad, pues el relato se ha tornado mixto por su modo de representación en el cual se intercalan mimesis (diálogo directo) y diégesis:

Corrí a buscarla. Me detuve junto al mar cuando vi venir algo muy raro que daba vueltas, era ella que estaba haciendo pacajases, era una veleta humana. Se detuvo junto a mí y en reto me dijo:

—A que no los das tan rápido como yo.

—No sé, respondí.

—¿No sabes? —abrió los ojos de asombro (íbidem: 6-7).

En este relato se retoma la Luna como símbolo del transcurrir de los ciclos que marcan las mareas, la fertilidad de las mujeres, las variaciones de la naturaleza que afectan a los seres humanos (véase Cirlot, 2010: 289-291):

Ansiosa comencé a preguntarle cuándo, por fin, sabría el famoso secreto. A lo que contestaba fastidiada y mandona:

—No depende de mí, la Luna nos dirá cuando.

—La Luna, ¿por qué la Luna?

Ella tiene que ver con todo: el movimiento del mar; el nacimiento de los niños; las siembras; el comportamiento de los animales; con todo tiene que ver y cuando se le ocurre sale muy oronda a pasear de día y tapa al sol. La gente dice que es eclipse (Alcocer Martínez, 2000: 10-11).

Sus principales acciones transcurren en espacios exteriores: la playa y el patio de la casa. Marlene es caracterizada como llena de energía, lo que corresponde con su ser porteño, pues los habitantes de las costas crecen más libres, más habituados a los

espacios exteriores que las personas de ciudad, la playa les da espacio para ejercitarse por lo que en su mayoría son más ágiles que los habitantes de las ciudades:

Cuando Tití se levantó para llevarnos a casa, Marlene, girando en volantines chocó conmigo.
—A las nueve, junto a la mata de uva. Ven sola, no faltes— dijo con voz apenas audible (íbidem: 11-12).

En este decurso, como veremos que ocurre también en los de Manuel Calero, los espacios abiertos significan la libertad; los interiores son el lugar de las reglas y el orden. La tradición de la ciudad es salvaguardada por Tití, la tía abuela; la madre representa la voluntad de interculturalidad:

El quinqué estaba apagado: la casa a oscuras. Me levanté sin hacer ruido y me escurrí gateando bajo las hamacas cuando un tirón de pelo me obligó a frenar.
—¿Dónde vas?— dijo Tití con mi pelo entre sus manos.
—Al patio. Tengo ganas de orinar.
—Ahí está la nica en el rincón.
—No veo, afuera está más claro.
Me soltó y encendió una vela que tenía bajo su hamaca.
—Ya está claro. No salgas de la casa— ordenó enérgica. La voz de mamá intervino:
—Déjala, no van solas, doña Alicia y su mamá van con ellas (íbidem: 13).

Marlene, doña Alicia, su madre, la abuela y el padre de Marlene detentan la tradición, que se nos presenta como propia de las costas:

... Distinguí la luz de un quinqué y corrí donde estaba. El papá de ella sostenía la lámpara, la abuela y la mamá llevaban unos cubos de plástico en las manos.
—¿Ellos saben tu secreto?
—Ha pasado de padres a hijos. Es un secreto de familia, y en otra parte del mundo hay otras familias que lo comparten— contestó (íbidem: 14).

Este cuento es una ampliación del motivo de la imagen del fósforo en la arena que la autora había abordado en un poema anterior, publicado por primera vez en 1987, en la revista *Arcana*:

Fósforo
Deja el mar
en la arena
las astillas de plata
que cayeron
de la Luna
cuando jugaba

en el agua
(Alcocer Martínez, s/F: 31).

Imagen que en el cuento se presenta narrativizada:

Cuando llegamos a la playa, la arena de la orilla brillaba como si alguien hubiera regado lentejuelas plateadas.

Marlene corrió y recogiendo los brillos los lanzaba hacia arriba, muy alto, tan alto como podía.

—Ven, ésta es la tarea— me gritó.

Yo la seguí. Jugando y riendo trabajamos como tres horas. Los papás y la abuela nos ayudaban recolectando en sus cubetas pedacitos de luz que nosotras entusiasmadas tirábamos con todas nuestras fuerzas.

Volvimos en silencio. Al despedirnos me recordó que muy temprano llegaban los pescadores (Alcocer Martínez, 2000: 15).

El poema “Fósforo” es el hipotexto (el mensaje literario retomado, véase Genette, 1989: 10) en un proceso intertextual que vincula estos mensajes literarios, pues es aludido en este decurso. Así, *El vestido de la Luna* se convierte en el hipertexto del poema (el decurso que actualiza y resignifica semántica o estructuralmente a otro, íbidem: 14)

La relación de la Luna con las mareas, además de estar representada por el hecho de que la tarea ocurre junto al mar, se refuerza con las propiedades alimenticias que en la ficción se otorga a los ojos de pescado, que dan la capacidad de “tener muy buena vista” (Alcocer Martínez, 2000: 10) por lo que es necesario ingerirlos para desarrollar bien la tarea de las protagonistas; esta característica es consecuente con dos interpretaciones expuestas por Juan Eduardo Cirlot: el pez como símbolo de la relación entre el cielo y la tierra y de la fecundidad en sentido espiritual (Cirlot, 2010: 366-367). La labor de las niñas es contraria a la de *Las hilanderas de la Luna* de Mary Stewart (1966), pues implica devolver lo que la Luna ha dejado, para garantizar la continuidad de su luz, tal como lo explica Marlene:

—Mira, cuando la gente dice que es Luna llena, es que la Luna tiene un vestido nuevo que, poco a poco, le hacen sus tejedoras. Entonces ella baja al mar a presumirlo a las sirenas; se pone a jugar con los delfines y cada día va dejando pedazos de su ropa. Por eso la vemos en el cielo cada día más chica. Cuando su vestido se ha deshecho en el mar, se esconde.

Nosotros le devolvemos los pedazos de plata, lanzándolos al cielo como hemos hecho.

Sus tejedoras de nuevo empiezan el tejido, y durante catorce días se va asomando amostrarnos el avance, hasta que vuelve a ser Luna llena y baja a jugar otros catorce días. Nuevamente nos damos a la tarea de mandarle la plata para su vestido (Alcocer Martínez, 2000: 17-19).

La relación entre el cuento de Brenda Alcocer y la novela de Mary Esteward es únicamente de alusión, pues el título de uno evoca al de la otra, pero no tienen otro tipo de relaciones intertextuales de mayor profundidad.

El trabajo que realizan las protagonistas de *El vestido de la Luna* es una labor colectiva por el bien de la humanidad, sin embargo, Marlene, que disfruta su participación en él, obtiene además, un beneficio personal, y en la escena final nos damos cuenta de la importancia que cobra el piano que había aparecido al comienzo:

—¿No te cansas?

—No. Mira, gracias a eso yo tengo mi secreto —dijo mostrándome un envoltorio blanco.

Lo abrió dejando ver un puñado de escarcha.

—¿Para qué te sirve eso?— pregunté.

Ella camino hacia el piano y dejando caer el polvo plateado sobre sus teclas se puso a tocar la música más bella oída hasta entonces (íbidem: 19).

El vestido de la Luna fue compilado en la antología *Urdir la tarde*, de la colección Educarte en Género, por dar una visión activa de los personajes femeninos; de hecho en él los pescadores y el padre de Marlene son los únicos personajes masculinos y no tienen mayores intervenciones verbales, quizá por ello pueda decirse que se trata de una visión femenina de la realidad.

III.3.5.3. *El Cuartel de Dragones*: lo maravilloso oriental se avecinda en Yucatán

Como se dijo en el capítulo anterior, este libro apareció a finales de 2009.

El cuento *El Cuartel de Dragones* inicia hablando de la ya mencionada costumbre de la “temporada”, cuando los meridianos van a Progreso, el puerto que les queda más cerca (los de Tizimín van a San Felipe, así, la gente de las ciudades yucatecas que tiene una situación socioeconómica desahogada va a las playas que le quedan contiguas) y pasa ahí los días sin clase o sin trabajo:

Estábamos de vacaciones y era parte de la diversión ir al muelle a mirar los barcos que llegaban (Alcocer Martínez, 2009: 9).

Las relaciones interculturales también se hacen presentes en este cuento: la niña de Mérida (Yucatán, México) se hace amiga de una niña de China. La amistad da pie al intercambio cultural:

Todas las tardes, después de terminar la tarea y cumplir con los deberes de la casa, cruzaba a conversar con Omalee, la niña china que sabía soñar y contaba maravillas de su tierra. Hablaba de peccecitos de jade atrapados en la red, de personas que intercambian sus almas, de sueños que parecían realidad y realidades que parecían sueños. Fue así como Omalee me habló del dragón (íbidem: 11-12).

Estamos ante un cuento maravilloso: los dragones crecen cuando sus dueños sueñan, esto alude a ellos como alegoría del vaticinio y de la sabiduría (Cirlot, 2010: 178) y para los niños es grato, pero causa muchos problemas domésticos:

...A la hora de dormir recorría la casa olisqueando todo. Papá y mamá se levantaban a media noche, quejándose del calor. Abrían todas las ventanas, se bañaban con agua fría, prendían los ventiladores, pateaban la pared para mecerse en sus hamacas. Por la mañana estaban de muy mal humor.

Preocupada le conté a Omalee lo que pasaba.

—Sácalo, tienes que sacarlo durante la noche a quemar sus energías, pero debes llevarlo lejos; si no, derretirá o volverá cenizas todo. Te espero con Lezti hoy, en el patio de los rábanos; por favor, ponle un bozal o amárrale el hocico, no quiero que marchite las hortalizas (Alcocer Martínez, 2009: 15-17).

Las aventuras de los niños chinos y yucatecos, que pueblan las noches cuando pasean con sus dragones, son el nudo de este relato. Como en el anterior, la voz narrativa es la de una niña meridana fascinada por la diferencia cultural; también encontramos connotaciones espaciales semejantes a las que vimos en *El vestido de la Luna*, el interior de la casa se asocia a las normas y el exterior permite la libertad y las sorpresas:

...Al poco rato fuimos a recorrer la ciudad, que desde las alturas se ve muy diferente. Por poco choca Lezti con algunas iglesias. El peor susto fue cuando, compitiendo con Anin Erak, casi nos estampamos con la torre derecha de la Catedral. Un jalón en la brida, apenas a tiempo para pasar justo en medio de las dos torres, evitó la catástrofe (íbidem: 20).

Pero estos paseos también traen perjuicios: los niños hacían “competencias para ver cuál dragón lanzaba más lejos su llamarada. Las torres, las iglesias y todos los edificios altos quedaron chamuscados y negruzcos” (íbidem: 20-22). Les pidieron que

se alejaron de Mérida, pero eso solo empeoró la situación: “comenzaron a incendiarse los montes, las plantaciones y alguna que otra casa” (íbidem: 23).

Estas circunstancias llevan a la explicación mítica (dado que trata del origen) de un edificio existente en Mérida, Yucatán: El Cuartel de Dragones, construcción histórica que alberga al Centro Cultural del Niño Yucateco; la interculturalidad se representa por el hecho de atribuir a los rasgos propios de la cultura china la edificación de este fuerte:

—Los chinos somos capaces: hemos levantado grandes murallas y hemos cambiado montañas de lugar; también podremos edificar un fuerte para acuartelar a los dragones— afirmó Mateo (íbidem: 24).

Esta parte remite a una de las explicaciones que respecto del simbolismo del dragón da Juan Eduardo Cirlot: plagas que perturban el país (Cirlot, 2010: 178).

Y si bien, en apariencia, en este mundo posible una aportación importante de la cultura china se aísla de Yucatán con el encierro y el posterior regreso de los dragones a oriente, la memoria queda en el nombre del edificio, para recordar que estuvieron aquí estos seres serviciales y amables (Bruce-Mitford, 1997: 30) y sus características quedarán vinculadas con el posterior uso que se dará al Cuartel: “fue convertido en un laboratorio de sueños” (Alcocer Martínez, 2009: 28).

Encontramos entonces que lo mestizo yucateco se vincula a las culturas que a lo largo de nuestra historia se van asentando en la región, dejando sus aportes, sus marcas, enriqueciendo el acervo conformado por lo maya y lo español. Este cuento recrea el evento histórico de la migración china a México, específicamente a Yucatán a mediados del siglo xx. Igual que en el anterior, presenta la infancia como una etapa de apertura hacia el conocimiento y la convivencia con los diferentes, intercambiando ideas y formas de diversión, con lo que se enriquece la cultura de ambas partes.

Al comparar el contenido del cuento con la investigación histórica *La gloria de la raza. Los chinos en Yucatán*, de José Juan Cervera, encontramos que el mundo posible de *El Cuartel de Dragones* ficcionaliza hechos que sí tuvieron lugar, como la existencia de la “Nao de China”; el hecho de que los chinos cultivaron hortalizas en las ciudades; la existencia de un inmigrante chino llamado Mateo; así como el intercambio cultural entre chinos y yucatecos (Cervera, 2007: 47-48, 87-89, 159-160). Pero no se

trata de un relato histórico, pues el cronotopo del *El Cuartel de Dragones* no se corresponde estrictamente con los hechos documentados.

III.3.5.4. *Escudriño el azul*, un acercamiento estilístico

En el primer capítulo hemos explicado cómo se entiende estilo y Estilística: estilo es lo peculiar, lo diferencial de un habla. Estilística es, pues, la ciencia del habla, es decir, de la movilización momentánea y creativa de los depósitos idiomáticos (Alonso, 1981: 360) en dos aspectos: el habla corriente (estilística lingüística) y el habla literaria (estilística literaria).

También es conveniente tener presente que la macroestructura de un discurso estético verbal es la estructura que se expresa en secuencias completas de oraciones, o sea, la reconstrucción del tema o asunto del discurso: la noción de macroestructura da cuenta del contenido global del discurso (Van Dijk, 2007: 43-45; 130-132).

La intuición total de la obra resulta de todas las intuiciones parciales (Alonso, 1981: 363). El objeto de la estilística es la investigación de las relaciones mutuas entre significado y significante, mediante la investigación pormenorizada de las relaciones mutuas entre todos los elementos significantes y todos los elementos significados (íbidem: 364).

Escudriño el azul, de aparición póstuma, reúne poemas y minificciones que habían sido publicados en suplementos, revistas o libros de tiraje pequeño que ya habían dejado de circular (por ejemplo *Mariposa la vida* de 1996, mencionado en el capítulo II de este trabajo), así como algunos inéditos.

“Ensordecida, jadeante”, el primer poema de esta plaquette recrea la idea de un precario equilibrio (el sema “errante” connota esta idea), de una probable caída: la figura “gota indecisa” da esa connotación; habla de un tránsito de la luz a la oscuridad: “ese enigma/ruta de luz/que conduce / a la sombra del polvo”. El cuerpo es percibido como un espacio, lo que remite a la noción romántica de que el alma habita dentro del cuerpo (“desde mi cuerpo acudo”); el destino final es un “homenaje al amor”, al cual la hablante lírica llega cansada (“...tarde/ensordecida, jadeante”). La idea general es la de

una tensión entre el tránsito y llegar a un lugar de júbilo o reposo, el homenaje al amor:

Ensondecida, jadeante

En la punta del aire
 Me sostengo
 Equilibrista errante
 Gota indecisa
 del insomnio
 desde mi cuerpo acudo
 a ese enigma
 ruta de luz
 que conduce
 a la sombra del polvo
 a nada
 me pierdo en el camino
 llego tarde
 ensordecida
 jadeante
 al último homenaje
 homenaje al amor
 (Alcocer Martínez, 2012: 2)

“De fiesta” es un breve poema que habla de la soledad, la metáfora de una piel vacía es el tambor que “en la oquedad/tiene/su mejor sonido”. La pasión amorosa como antídoto contra el miedo se reitera en el poema “Pasión”: “Ígneas lenguas, ágiles devoran/la soledad, el miedo” (íbidem: 3).

En la minificción “Sin esta hoguera infierno (una historia como tantas)”, tenemos que:

Sin embargo, basta el roce de un pie, o que una mano los toque por descuido, para incendiarlos. No es por amor, sino por miedo. Pretenden que el fuego ilumine las noches para que, al ver la llamarada, no se acerque ese puma al acecho que es la muerte (íbidem: 5).

Los espejos y la posibilidad de que no reflejen al hablante lírico son un tema recurrente; expresión del motivo de la vigilia y el sueño que se traslapan; de la muerte y la vida que se intersectan, y de la vida como una narración que puede ser suspendida o pospuesta. Se reproducen tres breves textos (un poema y dos minificciones) en los que está presente el espejo:

“¿Soy?”

Me miro en el espejo
nada veo

No hay imagen
Nada
Nada

Un mar de azogue
responde a la mirada

Pude morir ayer
(y no me entero aún)
No he nacido tal vez
(¿Resurgiré un mañana?)

Sólo una ensoñación
Quizá la idea
De alguien que olvidó pensarme esta mañana
(íbidem: 4).

“El espejo”

Simple cristal al que azogue da profundidad y espacio, lo convierte
en abismo por donde se precipita el miedo.

Desnuda, la conciencia aflora en diabólica imagen, sin dignidad asoma
arrastrando a los muertos, cadáveres antiguos, sordos en el recuerdo.

Al horror de mirarlos convulsiona la mente, demonios chocarreros
sobrevuelan la historia, me atan y encadenan a un laberinto ciego.

Tal vez ahí en el fondo es donde habita el sueño.

Mas el lago que en la pared reposa, sólo el tiempo refleja en surcos
manifiesto al paso por mi cuerpo.
(íbidem: 13).

Y por último, de esta serie que relaciona el espejo con la ausencia tenemos el
microrrelato:

“Visión diurna”

Me paro frente a él, está vacío (íbidem: 14).

Esta es la versión jocosa (remata ante la contundencia de no estar) de “¿Soy?”,
poema en el cual hay una reflexión acerca de la vida como una metanarración. “El
espejo” remite a una de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, que asocia el

espejo al trasmundo; aunque en el decurso de Gómez de la Serna (2005: 255), sí se le atribuyen poderes sobrenaturales, el narrador en el decurso de Alcocer Martínez enuncia que es un juego de la imaginación, coincidiendo en ello con una interpretación dada por Eduardo Cirlot: el espejo relacionado con el pensamiento, el órgano de la autocontemplación y reflejo del universo (Cirlot, 2010: 200). También se asemeja a una atribución que Miranda Bruce-Mitford da, los espejos indican el conocimiento de uno mismo, pero también la vanidad (Bruce-Mitford, 1997: 97): “la conciencia aflora en diabólica imagen” “cadáveres antiguos, sordos en el recuerdo.” “en el fondo es donde habita el sueño.”, lo que sí impacta al narrador es el “tiempo que refleja en surcos manifiesto al paso por mi cuerpo.” Es decir, la vejez que asocia nuestra propia muerte con el dolor de haber perdido a seres que amamos y que se nos representan como “cadáveres antiguos”.

El azogue es también (en otros decursos) una metáfora de la semejanza desarrollada en una relación de pareja, que impide el crecimiento personal:

“Nupcias”

azogue circular
rodea el corazón,
lo amordaza
inhibe la expansión de sus latidos

su olor a metal
pesado intento
de volver al éter
(Alcocer Martínez, 2012: 6)

En “Por fin la libertad” también hay espejos, que representan la irrealidad:

Después de veinte años se me concedió el indulto.
Por fin la libertad: el aire, el sol de nuevo y el camino...
El camino, que se abre ofreciéndose de mil y una tentaciones, para que dentro del juego de espejos descubra el pasadizo donde sólo una cabe.
Su engañosa imagen de amplitud incita a correr para llegar más pronto. Me estrello en las paredes de cristal que, algunas veces, se astillan dejando cicatrices.
Sigo adelante porque el tiempo vuelve a fluir entre mis manos.
Huidizo escurro jalándome...
A veces se monta sobre mí, clavando sus espuelas en mi lomo
(íbidem: 23).

La libertad y el tiempo se expresan en esta microficción. Ya se señaló, a propósito de “El espejo” que el motivo del fluir temporal está asociado con estos. En el caso de “Por fin la libertad” los espejos crean una “engañosa imagen de amplitud” lo que si bien afecta a la espacialización, “incita a correr para llegar más pronto”, es decir, tiempo y espacio se imbrican, es la metáfora de la vida que se escapa, lo que crea ansiedad por vivir mucho en poco tiempo. Aquí se proyecta ese sentido negativo de los espejos, su carácter caleidoscópico (Cirlot, 2010: 200).

El tiempo y su transcurrir, es presentado en “Sabia virtud” (Alcocer Martínez, 2012: 18) como un bien material susceptible de ser extraviado. Se aborda la relación entre ocuparse de sí mismo y ocuparse de los demás, situación en la que no siempre se logra un equilibrio.

“El derrumbe” y “Desintegración” presentan un tono similar, como si se tratase del mismo relato al que se cambiara el punto de vista: en el primero de un hombre y el otro de una mujer. En ambos casos se trata de la relación de pareja y su crisis, pero abordadas con humor en “El derrumbe”, y con una visión un poco más ácida o amarga en “Desintegración”.

En un poema expresa que la pasión no basta para espantar la muerte:

“Ese puma al acecho...”

Ronda la casa,
leves pisadas apenas se perciben.
Olfatea, mueve los belfos con deleite:
Ya no hay llamarada que la espante
(íbidem: 10)

“Receta para un buen matrimonio” efectivamente tiene la estructura de una receta, los verbos están en imperativo. Ironiza acerca de la situación que en una sociedad patriarcal le toca vivir a una mujer, lo que se le incita a sacrificar en aras de la vida familiar.

En uno de sus microrrelatos incorpora la tradición cosmogónica de los mayas, retomando una parte del *Popol Vuh*:

La Fe II

Dicen que la Fe mueve montañas ¿Se llamará también Cabracán? (Íbidem: 14).

Recordemos que Cabracán es un dios maya, que tiene entre sus habilidades la de cambiar los cerros de lugar.

La intertextualidad en el trabajo de Brenda Alcocer se hace presente intencionalmente, por su deseo de dialogar y homenajear, como se ve en la minificción “La banda de los enanos calvos” que ya se dijo en el capítulo II, es título de un libro de Agustín Monsreal, cuyo apellido también se menciona en el decurso (íbidem: 15).

En “Situación” tenemos que hay reminiscencias de Julio Cortázar y también del *Popol Vuh*:

Situación

Los martes, cuando aún no amanece, en la parte más oscura de la noche, llegan las brujas con sus escobas, ocasionando ruidos infernales: hacen chirriar la madera, los trastes se golpean entre sí.

Se apoderan del corredor, luego, pieza a pieza, ocupan la casa.

A eso de las siete, mamá se levanta, ¡se une a ellas!

¡La casa está tomada!

Por todos los rincones se oyen conjuros y el aroma de los menjurjes nos invade (íbidem: 16).

“Los herederos”, “¿Dónde está?”, “El hombre y su búsqueda”, “El poeta” son microficciones, en las que con un lenguaje poético y agudeza de visión representa de manera incisiva situaciones irónicas de las relaciones humanas. Como ejemplo citaremos el cierre de “Los herederos”: “suerte que en la parte del mármol que heredaste estaba escondida esta belleza” (íbidem: 20).

En sus poemas breves expresa imágenes de la naturaleza en movimiento; tienen reminiscencias del haikai, aunque no se ciñen de manera rigurosa a la métrica de este. Para ejemplo tenemos:

“Caracol”

Radar de piedra
Que atrapa
Las voces
Del mar

“Medusa”

Burbujas
De arco iris
Que navegan

Sobre el mar
(íbidem: 30-31).

En un lenguaje sin rebuscamientos representó aquellos aspectos de su realidad que la inquietaron, transmitiendo su empatía con los seres marginados a los que alude, ejemplo de ello es:

“Limpiabotas”

En la escuela te enseñaron
del mundo su redondez
pero tú lo ves muy largo
pues lo mides con los pies

pequeños pies ampollados
cansados de caminar
Recorres todos los días
las calles de la ciudad

calles largas que recorres
con alegre pregonar
proponiendo tu trabajo
¿Hay zapatos pa’limpiar?

Manitas embadurnadas
con la grasa de bolear
vas sonando tus monedas
que ya te sabes ganar

En la escuela te enseñaron
del mundo su redondez
pero tú lo ves muy largo
pues lo mides con los pies
(íbidem: 32).

En él se reiteran las acciones de caminar, de recorrer; el cansancio, la ironía de limpiar zapatos ajenos y no tener propios (los pies se ampollan de caminar sin zapatos). El hablante lírico transmite un respeto por el trabajo de su interlocutor (“vas sonando tus monedas/que ya te sabes ganar”), que a pesar de tener ocupación remunerada, continúa en la escuela (“en la escuela te enseñaron/del mundo su redondez”), como esperanza de un futuro mejor.

Los decursos que hemos comentado nos permiten reconocer en la obra de esta autora valores universales, a la vez que ubicarla como una escritora mestiza letrada, pues recrea la situación de intercultura, la solidaridad con los diferentes, el respeto por la diversidad, y ubica a sus protagonistas como seres que podrían ser marginados, pero

que se labran su lugar, que no se dejan marginar, con ello proponen una nueva noción de relaciones intersubjetivas, más solidarias.

Desde su visión individual, íntegramente asumida, produjo mensajes literarios que han atraído a un amplio número de lectores, pues ella, como señalaba Jean-Paul Sartre, habló a sus contemporáneas, a sus compatriotas, a sus hermanas de raza o de clase (Sartre, 1990: 89, 91). Sus cuentos para niños fueron exitosos como lo prueba que a un año de haberse editado se agotó *El Cuartel de Dragones*. Se reconoce en su obra un planteamiento sobre nuevas formas de relaciones humanas, con niñas y mujeres más activas, con niños a favor de la paz; todos dispuestos al conocimiento y la convivencia con los demás. Sus decursos se nutren de la tradición maya, pero también se abren al intercambio con otras culturas, de las cuales también retoma elementos para producir mensajes literarios actuales. Puede decirse que Brenda Alcocer con su obra ha contribuido a insertar la tradición literaria yucateca entre las literaturas contemporáneas del mundo.

III.3.6. *El Licenciado Mata. Su liviandad y otros relatos* de Manuel Calero Rosado: una mirada desde la crítica sociológica y la narratología

Recordemos que la crítica sociológica estudia a la sociedad como punto de partida, es decir, estamos estudiando la sociedad en la literatura, veremos pues cómo se recrea la sociedad en *El Licenciado Mata. Su liviandad y otros relatos*.

Un retrato jocoso y despiadado de nuestra sociedad hace el narrador en este libro; el lector percibe las preocupaciones, las burlas, el tono a ratos fársico de la narración. Hay un sentido picaresco en el ambiente y el carácter de los personajes de la primera y la segunda partes, en ellas acompañamos a Rosendo Mata a través de las diferentes etapas de su vida.

Hemos señalado en el primer capítulo de esta tesis que la religión influye en la literatura, a la vez que esta puede impactar en la religión: en *El Licenciado Mata. Su liviandad y otros relatos* la moral católica y el impulso sexual entran en conflicto y van marcando la conducta y la vida de Rosendo Mata Caballero, cuyas acciones responden

a sus deseos, pero que vive luego la cruda moral, el arrepentimiento y el temor del castigo, que vemos ya desde el segundo relato:

El recuerdo de los dos amigos –uno bajándose apuradamente el hipil para cubrirse el trasero y el otro cerrándose la bragueta– con Lobi olisqueando entre los cuerpos bañados en sudor, iba a ser perdurable para el Rosendo adolescente que creía haber burlado la memoria de su difunto abuelo al servirse de las cosas que a su muerte les legó y sobre todo cometiendo con ellas acciones pecaminosas que no eran dignas de él... (Calero Rosado, 2010: 20)

Puede notarse que estamos ante un relato con un narrador extradiegético, desde un punto de vista interno o con focalización interna, pues tenemos la visión del protagonista: Rosendo Mata Caballero es el personaje en el que está focalizada la narración. En el relato “Insomnio” está presente la voz del protagonista, señalada con guiones, en realidad se trata de pequeñas metanarraciones en las que describe cómo vivió la muerte, en diferentes momentos, de su abuela y de su abuelo:

—La cabeza descansaba en una almohada y sus manos (una de ellas mala, cerrada de puño por una hemiplejía) reposaban sobre el crucifijo que colgaba del pecho —describió Rosendo. Dijo también que el abuelo había muerto en tiempo de vacaciones y que eso lo salvo de no tener que mirar su rostro en el ataúd (íbidem: 22).

Podemos notar que es paulatino el regreso de la voz al narrador: inmediatamente después de hablar Rosendo tenemos un discurso indirecto del narrador que se mimetiza con la voz del personaje.

La tan traída y llevada doble moral que se nos achaca a los yucatecos es recreada convincentemente en este libro; experimentamos la evolución de este conflicto psicológico junto con el crecimiento de nuestro protagonista, lo vemos de chamaco, insomne por el fallecimiento de su abuelo, que le recuerda la muerte del niño que crecería con él; en el terror nocturno mira “el rostro adusto del padre Erasmo en la penumbra enrejada del confesionario que le recuerda, diciéndole con voz agria que sus pecados jamás tendrían perdón”. Este pensamiento le llevaba a recordar sus pecados, a reflexionar respecto a ellos y a preguntarse “Y si no más se lo chupan a uno, ¿se condenaba por una eternidad?” (íbidem: 25). Preocupación propia del protagonista cuando es adolescente. La autoridad del clérigo moldea la forma en que el protagonista entiende la espiritualidad. La pederastia también es recreada: son adultos los que inducen a un preadolescente a tener sexo con ellos, en cambio, la

masturbación infantil está muy castigada moralmente, se decía que quien lo hiciera podría quedarse loco.

El deseo de dominio por parte del sacerdote resultaba contraproducente, si su propósito era conducir a su gremio por la ruta del “bien”, pues sus amenazas exacerbaban la imaginación de los muchachos que trataban de adecuar su conducta a lo que socialmente era aceptable. Al descubrir que los encargados de la educación moral no tenían autoridad, se descarriaban, dentro de cierto límite, para no hacer sufrir a la madre. Aquí notamos la influencia de la religión, así como de la institución familiar, quizá aún más poderosa que la iglesia.

Es así que el relato del sacerdote “fajando” con las hermanas Arandela, que provocaba que el tío Abelardo obligara a Mercedes a cumplir con sus obligaciones maritales aunque le siguiera “esa tosecita que acabará por matarla” (íbidem: 29), marca otra vez la tensión entre el deseo y la conducta adecuada, porque Rosendo en este caso solo escucha. Tenemos un leve desplazamiento en la focalización en este relato, centrado por momentos en el tío Abelardo, quien le explica detalladamente lo que ha visto y lo que opina al respecto, y podemos imaginar a Rosendo reflexionando acerca de estos hechos para luego decidir qué rumbo dar a su conducta.

Las experiencias homosexuales y el desprecio a la diversidad sexual, son otro motivo que aparece en los relatos: la misma gente que la ha practicado alguna vez, la critica cuando alguien manifiesta abiertamente que esta es su orientación sexual. Por ello, solo Anselma lamenta la muerte de Eugenio, para los demás es un borracho travestido, ni los músicos interrumpen la pieza que tocaban. El machismo, derivado de una situación patriarcal, que a la vez ocasiona el menosprecio hacia las mujeres y los hombres homosexuales, es otra institución cuyo impacto en la sociedad es recreado en los cuentos de Manuel Calero.

Notamos que en este volumen el autor explora temas que ya ha abordado antes, pero cambiando el tono y el lenguaje: la preocupación por la vejez; la nostalgia por la juventud que se aleja; el impacto de presenciar una muerte y saber que también la vio la madre del difunto, son temas que ahora recrea con una mirada irónica, un lenguaje que retoma muchos giros del habla popular y una visión entre amarga y festiva.

En eso se distancia de libros anteriores: *Memoria del viento* es más nostálgico, con un lenguaje poético, en cambio, *El licenciado Mata. Su liviandad y otros relatos* es más directo, más irónico, más humorístico.

Como “el hombre que veía en la oscuridad” de Ramón Gómez de la Serna (2005: 124-125), el narrador de este volumen puede ver todos los vicios que tratamos de ocultar; incluso retrata la culpa que el protagonista siente al cabo de los años, como cuando el recuerdo de Florinda le “provocaba sólo vergüenza” (íbidem: 90) y comprendía que “los remordimientos duelen, son tremendos” y que “la condena era eterna” (íbidem, 2010: 94).

Pero Rosendo Mata tiene también su lado sensible, que palpamos en el cariño a su perro Lobi, en el amor a la nana Anselma y el desconcierto ante las acciones del abogado mercantil Sóstenes Preciado.

El amor lo lleva a ser crítico:

Rosendo se decía para sus adentros que al cura no le importaba el sufrimiento de los animales, pues el cazaba iguanos y pajaritos con el tirahule y veía que el fraile no le prestaba atención a esas confesiones. Excepto, claro está, cuando se refería al pecado de la carne... (íbidem: 34)

El narrador, en cambio, va a destacar las incongruencias en el actuar del protagonista, como cuando empezó a provocar a Albino a “decirle puto, maricón, cobarde y *huiro*, olvidando que la nana Anselma era india y la quiso mucho”... (íbidem: 68).

En esta parte se nota claramente la adscripción de esta obra a la formación discursiva mestiza letrada: el adjetivo *Huiro* es un término racista que se usa en el español yucateco como manera denigrante de referirse a las personas que tienen características culturales propias de los pueblos pequeños o que tienen ascendencia maya; el personaje Rosendo Mata lo usa en ese sentido, pero hay una crítica del narrador, que destaca lo desatinado de esa conducta, que termina con la cara del personaje “como un tamal colado expuesto al sol por meses” (íbidem: 69). El pleito ocurre cerca de la entrada de la escuela; esta es el espacio cerrado, de las reglas estrictas, donde por negarse a desafiarlas, fue provocado a pleito Albino Pérez Puc, de quien se aclara que podía ser *huiro* porque “siendo de la ciudad había nacido en algún barrio del sur y usaba zapatos con remiendos y ropa de sastrería barata (íbidem: 68).

El desarrollo del personaje es congruente, entrado en la adolescencia vemos surgir el interés por el sexo “opuesto” (en “Rosendo y el sexo ‘opuesto’”); pero el machismo sigue presente: las bellas jóvenes, al tener un defecto, pierden el interés para Rosendo Mata. La pederastia sigue presente, pues el narrador, en una pequeña metadiégesis, nos cuenta lo que decía el cuidador de la paletería La Flor: “Las chicas podían ser bonitas, sabrosas, tetonas, buenérrimas. Aunque hubiesen feas y gordas, flacas o viejas. Eran siempre lejanas. Distintas del varón, hasta en el sexo” [...] “Según él, las mujeres tenían una araña peluda, un *chiuó* entre las piernas era el sexo de las mujeres” (íbidem: 71). Este relato aborda la atracción por una chica y cómo eso lleva al personaje a interesarse por su propia figura, las horas que ocupa en peinarse.

La adolescencia está caracterizada por el tiempo que dedican los individuos a escuchar música, esto se recrea a través de la intertextualidad con letras de canciones, o podemos decir, interdiscursividad musical, pues se dirige a un lector que conoce la también las melodías y puede recrearlas al leerlas. A veces se incorporan como parte del discurso del personaje canciones que estaban de moda en los sesenta; a veces se señala que la música está en el ambiente, como la canción que toca la sinfonola de la heladería, o la radio del vecino, pero en todos los casos describen el estado de ánimo del personaje (íbidem: 73).

La cultura popular como los tradicionales bailes semanales de El Jardín Carta Clara; el baile anual del Club Bancarios con las muchachas acompañadas por sus *chaperonas*, y las canciones que se tocan en esas fiestas, irrumpen en la narración en “Diciembre era fiesta”, donde vemos el contexto regional permeado por las influencias internacionales. El narrador mimetiza su voz con la de los compañeros de Rosendo quienes comparten la focalización en este cuento, para darnos la visión colectiva propia de los grupos de amigos adolescentes:

Rosendo Mata volvía con la misma historia: debieron ir al Carta Clara, Y Valdés arremetía: ‘¿Qué fumó este cabrón? ¡Eres un pinche gatero!’. El Conro intervenía, sobándose la entrepierna y sugiriendo que se fueran a El Yoyo porque allá había putas ‘cachucheras’. ‘Mejor El Louvre. La sopa tártara, con dos’, sentenciaba Pérez, el gemelo. Pues a Rosendo le faltaron huevos para trezarse a la Charo que le ofrecía la torta y él ni madres, seguía mariconeando con El Mo Osorio. Y Valdés en el volante (el auto era suyo): ‘¡Qué putas, ni qué Yoyo!’. Irían a embutirse de cochinita en Santa Ana (íbidem: 77).

Uno de los personajes parodia la letra de “Se va el caimán”, mientras piensan cómo seguir la fiesta. La búsqueda de libertad está representada en el espacio donde ocurre el relato: un coche que transita por la calle 60, donde se discuten las múltiples posibilidades de la noche, que no se concretan, con lo que siguen siendo infinitas.

En “Perder el copete no es cualquier cosa” tenemos de nueva cuenta que el espacio cerrado de la escuela (en este caso la universidad) implica el orden, pero la exterioridad de las calles es el caos y la ley del más fuerte:

A su ingreso a la Uni, un grupo numeroso de muchachos —con tijeras en mano— le rodearon y le fueron cortando el pelo, mientras otros le vaciaban en la cabeza un balde de pintura. Quedó como indio mohicano, solo que pintado de amarillo huevo. Allí estuvo, justamente parado en la esquina de la 57 con 60, contemplando a los demás novatos que sufrían democrática y estoicamente lo mismo que él (íbidem: 79).

La experiencia de la novatada no le restaba el deseo de pertenecer a la Uni, se incorporó al equipo de fut, esto le daba, entre otras ventajas, la de vengarse con las generaciones siguientes a la suya. Rosendo discurre acerca de la carrera que debía estudiar, así como qué hacer en lo que aprobaba Geometría de Segundo Año, y lo vemos jactarse de la seguridad que le da pertenecer a la Federación de Estudiantes, que por medio de la credencial de adscripción lo declaraba universitario (íbidem: 81-82).

En “La mayor edad” presenciamos que la necesidad de satisfacer el impulso sexual y los temores, ahora al contagio de enfermedades, siguen articulando la vida del personaje. A los 19 años se plantea la posibilidad de cambiar, de buscarse una novia y casarse, pero por otro lado está el deseo de ser libre. “Un primer beso” relata la relación que tuvo con una mujer que no era prostituta, que terminó mal cuando ella descubrió que Rosendo le había dado una identidad falsa. La acción ocurre en el salón Montejo, un local de fiestas, espacios de este tipo caracterizan los relatos ubicados en la juventud de Rosendo Mata.

“El licenciado Mata, su liviandad” transcurre en el espacio cerrado de la oficina, a donde va a visitar al protagonista su primo Luis. Rosendo es empleado de otro abogado, su primo le propone negocios que lo librarían de “Esos cobros a clientes *huayés* que dejaban pura morraya”. Como en el caso de huiro, se trata de un término racista; refiere a la hibridación cultural propia de los yucatecos de ciudad, hablantes de

español, pero con cultura fuertemente permeada por rasgos mayas, en el imaginario asociadas a condición socioeconómica precaria. El protagonista no fija su postura al respecto, escucha simplemente, sin hacer comentarios. La ciudad, semiderruida por la instalación de la red de agua potable, se hace presente cuando van a una cantina para mejor planear los negocios. Es un momento de importante transformación del paisaje: poco a poco las veletas para sacar agua de los pozos dejarán de ser necesarias, con lo que también disminuirán los zopilotes, pues no tendrán donde descansar. La propuesta de Luis, anunciada parodiando una canción de trova: “*Panorama/de palmeras SIN veletas*” era comprar como chatarra las que serían desarmadas, armarlas de nuevo y venderlas en el norte (íbidem: 106-108).

“Consejos nunca faltarán” relata cómo Rosendo Mata fue engañado para hacer que una mujer abriera la puerta de su casa y le embargaran sus muebles. La acción ocurre en la calle y la casa invadida por los representantes de la ley, donde a la mujer “no le quedó más remedio que levantar ollas y sartenes de la estufa; biberones de leche y pomitos de gerber que junto con frutas, carne y verduras sacó del refrigerador, desocupando también la vitrina pues los muebles del comedor y los de toda la casa iban a subirlos a la camioneta” (íbidem: 112). Sus ideas socialistas llevan al protagonista a no esmerarse por litigar.

A estas alturas, el personaje tiene 35 años, su matrimonio está por terminarse, y él sigue de juerga, tras el entierro del que por mucho tiempo fuera su jefe. Los espacios en que transcurre “En el yunque de una vida ¿mediocre?” son un tugurio; la calle cercana al Parque del Centenario, y el propio parque, visto de lejos. Por su trabajo se identifica el personaje con Kafka, en los larguísimos trámites propios de *El proceso*, aunque también sentía ‘*metamorfosarse*’ como Gregorio Samsa (íbidem: 119).

“Siendo un millonario cualquiera...” (título que refiere a la situación económica de México poco antes de 1993, cuando a la moneda mexicana le quitaron tres ceros y cada mil pesos se volvieron uno) aborda la separación de su mujer, y cómo los domingos recuperaba “el segundo rostro: el de padre tierno y abnegado” (íbidem: 122).

Consecuencia de la tensión entre sus responsabilidades y su desmedido deseo de fiesta, la encontramos en “El apagón” cuando Rosendo reflexiona acerca de su vida. En la incomodidad resultante de la separación de su esposa (ahora tenía que vivir en la

oficina), piensa en otras mujeres, sus medio queridas, y termina definiendo al sexo como “pecado que no se perdonaba” (íbidem: 128).

La serie de relatos referentes al licenciado Mata termina cuando él se está haciendo escritor. Los referidos a este proceso se sienten más íntimos, desde que decide que en sus obras hablará solamente de “que en la calle existe la podredumbre de algún perro que mataron en la esquina desde tiempo atrás y nadie recoge por no estar obligado” y otros temas similares (íbidem: 132). Vemos que empieza a gustar de su propia compañía (como en el relato “En solitario”), y que luego “En la cantina” (nombre de otro relato) se siente fuera de lugar, pues dejaron de hacerle gracia los chistes vulgares; se retira pues no se puede extrañar “a nadie que se quiera mucho en lugares como éste, donde hay puros mentamadres” (íbidem: 137).

La sonrisa de Rosendo frente a la máquina de escribir a punto de oxidarse es la imagen más poética de esta parte del libro.

En “Otros relatos”, última sección del libro, con nuevos personajes, encontramos más visible la preocupación social. En “‘Mosca’, ¿un alias más?” tenemos un juego con la voz narrativa, que corresponde a su estado de ánimo, que de estar recordando, le reclama al causante de sus preocupaciones; el final es contundente, sentimos la rabia y el dolor del padre de Ángel (íbidem: 143-147).

“Bendita verticalidad” recrea los prejuicios sociales causantes del asesinato de Efraín Calderón. En la sociedad yucateca “el hecho de ser mujer, esposa y madre” la disculpa a una de cualquier torpeza, aunque por gente como doña Ana se organicen represiones masivas y asesinatos. La indignación del personaje llega hasta nosotros; también su temor, que le hizo cambiar el rumbo de su práctica como profesionista. La nostalgia y la duda lo asaltan, junto con el deseo de transformar un poco las cosas en esta sociedad tan injusta (íbidem: 148-151).

“Nemesio de Barbero” recrea cómo en la amistad pueden darse las confrontaciones interculturales, por el choque de los saberes tradicionales con los científicos y la actitud entre bromista y ofensiva de quienes detentan uno y otro. La amistad perdurara por encima de las diferencias, si alguna de las partes está dispuesta a la reconciliación (íbidem: 160-164).

Al leer *El licenciado Mata. Su liviandad y otros relatos* viví cada texto, la narración arrastra al lector, logrando experimentar ese mundo: los olores, agradables y

no, son muy bien recreados, sentí el asco que padecieron los siesteros a causa de los ataques del Gato Zorrillo; la nostalgia de quien recuerda a sus amigos muertos, y el miedo a padecer alguna enfermedad de transmisión sexual. Este libro retrata muchos de nuestros vicios, pero también nos saca carcajadas y nos pone a pensar en lo que somos.

Manuel Calero, en su recreación de protagonistas mestizos representa nuestros vicios y las situaciones injustas que se dan en nuestra sociedad; hace reflexionar al lector al respecto. Esto lleva a inyectar nuevos bríos a la cultura yucateca, pues si bien retoma rasgos tradicionales, los confronta con posibilidades de otros nuevos, lo que desemboca —sin que se diga explícitamente en los textos, en la dialéctica textual de decir y callar, dejando al lector indeterminaciones suficientes para que haga inferencias— en una propuesta de nuevas formas de relaciones interpersonales, nuevas formas de entender las normas religiosas y morales, una conducta más libre y menos regida por “el qué dirán”. Esto seguramente hace *El licenciado Mata. Su liviandad y otros relatos* interesante para personas de sitios alejados del contexto de origen de este libro.

III.3.7. La noche de la Cenicienta de Luis Alcocer Guerrero: lectura desde la teoría de la recepción y la narratología

La noche de la Cenicienta es una obra en un acto. Se comentó en el marco teórico de esta tesis que en el caso del teatro es básica la distinción entre sistemas de comunicación y sistemas de manifestación significativa o de significación y que no se deben analizar los fenómenos teatrales con métodos adecuados a los enunciados lingüísticos, porque la palabra es signo lingüístico para los actores que participan en un diálogo, y para el espectador de teatro, esas mismas palabras son indicios. Esto es la comunicación oblicua: el diálogo abarca tres partícipes, el monólogo dos (Guillén, 2005: 188-190). Pero también se explicó cómo el receptor se apropia de un texto y lo interpreta, por ello, de esta obra se hará una interpretación narratológica, pues fue

asumida por el público como un cuento, exitoso, por cierto: en las presentaciones durante las cuales se leyó, atrajo la atención de los niños, que lo comentaron ampliamente. Fue publicado con ilustraciones de José Luis Pech Galera; como cuento infantil ha sido leído y asumido, sin que a la fecha se haya llevado a la escena.

Con la leyenda “Para lectores de 14 años o más”, esta plaquette ha sido disfrutada por lectores de 10 años, a quienes lo prohibido solo la hizo más atractiva.

En ella aparecen los dos personajes más reconocidos de esto intertextos: Cenicienta, el Príncipe, y como extras, los demás comensales.

La espacialización cobra importancia: se describe el ambiente, la expresión de la gente, los muebles, pero de manera ambigua, con la suficiente indeterminación, de forma que los lectores pueden concretar en su imaginación detalles de lo que para ellos es un salón real de baile. Las acotaciones permiten imaginar las acciones de los personajes:

Príncipe:

¿Me concede la pieza?

Cenicienta:

¡Oh! (Se queda petrificada de incredulidad. Reacciona tras breves instantes.) Claro, su majestad. (Se levanta y avanza de la mano del príncipe hacia el centro del salón donde comienzan a bailar. El príncipe mira sobre el hombro de Cenicienta a una pareja de baile y ríe. Ella mira también y ríe forzosamente.)

Sí, ese vestido no le queda.

Príncipe:

No, no es eso

(Alcocer Guerrero, 2000: 4-5).

Parodia de *La Cenicienta*, *La noche de la Cenicienta* se constituye como uno de sus hipertextos; ya que hipertexto es el que actualiza y resignifica semántica o estructuralmente a otro mensaje literario más antiguo (Genette, 1989: 10, 14). *La Cenicienta*, el cuento tradicional, es el hipotexto, pues es el mensaje literario retomado (íbidem). La intertextualidad es un proceso que vincula a los mensajes literarios aludidos en un decurso, así como al intérprete capaz de detectar (o no) estas relaciones (Barroso Villar, 2006: 3, 5, 7, 15).

Por su origen dramático, al leerlo puede ser percibido como una narración interdiscursiva, por su lenguaje representacional, dado que, como hemos mencionado ya en este capítulo, lo característico de la interdiscursividad es el uso de leyes combinatorias y prácticas de un código propio de otra práctica social (Gómez-Moriana,

s/F: 561-562), en este caso tendríamos la relación entre el discurso literario y el dramático. Aunque, si tomamos *La noche de la Cenicienta* como un cuento, estaríamos hablando de intertextualidad, ya se ha dicho.

Se burla de la extremada codificación del lenguaje corporal de las cortes, mostrando cómo se enfrentan las convenciones de la aristocracia a la espontaneidad de la gente no cultivada. Los diálogos son breves, siendo las acotaciones, en las cuales se narra la acción, lo que causa la tensión que atrapa a los lectores:

Príncipe:

Si estuvieras familiarizada con las costumbres de esta corte lo entenderías. Observa. (Cenicienta y el príncipe se apartan para observar mejor las acciones de dicha pareja. La mujer desliza su dedo medio sobre su hombro izquierdo, lo lleva a la boca, lo humedeces y luego lo pasa sobre el párpado superior derecho. El hombre le responde con una sonrisa pícaro.) Esa mujer acaba de decirle a su pareja de baile que es casada pero que su marido está de viaje, por lo que no habrá inconveniente para verse después del baile en su lecho.

Cenicienta:

¡No es posible! ¡Nunca lo hubiera imaginado! (Cenicienta y el Príncipe continúan bailando en el centro de la habitación. Una mujer los mira con rabia. Se arranca un cabello. El príncipe furioso al notar tal gesto, mueve el dedo meñique de la mano izquierda. La música cesa. Un paje se acerca. El gobernante, mirando fijamente a la mujer, gruñe. El paje la toma de un brazo y la saca del lugar. Momentos después regresa con una bandeja. La descubre delante del Príncipe. En ella reposa la cabeza de aquella mujer. Los invitados observan el espectáculo. Cenicienta grita horrorizada. El Príncipe expresa su satisfacción con una sonrisa cruel. El paje sale con la cabeza y todo vuelve a la normalidad. Cenicienta que aún está alterada hace ademán de ir a sentarse, pero el Príncipe la obliga a seguir bailando.)

Príncipe:

¡Cálmate!

(Alcocer Guerrero, 2000: 5-7).

Notamos el tono de farsa a lo largo de toda la acción. Cuando el Príncipe explica a Cenicienta el significado de la seña de la mujer y por ello la consecuencia, tenemos el enfrentamiento entre la muchacha de pueblo y el hombre sofisticado de la corte.

Como él le dijera que ese baile significa lo mucho que la desea, ella tiene un impulso que parodiará la pérdida del zapato en las versiones más apegadas a la tradición oral de este cuento:

Cenicienta:

(Lo empuja violentamente) ¡Cerdo asqueroso! ¡Yo no soy una loca! (La mujer corre hacia la salida. El Príncipe va tras ella y logra retenerla por el vestido. Ella cae, toma uno de sus zapatos y le vacía el ojo de un taconazo. El Príncipe grita y se retuerce de dolor en el suelo. La mujer huye. Él llama a un paje.) (Íbidem: 11).

En esta parte notamos que incorpora expresiones propias del habla popular mexicana: el uso del adjetivo “loca” como sinónimo de mujer casquivana.

Otra sátira de la excesiva formalidad (que a veces deriva en el masoquismo, para desanestesiarse a quienes viven apegados a rígidas fórmulas) se da con la reacción del Príncipe ante el agresivo rechazo de la Cenicienta:

Príncipe:

(Al paje que ha entrado en su auxilio)

¿Viste con quien bailaba? Tienes que encontrarla. Mira, ha olvidado este zapato. Con el me vació de un solo golpe el ojo y el corazón. ¡Oh, Dios! ¡Qué taconazo! Nadie me había declarado su amor tan apasionadamente.

FIN DE LA NOCHE DE LA CENICIENTA (íbidem: 11-12).

Tenemos además, el tema del sexismo: el hombre machista interpreta el rechazo de la mujer como un ocultamiento de la aceptación; siempre percibe como afirmativas las negaciones, porque las toma como un ritual para hacer más intenso el deseo.

En tono de farsa, parodiando un cuento clásico infantil, se representa la opresión de clase y de género, en la cual, aunque pueda expresarse el sujeto en el rol subordinado, casi siempre va a ser incomprendido o sus deseos van a ser ignorados (como cuando la Cenicienta es obligada a seguir bailando, o ahora, que será buscada por el Príncipe, a pesar del evidente rechazo).

La hilaridad no impide que temas como las relaciones humanas y sus constricciones sean representadas para invitar a los lectores a burlarse de ellas, y puede que también a cavilar al respecto.

La ironía; el tono granguignolesco al hablar de las costumbres morales; la capacidad de sintetizar la tradición yucateca con la de otras culturas, y de imbricar el discurso ancestral con formas actuales de la narrativa y el drama, son quizá las principales aportaciones de Luis Alcocer Guerrero al discurso literario mestizo yucateco, por lo que puede ser disfrutado por hablantes hispanos de regiones diversas del orbe.

III.4. Recapitulando

Las obras de los autores seleccionados, en diferentes géneros y estilos representan personajes marginales, con conductas fuera de lo común, apegadas a formas muy personales de concebir el deber ser, que en muchas ocasiones contravienen lo socialmente establecido. Esta búsqueda de libertad individual es una característica de los personajes propuestos en la narrativa de los escritores de la formación discursiva mestiza letrada.

En poesía, como se vio al analizar *El sueño* de Jorge Lara Rivera y *Escudriño el azul* de Brenda Alcocer Martínez, tenemos el alejamiento del canto a los elementos folclóricos propios de la región del sureste mexicano; encontramos, en cambio, la indagación por temas universales (el poder, el fluir del tiempo, entre los que se cuenta, desde luego, la búsqueda del propio ser, pero desde una perspectiva individual, sin dar por hecho lo que nos caracteriza a partir de elementos visibles).

Hemos notado en *El sueño* el afán de una visión holística, que incluya nuestro simbolismo regional en el marco universal de todos los imaginarios, como parte del repertorio de lo humano. Como se dijo, la conexión de lo corpóreo con lo espiritual y lo histórico coloca a este poemario a la altura de los clásicos de la literatura universal.

También se señaló como rasgo que pone de relieve su originalidad la tensión entre la espiritualidad y la opresión religiosa, lo que da pie a un simbolismo propio, en el que se retoman elementos de varias religiones, rechazando los aspectos tiránicos de ellas.

El ritmo de *El sueño* recrea el del individuo al soñar, pero también el de la humanidad entera, porque cada vida expresa el desarrollo de todo el género humano: las catástrofes, como pesadillas colectivas, ejemplifican la violencia que irrumpe en la calma de la noche. La historia humana se intercala con la historia natural del origen de la vida, de la cual, la relación sexual es una sinécdoque, lo humano, en general, es una sinécdoque de la historia del universo. *El sueño* da una dimensión de futuro para la cultura yucateca, inserta en el concierto de la cultura universal.

En “Carola” primer cuento de *Ya no somos héroes*, plaquette de Sergio Salazar, vimos cómo una mujer que posee una sabiduría ancestral, es despreciada por sus vecinos. Lo real maravilloso permite interpretar que pudo haber ocurrido un milagro, o

que tal vez fue una casualidad: como se analizó, “Sucesos de policía” constituye un relato que continúa el anterior; en él se explica lo que pasó y se abre la posibilidad de que Carola haya logrado su objetivo de volver a ser joven.

En “Unicornio” disfrutamos la interdiscursividad con la filosofía, el contraste entre pensamiento y habla, así como de estatus social entre los interlocutores. “El sueño” muestra la conciencia que tiene el autor de ser un mediador entre el lenguaje y los lectores. “El fantasma” presenta los mecanismos de la indeterminación como principio de participación del lector: el final sorpresivo nos lleva a reubicar el punto de vista y la voz del narrador.

Ya hemos señalado que “Caridad” evidencia los daños causados por la discriminación: la estructural, que genera que un sector de la población sea más pobre que todos los otros (una mujer maya, adolescente y madre), y la cotidiana, expresada en forma de comentarios mordaces, de los que nunca podrá calcularse el dolor que ocasionan en quien los recibe.

Se analizó “Ya no somos héroes” como una fábula intertextual que aborda el fin de la idealización, producto del crecimiento y la observación más realista del entorno.

Con variados recursos textuales, tal como se ha mostrado en el análisis precedente, en sus relatos Sergio Salazar recrea aspectos no gratos de la realidad yucateca, dando voz a personajes marginales, o presentando cómo les es arrebatada la palabra (en el caso de “Caridad”). Estos cuentos son dignos de la tradición literaria universal, recrean al ser humano de esta región, cuyos problemas y preocupaciones en esencia son iguales a los de todo el mundo.

Ya se ha indicado cuan variadas son las estrategias estilísticas en los cuentos de Carolina Luna: en “Prefiero los funerales”, recordemos, predominan las acciones sobre la espacialización, la narración es realista; el punto de vista es el de la protagonista. “La búsqueda”, como se patentizó al analizarlo, es de tinte fantástico; el sorpresivo final lleva al lector a reformularse la manera de concebir a los personajes, haciendo explícitos los mecanismos de la indeterminación textual que se concretan con las expectativas satisfechas o reformuladas por los enunciados propios del decurso.

Se ha denotado que “Isolina” es una metanarración fantástica, en la que el narrador intradieético acaba como personaje de la historia que nos está contando. Se advirtió, a propósito de “La avidez” que la concatenación de las acciones es lo

predominante, y que se está ante un narrador con: en tercera persona se cuentan los hechos desde el punto de vista del personaje principal. Al final del relato la narración intercalada (simultánea en el tiempo de la historia) alterna el foco entre dos personajes, para mostrarnos cómo se termina esa relación.

Se manifestó que “Cuento de café” da más peso a la espacialidad; el final sorpresivo, se ha señalado, obliga a reubicar el punto de vista y la voz del protagonista, haciendo reflexionar al lector respecto a los procesos de indeterminación durante la lectura.

En cuanto a “Secreto a voces” ya se dijo que inicia con un metarrelato, luego está la diégesis y concluye con una cita que refiere al motivo de la obediencia y el sometimiento, es un cuento de corte filosófico.

Ya se enunció que “Vecinos” es un relato en el cual la autora combina varias estrategias textuales y mediante ellas sostiene la tensión a lo largo de toda la trama: vemos evolucionar la vida sexual de la protagonista, una muchacha tímida que se convierte en trasgresora, para su propia satisfacción.

Se ha evidenciado que los cuentos del volumen *Prefiero los funerales*, de Carolina Luna, son protagonizados por seres marginales que se rebelan contra la condición que socialmente se les ha impuesto. En la búsqueda de su libertad tropiezan con las normas, les duele, pero las desafían para encontrarle un sentido propio a la vida.

Al examinar *Me morderé la lengua*, de Melba Alfaro, decurso compuesto por diversos fragmentos —microactos de habla, los hemos llamado—, que conforman el macroacto de habla que es la novela, se apuntó que está “musicalizada” por la intertextualidad con diferentes letras de canciones populares, que ambientan las emociones de la protagonista. Se destacó que en ella abundan las imágenes y que las acciones se estructuran con pocos verbos, que los referidos a sentimientos están en presente, y los hechos se relatan en pasado. Mostramos que la protagonista busca la congruencia entre la vida íntima y la pública, que las acciones se aluden, los hechos se bosquejan, pero queda presentado el resultado total de la obra gracias a la capacidad del lector de llenar los vacíos y al cruce entre texto y lector, en virtud del cual se despliega la dialéctica de lo que se muestra y lo que se calla.

Se explicó que en “Tal vez pronto”, de Brenda Alcocer, se recrea la vida familiar, la enfermedad incapacitante de una niña que suple su inmovilidad con la imaginación: vimos cómo la interdiscursividad con el lenguaje cinematográfico recrea la acción que la protagonista ejecutaba antes de caer enferma. Las mujeres, se señaló, son presentadas como activas y liberadoras, como es el caso de la abuela que desata doblemente a la protagonista: con sus historias y llevándola a la terapia para que recupere la movilidad en las piernas.

Se comentó a propósito de *El vestido de la Luna*, de Brenda Alcocer, que aborda la interculturalidad entre el puerto y la ciudad, a través de una mágica tradición heredada de padres a hijos y que una pequeña decide compartir con su amiga. Se analizó cómo recrea las simbologías asociadas con la Luna y con el mar, ambas en estrecha conexión con el conocimiento.

Se expuso que en *El Cuartel de Dragones* de forma fantástica se explica la interculturalidad entre chinos y yucatecos; se muestra la manera en que la sabiduría del milenarismo pueblo oriental soluciona un problema y cómo la memoria recupera la presencia de los chinos en Yucatán.

Referente al estudio de *Escudriño el azul*, plaquette que reúne minificciones, cuentos y poemas de Brenda Alcocer, nos aproximamos a la sensibilidad con la cual la autora recrea el tiempo, la vida, la muerte, el amor y el desamor. Se vio cómo la presencia de lo maya en los microrrelatos muestra la originalidad con la que se expresa lo propio regional. El análisis estilístico de los decursos en esta plaquette arrojó que los espejos son un tema recurrente, al igual que el tiempo y la muerte.

En sus narraciones, Brenda Alcocer recrea personajes femeninos independientes, así como situaciones en las que las niñas son protagonistas de la interculturalidad. Su discurso poético aborda temas variados, pero también retoma motivos mayas.

En cuanto a *El licenciado Mata. Su liviandad y otros relatos* se mostró que Manuel Calero Rosado hace un retrato jocoso y despiadado de la sociedad yucateca; sus decursos expresan sentido picaresco. Se ha evidenciado que recrea la tensión entre moral católica e impulso sexual. Se destacó que el narrador era extradiegético y que había metanarraciones en las que el protagonista relataba experiencias que para él fueron muy impactantes. Se señaló que este autor emplea también el discurso

indirecto del narrador que se mimetiza con la voz del protagonista y que a través de estas estrategias recrea la doble moral, rasgo que se atribuye a la sociedad yucateca: se presentó cómo los personajes satisfacen sus deseos en secreto, para no mortificar a sus familias. Se expuso la contradicción vivida por los personajes, entre experiencias homosexuales y desprecio por la diversidad sexual. Se vio que *El licenciado Mata. Su liviandad y otros relatos* recrea el machismo derivado de una situación patriarcal. Se expresó que el protagonista tiene un lado sensible, palpable en el amor a Lobi, su perro, y a Anselma, su nana, y en el desconcierto frente a las acciones de un abogado corrupto.

Se afirmó la adscripción de Manuel Calero Rosado a la formación discursiva mestiza letrada, entre otras razones porque sus personajes mestizos usan términos mayas y sienten la contradicción de estar ligados afectivamente a los mayas y, a la vez, despreciarlos tan solo por la costumbre, aunque más tarde la reflexión los lleve a derogar sus prejuicios.

También se habló de la intertextualidad con letras de canciones presentes en los relatos en los cuales el protagonista era adolescente. Se anotó la presencia de la cultura popular y la visión colectiva en esta parte del libro y que la espacialización remite a lugares concretos de Yucatán. A lo largo del análisis de *El licenciado Mata. Su liviandad y otros relatos* se constató la transformación del personaje hasta convertirse en alguien más espiritual y crítico de la sociedad: un escritor. Respecto a la última parte de este libro "Otros relatos" se dijo ya que en ella es más explícita la preocupación social.

Manuel Calero, ya se ha señalado, en su recreación de protagonistas mestizos representa situaciones injustas, vicios y hace al lector pensar al respecto, lo que lleva a inyectar nuevos bríos a la cultura yucateca, pues si bien retoma rasgos tradicionales, los confronta con posibilidades de otros nuevos, ello sin hacerlo explícito, sino a través de la dialéctica textual de decir y callar, como se ha visto, dejando al lector indeterminaciones suficientes para que haga inferencias. Esto seguramente permite que personas provenientes de sitios ajenos al contexto de estos decursos puedan encontrarlos interesantes.

A propósito de *La noche de la Cenicienta*, de Luis Alcocer Guerrero, se ha explicado que aunque en la plaquette se le da tratamiento de obra (se enuncia que es

una “escena única” y se enumeran los personajes), ha sido analizada como un cuento porque así se la apropiaron los lectores de este decurso. Se constituye como un hipertexto del cuento *La Cenicienta* al cual parodia. Se mostró que el tono fársico es para burlarse de la extrema codificación del lenguaje corporal de las cortes y para contrastar las convenciones de la aristocracia con la espontaneidad de la gente no ilustrada; esto es, enfrentar a la muchacha de pueblo con el hombre sofisticado de la corte. Se destacó la recreación del sexismo: el Príncipe interpreta el rechazo como ocultamiento de la aceptación. Se expuso también que en *La noche de la Cenicienta* se representa la opresión de clase y de género.

El tono granguignolesco al hablar de las costumbres morales; la capacidad de sintetizar lo yucateco con la tradición de otras culturas, y poder imbricar el discurso ancestral con formas actuales de la narrativa y el drama son las principales aportaciones de Luis Alcocer Guerrero al discurso literario yucateco, por lo que su trabajo puede ser disfrutado por hablantes hispanos de regiones diversas del orbe.

En síntesis, puede decirse que en la literatura yucateca mestiza se representa la interculturalidad en todos sus matices: alegre en la amistad, tensa en los roces donde se intersectan conflictos étnicos, familiares y de clase. Las estrategias narrativas son variadas, asimismo las escuelas que se siguen; lo común es que se representan aspectos de nuestra realidad social que en la generación anterior se habían soslayado. De la monocromática visión acerca del ser de los yucatecos hemos pasado a una gama de tonalidades múltiples, en la cual siempre podremos sentirnos representados.

Las obras de los autores yucatecos son también intertextos y tienen relación con la literatura del mundo y con los discursos propios del lenguaje de otras artes; alguien ajeno a la región puede leer y disfrutar estos mensajes literarios y encontrar la indeterminación suficiente que le permita el espacio para reconocerse.

IV. CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis se han realizado los procesos necesarios que le han permitido alcanzar su objetivo: brindar una aproximación a las prácticas discursivas literarias de los mestizos letrados del Yucatán contemporáneo y reconocer en ellas lo propio, lo peculiar y específico de su ser; los primeros tres objetivos particulares (conocer las vertientes que nutren las prácticas literarias de los yucatecos mestizos letrados; describir la práctica literaria de los mayas letrados de la última década del siglo xx y la primera del XXI, y describir la práctica literaria de los mestizos letrados de las dos últimas décadas del siglo xx y la primera del XXI) fueron satisfechos en el capítulo II. Para poder alcanzar el objetivo particular número cuatro (analizar una selección de obras de los autores mestizos letrados de Yucatán) fue necesario desarrollar el capítulo I “Marco teórico y método de estudio”, mismo que fue aplicado en los análisis desarrollados en el capítulo III.

Trataré de mostrar en estas conclusiones que la investigación ha podido comprobar la hipótesis planteada:

Los autores yucatecos mestizos letrados, si bien han creado una literatura que responde a las incitaciones y excitaciones de su medio, con apego a un sistema de valores propio, emplazados como están en una sociedad discriminatoria y opresiva, han creado mensajes literarios con la indeterminación suficiente, que permite su recepción y disfrute en cualquier punto del planeta, sin tener necesidad de identificar los espacios del desarrollo de la diégèse con los de la Península de Yucatán. Las problemáticas recreadas en cuentos, novelas y poemas, si bien son características de esta región, no son exclusivas de ella, lo que también facilita la aceptación de estos mensajes literarios en otros entornos geográficos.

A continuación se destacará lo que del discurso literario mestizo yucateco contemporáneas ha podido comprenderse.

En el primer capítulo se han sentado las bases teóricas a partir de las cuales se realizó la aproximación analítica a este objeto de estudio y se ha expuesto el método conforme al cual se hizo: la ubicación en el texto, la crítica en simpatía, la intuición como punto de arranque, el círculo filológico que luego se somete a una demorada ponderación siguiendo los principios de la hermenéutica. Se requirió el conocimiento

de las estrategias predominantes en el discurso poético y en el discurso narrativo, para poder señalar cuáles de ellas se encuentran en los mensajes literarios de los escritores mestizos yucatecos contemporáneos. El conocimiento de la pragmática del discurso literario fue útil para tener clara la relación que el contexto tiene con el discurso literario y para explicar el proceso de la comunicación literaria en una sociedad compleja y desigual como lo es Yucatán.

En el segundo capítulo se ha presentado el contexto histórico, social y cultural de Yucatán, lo que permite inferir por qué me he referido al interdiscurso de esta sociedad: se mostró que se trata de una sociedad pluricultural, en la cual los sectores que la componen coexisten y compiten por hacer circular sus mensajes literarios, los cuales a la vez se influyen entre sí: todos los sectores sociales contemporáneos (castizos, mayas y mestizos) se nutren de la textualidad maya prehispánica; además las producciones de unos y otros son conocidas por todos, lo que permite la crítica y la asimilación de los rasgos de una formación discursiva por los de otra. Las formaciones discursivas maya y mestiza letradas tienen rasgos en común, a pesar de diferir en el idioma en el cual se expresan; en cambio la formación mestiza letrada es muy diferente de la castiza letrada, a pesar de estar ambas en español.

Esto tiene que ver con que los escritores mestizos son en realidad producto de la desindianización, proceso explicado en el mismo capítulo II: o vivieron su primera infancia en alguna comunidad donde aún se conservan muchas de las características de la cultura maya, o su generación o la de algún antepasado cercano renunció al uso de su lengua materna (que era la maya) como resultado de la discriminación; otros viven aún en las comunidades, algunos de ellos son mayahablantes, otros entienden este idioma por tener algún antepasado cercano que lo habla, aunque no son competentes para comunicarse en él.

Además del reconocimiento a la propia ascendencia maya, los escritores yucatecos mestizos letrados interactúan de manera activa con los escritores mayas letrados, admitiendo lo que tienen en común con ellos y siendo respetuosos de las diferencias. Como vimos en el capítulo III, una de las discordancias entre el discurso literario de los autores castizos letrados y el de los escritores mestizos letrados es la relación que tienen con la cultura maya: los castizo letrados no vislumbran la

posibilidad de futuro para la cultura maya ni para su literatura, en tanto los mestizos letrados reconocen su vigencia en la actualidad. Otra divergencia entre escritores castizos y mestizos es que estos últimos son incluyentes, admiten muchas posibilidades para el desarrollo literario, no intentan imponer su discurso a todos los segmentos de la sociedad, reconocen como artísticos los otros discursos literarios.

Respecto a su relación con la población maya, los escritores mestizos saben que un importante porcentaje de ella preserva y desarrolla su identidad y aunque están enterados de que por la violencia estructural un importante gran cantidad de mayas son pobres y no tienen acceso a la educación formal, conocen también que tienen colegas escritores mayas de clase media y media alta con quienes dialogan en igualdad de condiciones, pues los une el afán de promover la cultura local en un contexto contemporáneo. Los mestizos y los mayas letrados comparten también el interés de acabar con la discriminación que ha lastimado tanto a ambos sectores de la población; como se ha visto en los capítulos II y III de esta tesis, los unos y los otros la recrean en sus mensajes literarios.

Debido a todo esto existen valores comunes a mayas y mestizos, entre otros el deseo de marcar su identidad como distinta de la del resto de la sociedad mexicana y de las otras naciones, pero interactuante con las otras identidades.

Otra situación que han padecido tanto los autores mayas como los mestizos es que han estado marginados de los circuitos de producción, circulación y consumo de la producción literaria de mayor prestigio en la localidad, en virtud de una tradición discriminatoria en la que se mezclan consideraciones étnicas y socioeconómicas.

Los autores cuya obra se analizó, puede verse en la síntesis biográfica que de ellos se presentó en el capítulo III, han querido transformar la sociedad en una más igualitaria, combatiendo las desigualdades, los prejuicios y sus consiguientes situaciones de discriminación, tanto en su acción como promotores de la cultura, como en las otras actividades que desempeñan.

En la expresión literaria de los mestizos hay una pugna al interior de cada autor entre la libre manifestación del sustrato maya de nuestra forma de concebir el tiempo, el espacio y la vida, y la tendencia a un cosmopolitismo en el que no esté marcado nuestro origen. Emplazados en nuestro tiempo, la contemporaneidad, y lugar, Yucatán

y el orbe completo, los mestizos expresamos esta tensión que nos constituye: nos ha tocado vivir en este mundo híbrido maya-español, sistir con los tolerantes, los puristas y los despreocupados.

La discriminación y opresión, propias de la sociedad yucateca, señaladas en planteamiento del problema de esta tesis, son motivos centrales en varias de las obras de los escritores de la formación discursiva mestiza letrada.

Los motivos provenientes de la cultura maya en los decursos de los mestizos letrados también son recurrentes; al igual que las deidades de las que se habla en la escritura jeroglífica prehispánica, y en los textos mayas coloniales escritos con el alfabeto latino; los mestizos conocen los significados de este sistema religioso y los retoman en sus creaciones contemporáneas, a la vez que remiten a símbolos de otras tradiciones. También establecen diálogos entre culturas, recreando las situaciones que se han dado a lo largo de nuestra historia, en una propuesta estética y ética que permita vislumbrar el futuro para todas las tradiciones ancestrales asentadas en esta región, imbricadas, interactuantes, influyendo las unas en las otras, pero conservando cada una lo propio, enriquecido con lo aportado por las otras.

Respecto a la poesía se ha expuesto el uso de símbolos de la religiosidad maya clásica, como la ceiba —árbol sagrado, centro del universo—, los Bacabes (cuidadores de los cuatro puntos del universo, que ayudan a los cuatro dioses del agua a derramarla sobre la tierra), el jaguar y el lagarto (animales sagrados).

En el discurso poético literario mestizo también se nota el afán de una visión holística, que incluya nuestro simbolismo regional como parte del repertorio de lo humano. La conexión de lo corpóreo con lo espiritual y lo histórico coloca a estos mensajes literarios a la altura de los clásicos. Han creado un simbolismo propio, en el que se retoman elementos de varias religiones, rechazando los aspectos tiránicos de ellas. El exponente más significativo de las características que se han señalado es *El sueño*, poemario de Jorge Lara Rivera.

Estos mensajes literarios dan una dimensión de futuro para la literatura yucateca, inserta en el concierto de la cultura universal.

En lo que refiere a prosa se recrean los prejuicios, por ejemplo el desprecio por la sabiduría maya ancestral y sus portadores. Pero en los decursos se da cabida a su

existencia: lo real maravilloso permite interpretar que los conjuros mayas son eficaces, devolviéndoles con ello su dignidad en la diégèse. Representativo de ello son los relatos “Carola” y “Sucesos de policía” de Sergio Salazar Vadillo.

La desigualdad es abordada por la mayoría de los autores, la discriminación étnica, de género, de clase, por preferencias sexual o por presentar alguna discapacidad, se imbrican en los relatos, igual que en la vida real y podemos ver a personajes que son marginados por reunir varias características: mujeres mayas pobres; homosexuales de clase media; mujeres de ciudad sujetas a la moral patriarcal; mestizos pobres y de clase media; menores con alguna discapacidad; homosexuales mayas pobres. Estos son algunos de los personajes cuyas historias recrean los autores en sus decursos mostrando cuán adversas llegan a ser las circunstancias en las que los demás, desde su sentimiento de superioridad moral, los colocan. El poder demoledor de los prejuicios está representado por los relatos “Caridad”, de Sergio Salazar y “Eugenio al descubierto” de Manuel Calero.

En cuanto a personajes discriminados que se resisten a permanecer como víctimas, y enfrentan las situaciones, proponiendo nuevas formas de relación intersubjetiva tenemos como paradigma los relatos “Secreto a voces” de Carolina Luna, “Tal vez pronto” de Brenda Alcocer, *La noche de la Cenicienta* de Luis Alcocer, así como la novela *Me morderé la lengua*, de Melba Alfaro.

Respecto a las estrategias narrativas, el manejo de la indeterminación en los textos es una estrategia gracias a la que sorprenden estos autores a sus lectores, está documentado en “Cuento de café” de Carolina Luna.

La intertextualidad con letras de canciones es otro rasgo propio de la narrativa de los mestizos de Yucatán, se vio en *Me morderé la lengua*, de Melba Alfaro y en el libro *El licenciado Mata. Su liviandad y otros relatos* de Manuel Calero.

Haciendo una síntesis de las características del discurso literario yucateco contemporáneo, diremos que el idioma escrito tiende cada vez más a la estandarización y permite que los textos de los autores yucatecos mestizos contemporáneos sean entendidos a nivel internacional, aunque conserven algunos giros idiomáticos regionales, comprensibles en los microcontextos de los decursos en los que aparecen.

La espacialización es otra marca propia del discurso literario yucateco contemporáneo: en la descripción del paisaje urbano, del clima y del ambiente pueden reconocerse las ciudades y pueblos de Yucatán, pero en muchos decursos no son nombrados, lo que permite la indeterminación suficiente para que lectores de otras latitudes puedan asignar ubicaciones diferentes.

Lo anterior da cuenta de la tensión entre lo local y lo internacional, lo ancestral y lo contemporáneo, que en cada decurso se resuelve de manera diferente, tanto a nivel de temas y motivos, como en la superficie del discurso, esto da a cada mensaje literario su individualidad: los hay aquellos con marcada tendencia localista, hasta otros de apariencia cosmopolita, pero que al analizarlos se encuentra en alguna medida la marca de la cultura maya, ya sea en giros idiomáticos o en la intertextualidad, desde la simple alusión hasta la recreación de historias ancestrales; o bien en la interdiscursividad, que recrea las estrategias orales, o la estructura del discurso de la religiosidad maya.

Las obras de los autores yucatecos, se reitera, son también intertextos y tienen relación con la literatura del mundo y con los discursos propios del lenguaje de otras artes; alguien ajeno a la región puede leer y disfrutar estos mensajes literarios y encontrar la indeterminación suficiente que le permita el espacio para reconocerse.

Se ha hablado, párrafos atrás, en estas conclusiones, de la propuesta ética y estética de los autores estudiados. Por mi parte, con esta tesis busco también apegarme a una ética de actitudes y de comportamientos, respondiendo al estímulo que el medio me ha producido. Es así como asumo mi responsabilidad en tanto crítica de la literatura, con la esperanza de mostrar el valor del discurso literario mestizo yucateco que hasta ahora había sido invisibilizado.

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras estudiadas

- ALCOCER GUERRERO, Luis (2000): *La noche de la Cenicienta*, Colección La Rana Feroz, Mérida Yucatán, Conaculta-Gobierno del Estado de Yucatán-ICY-URY-PACMYC-CYEAC-Ediciones Zur.
- ALCOCER MARTÍNEZ, Brenda (1997): "Tal vez pronto..." en *El Cuento, Revista de Imaginación*, tomo XXIX, añoXXXIII, número 136-137, 107-109.
- (2000): *El vestido de la Luna*, Colección La Rana Feroz, Mérida Yucatán, Conaculta-Gobierno del Estado de Yucatán-ICY-URY-PACMYC-CYEAC-Ediciones Zur.
- (2009): *El Cuartel de Dragones*, Mérida Yucatán, Conaculta/ICY.
- (2012) *Escudriño el azul*, Mérida Yucatán, Catarsis Literaria El Drenaje.
- ALFARO GÓMEZ, Melba (1993): *Me morderé la lengua*, Mérida Yucatán, ICY.
- CALERO ROSADO, Manuel (2010): *El Licenciado Mata. Su liviandad y otros relatos*, Mérida Yucatán, Ayuntamiento de Mérida.
- LARA RIVERA, Jorge (1990a): *El sueño*, Mérida Yucatán, UADY (Cuadernos del Taller Literario, número 10).
- LUNA, Carolina (1996): *Prefiero los funerales*, México, Conaculta/Fondo Editorial Tierra Adentro, número 120.
- SALAZAR VADILLO, Sergio (1995): *Ya no somos héroes*, Toluca, La Tinta del Alcatraz (Colección La Hoja Murmurante).

II. Otras obras de los mismos autores

- ALCOCER GUERRERO, Luis (2004): "No se lo cuente a su madre" en MUÑOZ CASTILLO, Fernando (compilador) *Nuevos dramaturgos de Yucatán*, México, Programa Cultural Tierra Adentro de la Dirección General de Publicaciones del Conaculta, número 283, 21-36.
- (2006): "Antiguamente las vaginas tenían dientes y salían de noche a comer por los campos" farsa psicotrónica para muñecos y actores en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán* volumen 21, número 238, julio/agosto/septiembre, 42-44.
- ALCOCER MARTÍNEZ, Brenda; LÓPEZ, Guadalupe y SÁNCHEZ, Hortencia (1996): *Mariposa la vida*, Mérida Yucatán, Gobierno del Estado de Yucatán-ICY/Delegación Estatal del ISSSTE/Escuela Norma Superior de Yucatán.
- ALCOCER MARTÍNEZ, BRENDA (1992): "Batman posmodern" en *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 46, abril 16, 6.
- (1992a): "Tal vez pronto" en *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 48, abril 30, 4.
- (1992b): "Tal vez pronto" en LARA RIVERA, Jorge (coordinador) (1992): *Entre el silencio y la ira. Narrativa Contemporánea de Yucatán*, Mérida Yucatán, Talleres gráficos del Sudeste, 61-63.
- (1992c): "Receta para un buen matrimonio" en *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 66, septiembre 3, 2.

- (1992d): “Fósforo” en *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 73, octubre 22, 6.
- (1992e): “Caracol” en *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 81, diciembre 17, 4.
- (1993): “¿Soy?” en *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 114, julio 29, 8.
- (1993a): “Paisaje” en *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 115, agosto 5, 2.
- (1993b): “Fósforo” en *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 119, septiembre 2, 8.
- (1993c): “El derrumbe” en *Navegaciones Zur*, número 1, octubre 2.
- (1993d): “El derrumbe” e, *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 124, octubre 7, 2.
- (1994a): “Una historia como tantas” en *Vita Litterae*. Revista de Literatura, año I, número 2, marzo abril, 19.
- (1994b): “Por fin la libertad” en *Navegaciones Zur*, número 7, abril.
- (1994c): “Sin esta hoguera, infierno” en *Navegaciones Zur*, número 9, septiembre-noviembre, 17.
- (1995): “Los herederos” en *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 200, marzo 23 de 1995, 4.
- (1995a): “Limpiabotas” en *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 205, abril 20, 6.
- (1996) “El vestido de la Luna” en *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 258, mayo 1, 2-3.
- (1996a): “Tres nacimientos” en *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 265, junio 20, 5.
- (1997a): “Tal vez pronto...” en *Revista de diálogo cultural entre las FRONTERAS de México*, número 6, año 2, octubre, 38-39.
- (1997b): “El espejo” en *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 300, febrero 20, 9.
- (1997d): “Situación” en *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 343, diciembre 18, 6.
- (1997e): “Desintegración” en *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 299, febrero 13, 2.
- (1998): “Caracol”, “Medusa”, “Fósforo” en *Navegaciones Zur*, número 24, noviembre, El juego de las palabras (literatura para niños), 3.
- (1998a): “Con sabor a cobre” en *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 396, diciembre 24, 4.5.
- (1999): “Los Vuc Amag son vencidos por los dioses” en *Navegaciones Zur*, número 25, enero, La memoria secreta (perduración de la leyenda), 32-33.
- (1999a): “El gallo” en *El Juglar*, suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 414, abril 29, 8.
- (2000a): “El suicidio” en *Navegaciones Zur*, número 29, febrero, Primer anclaje del milenio, 38.
- (2006): “El suicidio” en ALFARO Gómez, Melba (editora), *La otredad*, Mérida Yucatán, ICY-CRIPIL/Foecay/CYEAC/CAIYAC, 18-19.

- (2008-2009): “Pasión”, “Nupcias” en *Navegaciones Zur*, octubre 2008-agosto de 2009, números 54 y 55, 14.
 - (2009a): “El vestido de la Luna” en Manuel Iris (editor) *Urdir la tarde*, Mérida Yucatán, IEGY/UADY, Colección Educarte en Género.
- ALCOCER MARTÍNEZ, Luis y LARA RIVERA Jorge (1993): *Dos poetas contemporáneos*, Mérida Yucatán, Gobierno del Estado de Yucatán.
- ALFARO GÓMEZ, Melba (1995): *Vaharada*, Mérida Yucatán, Colectivo Bataclán/CYE-Ediciones Zur.
- (1998): *Sistema para viajes nocturnos*, Mérida Yucatán, Gobierno del estado de Yucatán, ICY/ Conaculta/SEGEY/ CYE.
 - (1998a): “Encuentro de Escritoras ‘Persistencia de la palabra’ (relatoría)” en *El Juglar* suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 355, jueves 12 de marzo, 4-5.
 - (2003): *Eso de andar en la mar (y otras aventuras con los cabellos revueltos)*, Mérida Yucatán, ICY.
 - (editora) (2006): *La otredad*, Mérida Yucatán, ICY-Centro Regional de Información, Promoción e Investigación Literaria y Lingüística (CRIPIL)/Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en Yucatán (Foecay)/Centro Yucateco de Escritores A.C. (CYE)/Colectivo de Artistas Independientes en Yucatán A.C. (CAIYAC).
 - (2007) *Aventura en Kichigar. Chansamito contra el brujo Lupérvolo*, Mérida Yucatán, DIF/Centro Yucateco de escritores A.C.
 - (s/f) *El tamarindo del Alux/The tamarind tree of de Alux*, Editorial Sí Inik.
 - (s/f) *Del eclipse y otros relatos*, Toluca, La Tinta del Alcatraz (Colección La hoja Murmurante).
- AVILA M. Arnaldo y CALERO, Manuel (1991): *La vigilia de los demonios /El visitante de la tarde*, Mérida, Yucatán, UADY (Cuadernos del Taller Literario, número 11).
- AZCORRA CÁMARA, Roberto y LARA RIVERA, Jorge (compiladores) (2002): *Litoral del relámpago. Imágenes y ficciones*, Mérida, Yucatán, Ediciones Zur.
- CALERO ROSADO, Manuel (1992): *La noche junto al muro*, Mérida Yucatán, UADY (Cuadernos del Taller Literario, número 15).
- (1992a): *Viejas cicatrices*, Toluca, La Tinta del Alcatraz (Colección La hoja Murmurante).
 - (1999): *Memoria del viento*, Mérida, Gobierno del Estado de Yucatán-ICY/ Conaculta-PACMYC.
 - (2006): *El licenciado Mata. Isabel y otras historias que no están de más*, Mérida Yucatán, ICY.
- DE LA CRUZ, Fernando, LARA RIVERA, Jorge y OLIVA GONZÁLEZ, Pedro (s/f) *Luz de octubre y espigas*, Mérida, Conaculta/ICY-Foecay.
- GARDUÑO CENTENO, VÍCTOR J. y LARA RIVERA Jorge (1989): *Vivirás como si fuera cierto/La fundación del alba*, Mérida Yucatán, UADY (Cuadernos del Taller Literario, números 8/9).
- LARA RIVERA, Jorge (1990b): *Sostener la luz*, Mérida Yucatán, Ediciones de la Gorgona.
- (1992): *Fosforescencias*, Toluca, La Tinta del Alcatraz (Colección La Hoja Murmurante).
 - (1993): *Las hormigas han vuelto*, Mérida Yucatán, Gobierno del Estado de Yucatán-ICY.
 - (1998): “La sombra y los confines”, en *Tierra recién nacida*, Ciudad de México,

- UNAM (Colección El Ala del Tigre), 83-133
- (2000): *Caligrafía v.s. Garabato y otros enredos*, Colección La Rana Feroz, Mérida, Conaculta-Gobierno del Estado de Yucatán-ICY-URY-PACMYC-CYEAC-Ediciones Zur.
 - (2001): *La ronda del Sol girante*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, La Tinta del Alcatraz.
 - (2007): *Los encendidos flancos del éter*, Mérida Yucatán, UADY.
 - (2009): *Lebreles y Albas (o el Horizonte de espejos)*, Mérida Yucatán, Ayuntamiento de Mérida.
 - (2011): *El sueño*, Mérida Yucatán, Ayuntamiento de Mérida.
- LARA RIVERA, Jorge y PECH CASANOVA, Jorge (editores) (1995): *Sor Juana, 300 años en la inmortalidad*, Mérida Yucatán, Centro Yucateco de Escritores AC/ICY/Talleres Gráficos del Sudeste.
- LARA RIVERA, Jorge (estudio, selección y traducción) (2007): *Cuatro postigos. Transcreaciones/traduccioness/transferencias*, Mérida Yucatán, ICY.
- LUNA, Carolina (1990): *Nocturno*, Mérida, Ediciones de la Gorgona.
- (1992): “Antes y ahora” en LARA, Jorge (coordinador) *Entre el silencio y la ira*. Mérida Yucatán, Ediciones del *Diario del Sureste*, 11-18.
 - (1992a): “Fábula del instante” en *No nacimos para celebrar*, Toluca, La Tinta de Alcatraz (Colección La hoja Murmurante), 7-11.
 - (1992b): *Cuentos de sangre para antes de dormir*, Toluca, La Tinta del Alcatraz (Colección La Hoja Murmurante).
 - (1993): *El caracol*, Mérida Yucatán, Conaculta/Gobierno del Estado de Yucatán-ICY
 - (1999) *Creación Joven* (Ensayo), Ciudad de México, Conaculta-Foeca.
 - (1999a) *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores*, Ciudad de México, Aldus/Cabos Suelos.
 - (2002): *Atrapados en la cama*, México, Alfaguara.
 - (2002a): *El matagatos y otros cuentos*, México, UAM.
 - (2004): *Los espacios que nos ocupan*, México, Conaculta-DGP.
- LUNA, Carolina y Claudia Sosa (1991): *Límites de sangre/Agua nocturna*, Mérida Yucatán, UADY (Cuadernos del Taller Literario, número 13).
- LUNA, Carolina, ESPAÑA, Javier; GARDUÑO, Víctor; ALCOCER MARTÍNEZ, Luis; CALERO, Manuel; LARA, Jorge; PECH CASANOVA, Jorge, SAURI, Óscar; CÁCERES CARENZO, Raúl (1993) [1992]: *No nacimos para celebrar*, Mérida, Yucatán, La Tinta del Alcatraz (Colección La Hoja Murmurante).
- PECH CASANOVA, Jorge y LARA RIVERA, Jorge (1989): *Bajo un velo de llama/Defensa del adiós*, Mérida Yucatán, UADY (Cuadernos del Taller Literario, números 6-7).
- SALAZAR VADILLO, Sergio (1988) *La patita y otros cuentos*, Mérida Yucatán, Gobierno del Estado.

III. Estudios

- ACUÑA, Rene (1978): *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, CEM.
- (1998): “De códices y cantares”, en *Temas del Popol Vuh*, México, UNAM, 53-64.
- (1998a): “Problemas literarios del Popol Vuh”, en *Temas del Popol Vuh*, México, UNAM, 65-94.
- AGUIAR DE PENICHE, Beatriz (1992): *500 años de evangelización*, Mérida Yucatán, UADY.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (2005): “Retórica, comunicación, interdiscursividad” en *Revista de Investigación Lingüística*, volumen VIII, 7-33.
- ALONSO, Amado (1969): “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística” en ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 78-85.
- ALONSO, Dámaso (1981): *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- ALVAR, Manuel (1986): *Hombre, etnia, estado*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- ARIAS LARRETA, Abraham (1968): *Literaturas indígenas de América*, Buenos Aires, Ed. Indoamérica, Biblioteca del Nuevo Mundo.
- ARZÁPALO MARÍN, Ramón (introducción y notas) (1987): *El ritual de los Bacabes*, México, UNAM.
- ARZÁPALO MARÍN, Ramón (2004): “El lenguaje del poder entre los mayas antiguos” en BERISTÁIN, Helena y RAMÍREZ VIDAL, Gerardo (compiladores) *La palabra florida, la tradición retórica indígena y novohispana*, México, UNAM: 83-93.
- BACHELARD, Gastón (1978): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 279. [Traducción: Ida Vitale]
- (2000): *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. [Traducción: Ernestina de Champourcin]
- (2003): *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica. [Traducción: Ernestina de Champourcin]
- BALLÓN AGUIRRE, Enrique (2006): *Tradición oral peruana. Literaturas ancestrales y populares*, tomo I, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BARGHOMZ, Mario (2011): “Un sueño barroco (el lenguaje preciosista)”, en LARA RIVERA, Jorge, *El sueño*, Mérida, Ayuntamiento de Mérida, 13-15.
- BARRERA VÁSQUEZ, Alfredo (traducción y edición) (1965): *Los cantares de Dzitbalché*, México, INAH.
- BARRERA VÁSQUEZ, Alfredo (director) (1980): *Diccionario Maya Cordemex*, Cordemex, Ciudad de México.
- BARRERA VÁSQUEZ, A. y Rendón Silvia (traducción, edición y notas) (1989) [1948]: *El libro de los libros del Chilam Balam*, México, Fondo para la Cultura, Colección Popular.
- BARROSO VILLAR, Elena (2001): “Introducción” en BARROSO VILLAR, María Elena (editora): *Comunicación literaria y espacio. Andalucía, universo narrativo del siglo xx*, Universidad de Sevilla/Fundación el Monte.
- (2004): “Intertextualidad y enseñanza de la comunicación literaria: a propósito de los Cuentos en prosa de Rubén Darío” en *Mundo posible. Literatura y comunicación*.

- Enseñanza*, número uno, junio, 1-23, disponible en <http://www.hum550.net/mundoposible>, recuperado el 3 de julio de 2010.
- (2006): “El mundo es todo máscaras: sobre espacios de humor y representación en El jardín de las delicias” en *Mundo posible. Literatura y comunicación. Enseñanza*, número dos, junio, 1-30, disponible en <http://www.hum550.net/revista>, recuperado el 3 de julio de 2010.
 - (2007): “Algunas perspectivas sobre el discurso literario y cuestiones conexas. Intersecciones de la teoría”, en TORNERO, Angélica (coordinadora): *Discursare, Reflexiones sobre el discurso, el texto y la teoría de la literatura*, Ciudad de México Casa Juan Pablos/Universidad Autónoma de Morelos, Colección Ediciones Mínimas, 15-56.
- BARTHES, Roland (1991): “Introducción al análisis estructural de los relatos” en BARTHES, Roland, *Análisis estructural del relato*, Tlahuapan, Premià Editora, La Red de Jonás, 7-38. [Traducción: Beatriz Dorriots]
- BARTH, Fredrik (1976) [1969] “introducción” en BARTH, Fredrik (compilador), *Los grupos étnicos y sus fronteras*, Ciudad de México, Fondo para la Cultura Económica, 7-49. [Traducción: Sergio Lugo Rendón].
- BAUDOT, Georges y TZVETAN, Todorov (1990): *Relatos aztecas de la conquista*. México, CNCA/Grijalbo, 3-13.
- BAUDOT, Georges (1992): “Sentido de la literatura histórica para la transculturación en el México del siglo XVII: Fernando de Alva Ixtlilxóchitl”, en OLEA FRANCO, Rafael y VALENDER, James (editores): *Reflexiones Lingüísticas y literarias*, volumen II Literatura, México, El Colegio de México, 125-137.
- (1996) “Las literaturas amerindias y la literatura en lengua española de México en el siglo XVI”, en GARZA CUARÓN, Beatriz y BAUDOT, Georges (coordinadores): *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*, volumen 1, México, Siglo XXI Editores, 24-47.
- BEUCHOT, Mauricio (2000): *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, Ciudad de México, UNAM-FFYL/Editorial Itaca.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1998): *La novela*, Madrid, Editorial Síntesis.
- BONFIL BATALLA, Guillermo (1990): *México profundo una civilización negada*, México, Grijalbo/Conaculta.
- BRAVO, Víctor (2010): “De la naturaleza de la poesía” en “Manos a la letra” sección de *Al pie de la Letra*, número 12, junio de 2010, 29-39.
- BRICE HEATH, Shirley (1972): *La política del lenguaje en México: de la colonia a la nación*, México, INI, Serie de Antropología Social, 13.
- BRICKER, Victoria R. y S. EDMONSON, Munro (1996): “Las coplas indígenas de México” en, GARZA CUARÓN, Beatriz y BAUDOT, Georges (coordinadores): *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*, México, volumen 1, Siglo XXI Editores, 207-240.
- BRUCE-MITFORD, Miranda (1997): *El libro ilustrado de signos y símbolos*, Milán, Mondadori. [Traducción: Ursel Fischer]
- BRUCE, Robert D. (S/F): *Los procesos gramaticales del maya peninsular*, México, en prensa.
- BUCH, Tatiana (compiladora) (2003): *Nuevas voces de la narrativa mexicana: antología de cuentos*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz/Planeta.

- BUENO, Gustavo (2004): *El mito de la cultura*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica.
- BURGUERA, María Luisa (editora) (2008): *Textos clásicos de Teoría de la Literatura*, Madrid, Editorial Cátedra.
- CAMPBELL, Joseph (1972): *El héroe de las mil caras*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica. [Traducción: Luisa Josefina Hernández]
- CAMPOS GARCIA, Melchor (coordinador) (2010): *La siempreviva*, México, Instituto para la equidad de Género en Yucatán-Instituto de Cultura de Yucatán.
- CARPENTIER, Alejo (1984): "Prólogo" en CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo*, La Habana, Letras Cubanas, 5-11.
- CARRILLO ANCONA, Crescencio (1869): "Disertación sobre la literatura antigua de Yucatán" en *La Revista de Mérida*, 23-38.
- CASTILLO CANCHÉ, Jorge I. (2004): "La enseñanza y el concepto de la historia en la obra de Eligio Ancona" en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, número 230, Tercer trimestre de 2004, 40-60.
- CASTRO IBARRA, Germán (2005): "Sierra O'Reilly: pionero de la novela histórica y de folletín en México" en *Babad*, número 27, febrero de 2005 en el sitio <http://www.babab.com/no27/sierra.php>
- CASTRO, José Alberto (1992): "Toda memoria es imaginación", en *Los libros tiene la palabra*, Dirección General de Publicaciones de Conaculta, año 3, número 31, México D.F., Sección "Mi primer libro", 8.
- CASTRO LEAL, Antonio (1990): "Prologo" en SIERRA O'REILLY, Justo *La hija del judío*, tomo I, Mérida, Yucatán, UADY, IX-XXVI.
- CERVERA FERNÁNDEZ, José Juan (2002): "Preceptos divinos y contradicciones racionales: el primer movimiento espiritista en Yucatán, 1869-1879" en PENICHE RIVERO, Piedad y ESCALANTE TIÓ, Felipe (coordinadores): *Los aguafiestas. Desafíos a la hegemonía de la elite yucateca 1867-1910*, Mérida, Yucatán, Archivo General del Estado de Yucatán, 193-238.
- (2007) *La gloria de la raza. Los chinos en Yucatán*, Mérida Yucatán, ICY.
- CHÁVEZ, A. Luis (1994): "Encuentro de cuento II de Bacalar Quintana Q.R." en, *De proa a popa*. Suplemento del diario *El liberal de Coatzacoalcos*, 9 de Octubre, 62, 7.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1996): "El espacio de la sociología literaria: cuestiones epistemológicas", en SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (director): *Sociología de la literatura*, Madrid, Editorial Síntesis, 11-24.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2010): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- COCOM PECH, Jorge Miguel (2004): "Retórica en los libros del Chilam Balam de Chumayel y del Chilam Balam de Tuzik", en BERISTÁIN, Helena y RAMÍREZ VIDAL, Gerardo (compiladores) *La palabra florida, la tradición retórica indígena y novohispana*, México, UNAM, 73-93.
- COE, Michael D. (1986): *Los Mayas, incógnitas y realidades*, México, Diana.
- CONTRERAS GARCÍA, Irma (1985): *Bibliografía sobre la castellanización de los grupos indígenas de la República Mexicana (Siglos XIX al XX)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- CORTÉS CAMPOS, Rocío (2003): "La novela histórica de Justo Sierra O'Reilly: una literatura didáctica, formativa y de esparcimiento" en *Temas Antropológicos*, volumen 25, números 1-2, marzo-septiembre, 99-128.

- COVO TORRES, Javier (director) (2005): *Popol Vuh en el arte maya. El libro sagrado de los mayas, visto desde sus manifestaciones artísticas*, México, Dante.
- COYOC RAMÍREZ, Mario A. (1990): "La tumba real de Calakmul", en *Cultura Sur*, año 2, volumen 1, número 6, marzo-abril, Revista del Programa Cultural de las Fronteras, México, 34-38.
- DE AZAKA, Sachie S.I. (2004): *Diccionario de escritores mexicanos*, Ciudad de México, UNAM-IIF.
- DE LA GARZA, Mercedes (1996): "La expresión literaria de los mayas antiguos" en GARZA CUARÓN, Beatriz y BAUDOT, Georges (coordinadores): *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*, volumen 1, México, Siglo XXI Editores, 184-207.
- DE LOS SANTOS ALAMILLA, Jimena (2009): *La transgresión del género en la escritura: Una lectura de la Siempreviva desde el postfeminismo*. Tesis de licenciatura en Literatura Latinoamericana, Mérida, UADY.
- Diario Oficial de la Federación (2003): Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas, 13 de marzo en: <http://leyco.org/mex/fed/257.html>
- DURÁN, Fray Diego (1967) [1867]: *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, México, Porrúa.
- DURAND, Gilbert (2005): *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- (2005): *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
 - (2013): *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos Editorial [Traducción: Alain Verjat]
- ELIADE, Mircea (1996) *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, Volumen IV, *Desde la época de los descubrimientos hasta nuestros días*, Barcelona, Herder Editorial.
- (1998): *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Ediciones Paidós.
 - (1999): *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Kairós.
 - (1999): *La búsqueda. Historia y sentido de las religiones*, Barcelona Editorial Kairós.
 - (2007): *Diccionario de las religiones*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- ESQUIVEL PREN, José (1960): *Historia de la literatura en Yucatán, tomo tercero, Los poetas del siglo XIX*, México, Ediciones de la Asociación Zamná.
- (1975): *Historia de la literatura en Yucatán, tomo noveno, Los costumbristas y humoristas del siglo XIX. Los poetas del siglo XX*. México, Ediciones de la Universidad de Yucatán.
- FERRERA-BALANQUET, Raúl Moarquench (2004): "Poética Postcolonial en *El sueño* de Jorge Lara" en *Navegaciones Zur*, número 38, Septiembre de 2004, 45-47.
- (2011): "Poética postcolonial en *El suelo* de Jorge Lara", en LARA RIVERA, Jorge, *El sueño*, Mérida, Yucatán, Ayuntamiento de Mérida, 21-26.
- FERRER DE MENDIOLEA, Gabriel (1977): "Justo Sierra O'Reilly (Literato, Jurista, Político, Historiador) 1824-1861" en *Enciclopedia Yucatanense*, Tomo VII, Mérida, Gobierno del Estado de Yucatán, 205-244.
- FUENTE CORNEJO, Toribio (1991): "Las anotaciones en caracteres latinos de las guardas del ms. aljamiado-morisco J. XIII", *Sharq Al-Andalus*, 137-152 en http://hdl.handle.net/10045/17775_
- GALAN, Frantisek W. (1988): *Las estructuras históricas: el proyecto de la Escuela de Praga, 1928-1946*, México, Siglo XXI Editores.

- GARMA MONTES DE OCA, Patricia Eugenia (2010): "Sus cuentos se disparan a la Luna" en *Diario de Yucatán*, sábado 9 de enero, "Cultura", 2.
- GARRIDO, Miguel Ángel (2004): *Nueva Introducción a la Teoría de la Literatura*, Madrid, Editorial Síntesis.
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen. [Traducción: Carlos Manzano]
- (1989): *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, [Traducción: Celia Fernández Prieto]
- (1998): *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra. [Traducción: Marisa Rodríguez Tapia]
- (2006): *Metalepsis*, Barcelona, Reverso. [Traducción: Carlos Manzano]
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio (S/F): "La subversión del discurso ritual en la literatura española de los siglos de oro", Universidad de Montreal, Centro Virtual Cervantes, consultado en octubre de 2009.
- GUILLÉN, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Marginales Tusquets.
- GUZMAN Urrero, "Ensayos de Alfonso Reyes" en www.thecult.es/Cronicas/ensayos-de-alfonso-reyes.html
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1981): "El descontento y la promesa" en *Obra crítica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 15-23.
- ILLESCAS, Carlos (2011): "La nueva promoción de autores yucatecos", en LARA RIVERA, Jorge, *El sueño*, Mérida Yucatán, Ayuntamiento de Mérida, 9-10.
- INZUNZA, Mayra (compiladora) (2004): *Novísimos cuentos de la República Mexicana*, Ciudad de México, Conaculta-Tierra Adentro.
- ISER, Wolfgang (1987): "El proceso de lectura", en MAYORAL, José Antonio (compilador): *Estética de la recepción*, Madrid, ArcoLibros.
- JAKOBSON, Roman (1992) "Poesía de la gramática y gramática de la poesía", "Modelación verbal subliminal en la poesía", "De intenciones poéticas y recursos lingüísticos en la poesía" en *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Colección Lengua y Estudios Literarios, 59-70, 86-98, 99-110.
- JAUSS, Hans Robert (2008): "Experiencia estética y hermenéutica literaria", en RALL, Dietrich (compilador): *En busca del texto*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, 73-87.
- KNOROZOV, Yuri Valentinovich (1956): *La escritura de los antiguos mayas*, México, Instituto de Intercambio Cultural Mexicano Ruso.
- KRISTEVA, Julia (1981): *El texto de la novela*, Barcelona, Editorial Lumen [Traducción: Jordi Llovet].
- KROTZ, Esteban (2002): *La otredad cultural entre utopía y ciencia*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- LANDA, Fray Diego de (1978) [1560]: *Relación de las cosas de Yucatán*, México, Porrúa.
- LARA RIVERA, Jorge (1990): *El silencio de Virginia: mujeres en la narrativa yucateca (siglo xx, 2ª mitad)*, tesis de Licenciatura en Educación Media en la especialidad de Español, Escuela Normal Superior de Yucatán, Mérida Yucatán.
- LARA RIVERA, Jorge (coordinador) (1992): *Entre el silencio y la ira. Narrativa Contemporánea de Yucatán*, Mérida Yucatán, Talleres gráficos del Sudeste.

- LEIRANA ALCO CER, Silvia, (1996): *La literatura maya actual vista por sus autores (un acercamiento a la literatura maya-peninsular contemporánea)*, Tesis de licenciatura, Mérida Yucatán, UADY.
- (2001): *Identidad étnica y políticas culturales: el auge de la literatura maya-yucateca contemporánea*, tesis de maestría, Mérida, UADY.
 - (2003): “Literatura maya y medios de comunicación” en LEIRANA, Cristina; ROSADO, Celia y ORTEGA, Oscar: *De lectores, auditorios y públicos: comunicación literaria y modernidad*, Ciudad de México, Cámara de Diputados, LVIII Legislatura, 1-34.
 - (2005): “Dos momentos en la literatura maya peninsular” en *Conjurando el silencio. Algunos aspectos de la diversidad literaria*, Mérida Yucatán, ICY, 23-52.
 - (2006): “El movimiento literario maya-peninsular” en *Temas Antropológicos*, volumen 28, números 1-2, marzo-septiembre: 33-60.
 - (2007): “Los encendidos flancos del éter de Jorge Lara Rivera” en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, volumen 22, números 243-244, octubre De 2007-marzo de 2008, 107-111.
 - (2008): “Víctor Garduño Centeno: misterios de la palabra”, en *Texto Crítico*, nueva época, año XII, número 23, julio-diciembre de 2008, 117-122.
 - (2009): “¿A qué se obliga el Estado Mexicano con la nueva Ley General de los Derechos Lingüísticos?” en KROTZ, Esteban (coordinador): *Yucatán ante la Ley General de Derechos Lingüísticos para los Pueblos Indígenas*, Ciudad de México, Universidad de Oriente/Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, 261-296.
 - (2010) “Un hombre y su obra: aproximaciones a *Arquitectura de la sangre*” en *Arquitectura de la sangre (1938-1950) Carlos Moreno Medina*, Mérida Yucatán, Ayuntamiento de Mérida, 9-16.
 - (2011): *Catálogo de textos mayas publicados entre 1990 y 2009* (Bibliografía comentada), Mérida Yucatán, ICY.
 - (2011a) “La representación de la tensión intercultural en los interlectos yucatecos: la intersección de la formación maya letrada con la formación mestizo letrada” en ROSADO AVILÉS, Celia Esperanza y LEIRANA ALCO CER, Silvia Cristina (editoras): *Interacción social en las representaciones literarias y culturales de Yucatán y El Caribe*. Mérida Yucatán, UADY.
 - (2012): “El desarrollo de las expresiones maya letradas: conquistando el prestigio lingüístico”, en SHRIMPTON MASSON, Margaret, MARTÍNEZ HUCHÍM, Ana Patricia y LEIRANA ALCO CER, Silvia Cristina (coordinadoras): *Voz Viva, literatura Maya en Yucatán*, Mérida Yucatán, UADY, 153-187.
- LEÓN PORTILLA, Miguel (1984): *Literatura mesoamericana*, México, SEP/Cultura Cien de México.
- (1989): *Historia de la literatura mexicana periodo prehispánico*, México, Alhambra Mexicana.
 - (2002): *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*, Ciudad de México, UNAM-IIF.
- LIENHARD, Martin (1992): *La voz y su huella*, Lima, Editorial Horizonte.
- LIGORRED, Francesc (1988): “Poesía maya, lírica contemporánea” en *Revista Española de Antropología Americana*, 18, Universidad Complutense, 75-93.
- LOPE ÁVILA, Francisco (2011): “Registro tardío a unas líneas para *El sueño*”, en LARA RIVERA, Jorge, *El sueño*, Mérida Yucatán, Ayuntamiento de Mérida, 11-12.

- LÓPEZ DE LA ROSA, Edmundo y Patricia Martel (2001): *La escritura en uooh*, México, UNAM.
- LÓPEZ, Gabriel (1996): *La radio cultural en Campeche, fantasmas del cuadrante*. Campeche, Universidad Autónoma de Campeche/SEP-FOMES.
- LÓPEZ, Mónica (1998): "Navegaciones Zur y los antropólogos. Presentación de la revista en la Facultad de Antropología", en *El Juglar* suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 368, jueves 11 de junio, 3.
- LOTMAN, I. (1982): *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo, Libro de bolsillo, Colección Fundamentos.
- (1996): "La semiótica de la cultura y el concepto de texto" *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 77-82. [Traducción: Desiderio Navarro].
 - (1996a): "El texto y el poliglotismo de la cultura" *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 83-90. [Traducción: Desiderio Navarro].
 - (1996b): "Acerca de la semiosfera", *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 21-42. [Traducción: Desiderio Navarro].
 - (1998): "La cultura como sujeto y objeto para sí misma" en LOTMAN, Iuri, *La semiosfera II, semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid, Cátedra, 140-151 [Traducción: Desiderio Navarro].
 - (2000): "Sobre la dinámica de la cultura" en LOTMAN, Iuri, *La semiosfera III, semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Cátedra, 194-213 [Traducción: Desiderio Navarro].
- LOTMAN, I. y USPENSKI, B. (2000): "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura" en LOTMAN, I. *La semiosfera III, semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Cátedra, 168-193. [Traducción: Desiderio Navarro].
- LOZANO, Jorge; PEÑA-MARÍN, Cristina y ABRIL, Gonzalo (1999): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra.
- MÁAS COLLÍ, Hilaria (1997) [1995]: "Introducción" en *Curso de lengua maya para investigadores nivel I*, Mérida: UADY-CIR-UCS, 7-8.
- MANTILLA GUIÉRREZ, Jorge (2003): *Origen de la imprenta y periodismo en Yucatán, en el contexto de la lucha de la independencia*, Mérida, UADY/ICY.
- MEJÍA PEREIRA, Yamili (2006): *La hija del judío, la novela histórica yucateca del siglo XIX de Justo Sierra O'Reilly: la polémica del personaje judío*, Tesis de Licenciatura en Literatura Latinoamericana, Mérida Yucatán, UADY.
- MIGNOLO, Walter (1984): *Textos, modelos y metáforas*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- MOGUEL, Mónica (1998): "Nuevo número de la revista *Navegaciones Zur*" en *El Juglar* suplemento cultural del *Diario del Sureste*, número 369, jueves 18 de junio, 8.
- MOGUEL UC, Laura Ruby (2006): *Eros y Tanatos en "Un año en el hospital de San Lázaro" de Justo Sierra O'Reilly*, Tesis de Licenciatura en Literatura Latinoamericana, Mérida Yucatán, UADY.
- MONSREAL, Agustín (2011): "Pasaporte a *El sueño*", en LARA RIVERA, Jorge, *El sueño*, Mérida Yucatán, Ayuntamiento de Mérida, 7.
- MORIN, Edgar (2009): *Breve historia de la barbarie en occidente*, Barcelona, Editorial Paidós.
- (2003) "Globalización: civilización y barbarie" en *Diario Clarín*, año VII, número 2481, miércoles 15 de enero de 2003. Consultado en:

<http://www.quedelibros.com/libro/77053/Coleccion-libros.html>

- MOSSBRUCKER, Harald (1993): *"Ethnicity and cultura in Yucatan"*, Ponencia, CICA, México.
- NÁJERA CORONADO, Martha Ilia (2004): "Hacia una nueva lectura de *Los cantares de Dzitbalché*" en *Mayab* 17, 99-114 en dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2775079.pdf
- PADILLA ROBERTOS, Karina Eugenia (2006): *La representación de la mujer en la novelística de Peón Contreras: Taide (1891) y Veleidosa (1885)*, Licenciatura en Lingüística y Literatura, Mérida Yucatán, UADY.
- PAZ, Octavio (2010) [1950]: *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a "El laberinto de la soledad"*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular.
- PENICHE BARRERA, Roldán y GÓMEZ Chacón, Gaspar (2003): *Diccionario de escritores de Yucatán*, Mérida Yucatán, Compañía Editorial de la Península (CEPSA).
- PIÑA CHAN, Román (1978): *Los antiguos mayas de Yucatán* (Guión del Museo de Arqueología), México, INAH-Gobierno del Estado de Yucatán.
- (1980): *Chichén Itzá, la ciudad de los brujos del agua*, México, FCE.
- POZUELO YVANCOS, José María (2007): *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*, Mérida Venezuela, Ediciones El Otro El Mismo.
- (2010): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Ediciones Cátedra, Colección Crítica y Estudios Literarios.
- RAMÍREZ AZNAR, Luis A. (1992): *Gral. Francisco May, ultimo caudillo maya*, Mérida Yucatán, Talleres Gráficos del Sudeste.
- RECINOS, Adrián (traducción, introducción y notas) (1978) [1947]: "Introducción", "Preámbulo" en *El Popol Vuh*, Costa Rica, Educa, 9-19; 23-24.
- REYES, Alfonso (1955): *Obras completas*, tomo I, México, FCE.
- REYES RAMÍREZ, Rubén (1998): *La voz ante el espejo. Antología general de poetas yucatecos, tomo II. Poetas nacidos en el siglo XX*, Mérida Yucatán, ICY.
- REVUELTAS, José (2006): "Presentación", en DE LA CABADA, Juan (2006) *Incidentes melódicos del mundo irracional (fragmentos)*, México, UNAM (Contiene audio 38'10") 9-20.
- RICOEUR, Paul (1996) [1990]: *Sí mismo como otro*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores. [Traducción: Agustín Neira Calvo]
- RODILLA, María José (editora) (1993): *Tiempo vegetal. Poetas y narradores de la frontera sur*, Ciudad de México, Conaculta/Gobierno del Estado de Chiapas.
- RODRÍGUEZ CICEROL, Elvia (1996): "El rastro de una iniciación literaria" en *El Juglar*, Suplemento cultural del *Diario del Sureste*, núm. 267, julio 4, 3.
- ROGGIANO, Alfredo A. (1989): *Pedro Henríquez Ureña en México*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Colección Cátedra, UNAM.
- ROSADO AVILÉS, Celia Esperanza (2003): "El periodismo yucateco el siglo XIX: De la literatura a la empresa" en LEIRANA, Cristina; ROSADO, Celia y ORTEGA, Oscar, *De lectores, auditorios y públicos: comunicación literaria y modernidad*, Ciudad de México, Cámara de Diputados, LVIII Legislatura, 35-57.
- (2004): *La novela histórica de Eligio Ancona. Una literatura con múltiples campos de acción*, Mérida Yucatán, ICY/UADY.
- RUZ LHUILLIER, Alberto (1974): *La civilización de los antiguos mayas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

- SALAS GONZÁLEZ, Lorenzo (2011): "Jorge Lara, el dueño de todos los sueños", en LARA RIVERA, Jorge, *El sueño*, Mérida Yucatán, Ayuntamiento de Mérida, 17-19.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (director) (1996): *Sociología de la literatura*, Madrid: Editorial Síntesis.
- SARTRE, Jean-Paul (1990): *Situación dos. ¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada. [Traducción: Aurora Bernárdez]
- SEGRE, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica. [Traducción: María Pardo de Santayana]
- SIN AUTOR (1939): "Nuestro Saludo", *Yikal Maya Than*, año 1, número 1 septiembre 15, 5
- SIN AUTOR (1985): "Prefacio" en BESTARD VÁZQUEZ, Joaquín (coordinador) *Cuadernos del Taller Literario 2*, Mérida Yucatán, UADY, 2-5.
- SIN AUTOR (1986): "Editorial" en *U Jajil Maaya T'an/La verdadera palabra maya*, Carrillo Puerto, 1, 6.
- SIN AUTOR (1992): "Directorio" en *Wech*, número 5, Carrillo Puerto, 1-3.
- SODI, Demetrio (1982): *Textos mayas, una antología general*, México, SEP/UNAM.
- (1986) [1964]: *La literatura de los mayas*, en *Lecturas Mexicanas 2ª serie*, 68, México.
- SOLÓRZANO, María Cristina y RAMÍREZ ESTRADA, Mariana (editoras) (2003): *Acequias de cuentos*, Torreón, Universidad Iberoamericana Laguna.
- THOMPSON, J. Erick (1988): *Un comentario al códice Dresde libro de los jeroglíficos mayas*, México, FCE.
- TODOROV, Tzvetan (1991): "Las categorías del relato literario" en BARTHES, Roland, *Análisis estructural del relato*, Tlahuapan, Premià Editora, La Red de Jonás, 159-195 [Traducción: Beatriz Dorriots].
- TODOROV, Tzvetan (1991a) "Motivo" en DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan (Editores) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI Editores, 254-258.
- TOMASHEVSKI, B. (2007) "Temática", en TODOROV, Tzvetan (antologador): *Teoría de los formalistas rusos*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores 199-232. [Traducción: Ana María Nethol]
- UCÁN PIÑA, Martha Aracelly (2006): *La visión de un mundo imaginado: Pech, el otro y la identidad narrativa en el análisis del discurso de la Historia y crónica de Chac Xulub Chen*, Mérida, Tesis de licenciatura, Mérida Yucatán, UADY.
- (2012): "Tiempo y representación: rituales de final de periodo en *Los cantares de Dzitbalché*", en SHRIMPSON MASSON, Margaret; MARTÍNEZ HUCHÍM, Ana Patricia y LEIRANA ALCOCER, Silvia Cristina (coordinadoras): *Voz Viva, literatura Maya en Yucatán*, Mérida Yucatán, UADY, 69-94.
- UNICORNIO, Suplemento cultural de *Por Esto!* (1993): Mérida Yucatán, 6 de junio, año 3, número 115.
- VALLES CALATRAVA, José (1996): "El espacio de la sociología literaria: primeras formulaciones" en SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (director): *Sociología de la literatura*, Madrid, Editorial Síntesis, 24-35.
- VAN DIJK, Teun (2007): *Estructuras y funciones del discurso*, Naucalpan, Siglo XXI Editores. [Traducción: Myra Gann, Martí Mur y Josefina Anaya]
- (1997): *Racismo y análisis crítico de los medios*, Barcelona, Paidós. [Traducción:

Montserrat Basté Kraan]

VÁRGUEZ PASOS, Luis A. (2002): “Élites e identidades. Una visión De la sociedad meridana de la segunda mitad Del siglo XIX, en *HMéxico*, Li, 4, 829-865.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1987): *Historia y crítica de la reflexión estilística*, Sevilla, Alfar.

— (2003) “Bases para una teoría del emplazamiento”, en VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (Director) ACOSTA ROMERO, Ángel; BROWNE SARTORI, Rodrigo y SILVA ECHETO Víctor Manuel (Editores): *Teoría del emplazamiento: aplicaciones e implicaciones*, Alfar, Sevilla, 21-40.

YAÑEZ, Agustín (1942): *Mitos indígenas de América*, México, Ediciones de la UNAM Biblioteca del Estudiante Universitario.

YLLERA, Alicia (1986): *Estilística poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza.

IV. Filmografía

ALCOCER GUERRERO, Luis (director) (2009): *Los misterios de la materia oscura*, trailer, producción ALCOCER GUERRERO, Luis /Cinapsis. [Formato: video HD]

FERRERA-BALANQUET, Raúl Moarquech (1991): *Caminamos sobre las olas*, producción FERRERA-BALANQUET, Raúl Moarquech/Latino Midwest Video Collective/Departamento of Multimedia and Video Art, University of Iowa.

— (2010) *La vida que nunca fue*, producción FERRERA-BALANQUET, Raúl Moarquech/Latino Midwet_Mérida/Laboratorio Cartodigital/ESAY.

— (2010) *Soldados de la memoria*, producción FERRERA-BALANQUET, Raúl Moarquech/Latino Midwet_Mérida/Laboratorio Cartodigital/ESAY.

SHYAMALAN M. Night (director) (1999): *The Sixth Sense*, producción KEENEDY, Kathleen; música, NEWTON HOWARD James; guión SHYAMALAN M., Might.

ÍNDICE DE CREADORES LITERARIOS

Abreu, Agustín, 150.

Abreu Gómez, Ermilo, 106, 108, 111, 117, 143.

Acevedo, Luis, 143.

Acosta, José Antonio, 99.

A Chúl!, 143.

Agosto, Alegría, 160.

Aguayo y Duarte, Rafael, 102.

Aguirre, Eugenio, 141.

Alcocer Guerrero, Luis Eduardo, 74, 147, 167, 169, 172, 182, 252, 253, 254, 255, 260, 261, 266, 268, 281.

Alcocer, Fulgencio, 101.

Alcocer Martínez, Brenda María, 74, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 151, 169, 172, 180, 227, 228, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 238, 240, 241, 242, 244, 256, 259, 266, 268.

Alcocer Martínez, Luis Manuel, 144, 145, 147, 161, 172, 175, 183, 270, 271.

Alcocer Vidal, Víctor, 146.

Aldana, Ramón, 106.

Alfaro Gómez, Melba Trinidad, 74, 130, 143, 145, 148, 150, 151, 153, 169, 176, 178, 179, 215, 216, 220, 222, 224, 226, 227, 258, 266, 268, 269, 270.

Altamirano, Manuel, 109.

Álvarez Barret, Luis, 101.

Anaya, Héctor, 141.

Ancona, Eligio, 101, 103, 104, 105, 112.

Andrade, Manuel, 129.

Arcila, Carlos, 142.

Arellano Tuz, Santiago, 101, 124, 133, 134.

Argoytia, José Enrique, 145.

Arredondo, Inés, 164.

Ash, John, 140.

Avila Montalvo, Arnaldo, 139, 142, 143, 270.
Ávila Muñoz, Roberto, 144.
Ayuso y O'horibe, Hircano, 101.
Azcorra Cámara, Carlos Roberto, 147, 151, 152, 174, 270.
Aznar Barbachano, Tomás, 104.
Aznar Pedrera, Marcial, 104.
Bam, Aj, 95.
Baezo, Perfecto, 99.
Bañuelos, Juan, 124.
Barajas, Gustavo, 140.
Barbachano Tarrazo, Manuel, 113.
Barquet Loeza, Daniel, 144.
Barrera, Pantaleón, 103, 104, 107.
Barrera Vásquez, Alfredo, 88, 95, 96, 97, 99, 101, 129, 272.
Bastarrachea Manzano, Juan Ramón, 129.
Batis, Huberto, 164.
Bello, Lupita, 138.
Beltrán de Santa Rosa, Pedro, 91, 99.
Berendt, Carl Hermann, 99.
Berlín Villafaña, Irving, 150.
Bestard Vázquez, Joaquín, 139, 280.
Bonfil Batalla, Guillermo, 136, 137, 273.
Bradbury, Ray, 116.
Bravo, Arturo, 140.
Cabal Naranjo, Manuel, 140.
Cáceres Carengo, Raúl, 140, 147, 271.
Calero Quintana, Vicente, 103.
Calero Rosado, Manuel, 74, 139, 140, 142, 143, 169, 181, 182, 232, 244, 245, 246, 252, 259, 260, 268, 270, 271.
Campbel, Federico, 141.
Campos, Julieta, 164.

Can Pat, Gerardo, 125, 126.
Canto, Silvia, 141.
Canul, Juan, 93.
Cantón, Pantaleón, 102.
Capetillo, Felipe, 102.
Capetillo, Martha, 141.
Carballo, Emmanuel, 141, 144, 164.
Carbó, Juan, 104.
Carrillo Suaste, Fabián, 113.
Carrillo y Ancona, Crescencio, 78, 103, 107, 111, 274.
Casanova, William, 140.
Castillo Rivas, Roberto, 106.
Cauich Medina, Moisés, 145.
Cervera Buenfil, Marcial, 106.
Cervera Fernández, José Juan, 148, 150, 236, 274.
Cervera Ramírez, Jorge, 143.
Cetina Gutiérrez, Rita, 109.
Chávez Trava, Juan Esteban, 151, 152.
Civeira García, José Manuel, 144.
Cornejo, Gerardo, 141.
Cuco, 143.
Cuéllar, José T., 113.
Cuevas Cob, Briceida, 125.
Cicero, Mariano, 102.
Cisneros Cámara, Antonio, 106.
Conde, Santiago, 102.
Contreras Elizalde, Nicanor, 104.
Cortés Ancona, Jorge, 140, 142, 143, 144.
Cosgaya, Mateo, 102.
De Bourbonnais, Brasseur, 86, 100.
De Carvajal, Rafael, 103.

De la Cabada, Juan, 126, 127, 279.
De la Colina, José, 164.
De la Cruz, Fernando, 160, 174.
De la Cruz, Juan, 98.
De la Cruz, Sor Juana Inés, 88, 194.
De la Gala, Leandro, 100.
Del Castillo, Gerónimo, 103, 113.
Del Paso, Fernando, 164.
De Regil y Peón, Pedro, 104.
De Zavala y Saénz, Lorenzo, 102, 103.
Díaz Cervera, José, 147, 281.
Díaz, Jorge, 143.
Díaz Escamilla, Ramón, 144.
Dzul, Armando, 122.
Echeverría García, Adán, 148, 150, 160, 161.
Echeverría Lope, Jorge, 127, 128.
Echeverría Pérez, Víctor, 101.
Echeverría, Reyna, 145, 146, 147, 148.
Elizondo, Salvador, 164.
Enríquez, Juan de Dios, 102.
Escalante Palma, Pedro, 106.
España, Javier, 139, 271.
Evia, Ena, 147.
Farfán, Cristina, 109.
Fernández de Lizarde, Joaquín, 113.
Fernández Unsaín, José María, 141.
Ferrera-Balanquet, Raúl Moarquech, 160, 275, 281.
Fonseca, Rodolfo, 140.
Gamboa Guzmán, José, 106.
Galindo, Colonel, 99.
García Morales, José, 104.

García, Pablo, 104.

García Ponce, Juan, 163, 164.

García, Rafael, 144.

García Rodríguez, Verónica, 150.

García Ruela, Antonio, 104.

Gardea, Jesús, 141.

Garduño Centeno, Jesús Víctor, 139, 140, 142, 143, 153, 270, 271, 277.

Garma Estrella, Ileana, 150, 161.

Garma Montes de Oca, Patricia, 147, 276.

Garma Pool, Saulo de Rode (conocido también como De Rode, Saulo), 146, 149.

G. Cantón, Ermilo, 104.

Goldin, Daniel, 164.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis, 109.

Gómez de la Serna, Ramón, 239, 240, 247.

Góngora Pacheco, María Luisa, 128.

González, Alberto, 106.

González Angulo, Gildo, 144.

González, Francisco Javier, 145

González, Raúl Renán (también conocido como Renán, Raúl), 151, 163.

Guerrero, Aracelly, 150.

Guzmán, Pedro José, 103.

Gutiérrez, Cirilo, 104.

Gutiérrez Díaz, Roger, 144.

Henderson, Alexandre, 99.

Hernández García, Alejandro, 144.

Herrera, Flor Marlene, 134.

Illescas, Carlos, 124, 141, 147, 276.

Irigoyen Romero, Liborio, 104.

Iris, Manuel, 151, 270, 279.

Jímenez Solís, Manuel, 102.

Koh Canul, Felipe, 129.

Kumul Chalé, Jorge, 145.

Kumul Chan, Crisanto, 134.

Landa, Gerardo, 140.

Lara Rivera, Jorge, 74, 138, 139, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 150, 154, 157, 171, 172, 173, 174, 175, 180, 183, 184, 185, 186, 192, 256, 265, 268, 270, 271, 272, 275, 276, 277, 278, 280.

Lara Zavala, Hernán, 143, 161, 162.

Leirana, Cristina, 123, 124, 140, 141, 143, 145, 147, 277, 279, 280.

Lope Ávila, Francisco, 141, 142.

López de Cogolludo, Diego, 90, 97.

López Evia, Lorenzo, 106.

López, Guadalupe, 146, 268.

López Otero, Daniel, 101.

Loret de Mola, Teresa, 144.

Luna, Carolina, 74, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 166, 169, 173, 177, 178, 199, 200, 202, 206, 207, 208, 214, 257, 258, 268, 271.

Magaloni, Honorato Ignacio, 140.

Máas Collí, Hilaria, 122, 129.

Many, 143.

Manzanilla, Wilberth, 143.

Marrufo, Karla, 150.

Martín Briceño, Carlos, 149, 151, 161.

Martínez Huchim, Ana Patricia, 129, 130, 132, 274, 277.

Martínez, Marcos, 102.

May Dzib, Ivi Manuel, 150.

May May, Miguel Ángel, 130.

May May, Miguel Ricardo, 134.

Mediz Bolio, Antonio, 101, 106, 165.

Melo, Juan Vicente, 164.

Mena Arana, Hernán, 144, 148.

Mendicuti, Isidro, 106.

Menéndez, Carlos R., 106.
Menéndez Hernández, Roger, 144.
Menéndez Medina, Felipe, 144.
Menéndez Reyes, Miguel Ángel, 117.
Meneses, Manuel, 144.
Metri Duarte, Roger, 145, 147.
Mijangos, Jorge, 140.
Mojarro, Tomás, 141.
Monsreal, Agustín, 140, 148, 165, 166, 185, 242, 278.
Molina Solís, Manuel, 104.
Moreno Cantón, Delio, 106, 114.
Muñoz Castillo, Fernando, 144, 268.
Niebla, Jacobo, 143.
Nipongo, Nikito, 141.
Nogués, Miguel, 106.
Noh Tzec, Waldemar, 124.
Novelo, José Inés, 106.
Novelo, Renán, 143.
Novo, Salvador, 165.
Nuñez de Castro, Manuel, 102, 147.
Oliva González, Pedro, 174, 270.
Oliva, Oscar, 144.
Olmos, Carlos, 141.
Ortega, Luis, 145.
Ortegón, Eduardo, 143.
Ortiz, Miguel, 102.
Otero Rejón, Javier, 142.
Pacheco Barrera, José Armando, 148, 150, 151.
Pacheco Cruz, Santiago, 100, 101.
Pacheco, José Emilio, 164.
Pagés Costa, Federico, 104.

Payno, Manuel, 107, 113.

Paz, Octavio, 119, 279.

Pech, Aj Macán, 92, 93.

Pech, Aj Nakuk, 92, 93, 280.

Pech Casanova, Jorge Gabriel, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 271.

Pedrero Cerón, Celia, 143.

Pellicer Larrea, Tomás, 144.

Peniche Barrera, Roldán, 138, 140, 163, 279.

Peón Contreras, José, 105, 106, 109, 279.

Peón Molina, Fernando, 144.

Peraza, Tony, 144.

Pérez, Juan Pío, 99.

Pérez Ferrer, Pedro, 104.

Pérez, Gerardo, 140.

Pimentel, Virginia, 140.

Pisté Canché, Santos Gabriel, 144.

Pisté Rivas, Asraeel, 144.

Pitol, Sergio, 164.

Pomar, Lía Josefina, 139.

Poot Novelo, José Eladio, 149.

Po'ot Yah, Eleuterio, 131, 132.

Preve, Ignacio, 102.

Prieto, Guillermo 113.

Puch Yah, Gertrudis, 124, 133.

Quijano, Mauricio, 141.

Quintana, José Matías, 102.

Quintana Roo, Andrés, 102.

Ramírez Aznar, Luis, 98, 279.

Ramírez, Gabriel, 144.

Ramírez, Ignacio, 109.

Ramos i Duarte, Felix, 104.

Ramos, Tomás, 150.

Rangel, Lourdes, 145, 146.

Rejón García, Manuel, 100.

Rendón, Serapio, 106.

Revueltas, José, 126, 127, 279.

Reyes, Alfonso, 117, 268, 272, 276, 279.

Reyes Ramírez, Rubén, 140, 142, 279.

Rivero, Pedro, 158, 159.

Rivero Traba, Miguel, 98.

Roche, Conrado, 143.

Rodríguez Cirerol, Elvia, 138, 140, 141.

Rodríguez, Gerardo Rafael, 140, 141.

Rodríguez Guillermo, Beatriz, 141, 142, 143, 145, 148, 151.

Rodríguez Reyes, Luis, 139.

Rodríguez, Will, 167.

Romero, Elina, 142.

Romero Fuentes, Luis, 100.

Rosado Bacelis, Nidia Esther, 118.

Rosado Vega, Luis, 117.

Rubio Ortiz, Iván, 144.

Ruz, Pedro, 102.

Salas González, Lorenzo, 144, 280.

Salazar Vadillo, Sergio, 74, 143, 145, 169, 171, 172, 175, 176, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 256, 257, 268, 271.

Salomón Osorio, José, 101.

San Buenaventura, Gabriel, 89, 90, 100.

Sánchez de Aguilar, Pedro, 97.

Sánchez Chan, Feliciano, 132, 133.

Sánchez, Hortensia, 146, 268.

Sánchez Mármol, Manuel, 103.

San Pedro, José de Jesús, 143.

Sauri Bazán Oscar Herbé, 142, 144, 146, 147, 150, 161, 271.
Segovia, Tomás, 164.
Sierra O'Reilly, Justo, 103, 104, 107, 108, 110, 111, 145, 162, 176, 179, 226, 274, 275, 278.
Smith Centurión, Wilberth, 141.
Solís Alcalá, Ermilo, 101.
Solís Peón, Francisco, 144.
Solís Tzec, Enrique, 144.
Solís y Rosales, José Vicente, 100.
Sosa Cárdenas, Claudia, 139, 140, 271.
Sosa, Francisco, 103.
Tamayo, Carlos, 150.
Tamayo, Joaquín, 142, 147.
Tec Ruiz, Pablo, 143.
Tejada, Manuel, 150.
Tenorio Zavala, Gertrudis, 109.
Trejo, Juan, 139.
Ucab Noh, José Eduvigés, 134.
Uc Cahún, José María, 123.
Urzaiz, Eduardo, 114, 116.
Várgas Conde, Fernando, 145.
Vázquez Eb, José Enrique, 159.
Vázquez Medel, Manuel Ángel, 136, 281.
Viana, Luciano, 102.
Viera, Alejandrina, 139.
Vigil, José María, 109.
Villalpando, Luis, 90.
Villarreal, Nicolás, 144, 145.
Villegas, Teodoro, 141.
Zarco, Francisco, 113.
Zepeda, Eraclio, 141.

ÍNDICE DE OBRAS LITERARIAS

- Acequias de cuentos*, 167.
- A Duras páginas*, 124.
- Aguinaldo Poético*, 109.
- A la salud del cuento*, 166.
- Al alma de mi alma*, 105.
- Albatros*, 167.
- Álbum Yucateco*, 109.
- Alumbramiento*, 138.
- Antología del cuento inglés del siglo xx*, 162.
- Anuario de Poesía 1994 del INBA*, 174.
- A piel desnuda*, 160.
- Aprenda el idioma maya; método fácil*, 101.
- Aquel globo azul*, 138.
- Arcana*, 140, 177, 232.
- Arena*, 160.
- Arimathea o la ciudad perfecta*, 152.
- Arte breve de la lengua yucateca*, 90.
- Arte de la lengua maya*, 90.
- Arte del idioma maya*, 90.
- Arte del idioma maya reducido á sucintas reglas. Y semi-lexicón Yucateco*, 91.
- Arte para aprender la lengua de Yucatán*, 90.
- Arte para aprender la lengua maya*, 90.
- Artes y Letras*, 105.
- Arte y Vocabulario de la lengua de Yucatán*, 90.
- Asimov*, 167.
- Atrapadas en la cama*, 178.
- Aventura en Kichigar. Chansamito contra el brujo Lupérvolo*, 150, 179, 270.
- Bajo un velo de llama*, 139, 271.
- Bases para la oficialización del Mayathan*, 123-124.

- Baúl de sueños*, 144.
- Blanco Móvil*, 177.
- Breve Devocionario para todos los días de la semana*, 99.
- Broken Telephone/ Teléfono descompuesto/ Au téléphone*, 174.
- Bukin-te nok'a/Ponte esta ropa*, 127.
- Caligrafía V. S. Garabato y otros enredos*, 174, 271.
- Cal-K'in*, 124.
- Caminamos sobre las olas*, 160, 281.
- Camino Blanco*, 166, 173.
- Canción de amor al revés*, 165.
- Canciones en lengua maya*, 99.
- Canek*, 106.
- Cantar sin designio*, 165.
- Cantera Verde*, 177.
- Canto a José Martí*, 106.
- Cartas desfanatizadoras que en maya le dirigió un indio convencido a otro que no lo está*, 101.
- Cartas para una sombra azul*, 146.
- Cartas prohibidas para Miguel*, 146.
- Cartilla cívica para trabajadores*, 101.
- Cartilla en lengua maya para la enseñanza de los niños indígenas*, 99.
- Casa de palomas*, 150.
- Castálida*, 177.
- Catarsis de mar*, 167.
- Catarsis Literaria El Drenaje*, 160, 268.
- Catecismo de los Metodistas*, 99.
- Catulinarias y Sáficas*, 163.
- Cazadores de fantasmas*, 166.
- Chan moson/Pequeño remolino*, 128.
- Charras*, 143, 162.
- Chilam Balam de Chumayel*, 84, 272, 274.

- Círculos de sangre*, 149.
- Clamores de la Fidelidad Americana contra la Opresión o Fragmentos para la Historia Futura*, 102.
- Claustro obligatorio*, 146.
- Códice*, 140, 141.
- Códice de Calkiní*, 92.
- Códice Dresde*, 84, 86, 88, 280.
- Códice Pérez*, 99.
- Colección de las Ursulinas*, 164.
- Colección literaria*, 113.
- Comparsa*, 163.
- Compendio del idioma Yucateco dedicado a las escuelas rurales del Estado*, 100.
- Contra el ángel*, 162.
- Contraseña*, 177.
- Coordinación Alfabética de las voces del idioma maya que se hallan en el Arte o obras del Padre Fr. Pedro Beltrán de Santa Rosa, con las equivalencias castellanas que en las mismas se hallan*, 99.
- Creación joven*, 178, 271.
- Crónica de Chicxulub*, 92.
- Crónica de la intervención*, 165.
- Crónica de Yaxkukul*, 92.
- Cuaderno de los sueños*, 151.
- Cuadernos del Taller Literario*, 139, 140, 172, 173, 177, 268, 270, 271, 280.
- Cuando las nubes bajan los pájaros se van*, 149.
- Cuatro postigos. Transcreaciones/ traducciones/transferencias*, 175, 271.
- Cuento contigo*, 176.
- Cuentos de fugitivas y solitarios*, 166.
- Cuentos de sangre para antes de dormir*, 166, 271.
- Cuentos escogidos*, 162.
- Cuentos mayas yucatecos*, 129.
- Cuentos para no dormir esta noche*, 166.

- Cuentos urbanos y del Caribe*, 181.
- Cultura Norte*, 177.
- Cultura Sur*, 176, 177, 275.
- Defensa del adiós*, 139, 173, 271.
- De las queridas cosas*, 163.
- Delatrima, narrativa y algo más*, 161.
- Del eclipse y otros relatos*, 179, 270.
- Después del amor y otros cuentos*, 162.
- Detrás de la sombra*, 160.
- De Zitelchén*, 143, 161, 162.
- Diagonales*, 164.
- Diálogos mortuorios*, 150.
- Diario Oficial de la Federación*, 125, 275.
- Diario del Sureste*, 143, 144, 173, 174, 175, 177, 178, 181, 182, 185, 268, 269, 270, 278, 279.
- Diario de Yucatán*, 109, 185, 276.
- Diccionario abreviado de los adverbios de tiempo y lugar de la lengua de Yucatán*, 90.
- Diccionario botánico y médico de Yucatán*, 90.
- Diccionario de escritores de Yucatán*, 174, 176, 279.
- Diccionario de juguetería*, 166.
- Diccionario de la Lengua Maya*, 99.
- Diccionario de la lengua de Yucatán*, 90.
- Diccionario español-maya*, 101.
- Diccionario Maya-Cordemex*, 101.
- Diccionario maya-francés-español*, 100.
- Diccionario maya-hispano e hispano-Maya*, 90.
- Disparados a la Luna*, 151.
- D. Juan de Escobar*, 107.
- Doña Felipa de Sanabria*, 103, 107.
- D. Pablo de Vergara*, 107.
- Dos poetas contemporáneos*, 173, 270.

- Dos vocabularios y sintaxis del Idioma Yucateco o maya*, 90.
- El Ángel*, 177.
- El Aristarco Universal*, 103
- El Camaleón*, 163.
- El caracol*, 166, 178, 271.
- El canto de los grillos*, 164.
- El Centavo*, 182.
- El conde de Peñalva*, 105.
- El Cocoyol. Vocero de la Contra Cultura*, 143.
- El Correo Chuan*, 178.
- El Cuartel de Dragones*, 151, 181, 227, 234, 236, 237, 244, 259, 268.
- El Cuento*, 146, 166, 177, 180, 227, 268.
- El éter de las esferas*, 150.
- El Fénix*, 103, 108.
- El filibustero*, 103, 105, 107, 111, 112.
- El fistol del diablo*, 107.
- El Juglar*, 143, 144, 167, 169, 173, 175, 177, 181, 182, 185, 227, 268, 269, 270, 278, 279.
- El laberinto de la soledad*, 119, 279.
- El libro de las queridas cosas*, 163.
- El licenciado Mata. Isabel y otras historias que no están de más*, 182, 270.
- El licenciado Mata. Su liviandad y otros relatos*, 182, 245, 247, 250, 252, 260, 266, 268.
- El matagatos y otros cuentos*, 167, 178, 271.
- El mismo cielo*, 161, 162.
- El Misceláneo*, 102, 103.
- El Mosaico*, 108.
- El mundo sagrado de los mayas*, 138.
- El Municipio Libre*, 109.
- El Museo Yucateco*, 103, 107, 112.
- El Nacional*, 177.
- El niño y el viejo*, 138.

- Elocuencias del delirio*, 147.
- El Pensamiento*, 104, 106.
- El promotor*, 144.
- El Registro Yucateco*, 103, 106, 107, 109, 110, 113.
- El Redactor Meridano*, 103.
- El Repertorio Pintoresco*, 105, 109, 113.
- El río de los años. Los pateadores de San Sebastián*, 151, 163.
- El ritual de los bacabes*, 77, 272.
- El ropero del suicida*, 148.
- El sargento primero*, 114.
- El secreto del ajusticiado*, 110.
- El Sol alrededor del parque*, 148.
- El sueño*, 139, 171, 173, 183, 184, 185, 186, 189, 190, 256, 265, 268, 271, 272, 275, 276, 277, 278, 280.
- El tamarindo del alux*, 179, 270.
- El último Chilam Balam*, 144.
- El último esfuerzo*, 114.
- El vestido de la Luna*, 181, 227, 233, 234, 235, 259, 268, 269, 270.
- El visitante de la tarde*, 182, 270.
- Encuentro de Poetas del Mundo Latino 2002*, 175.
- En tonos diferentes*, 138.
- Entre el silencio y la ira*, 143, 173, 174, 178, 180, 181, 227, 268, 271, 276.
- En voz de los pintores*, 182.
- Erótica*, 148.
- Escudriño el azul*, 171, 227, 237, 256, 259, 268.
- Eso de andar en la mar (y otras aventuras con los cabellos revueltos)*, 148, 179, 270.
- Equipaje*, 179.
- Equipaje de mano*, 162.
- Es verdad vivimos*, 144.
- Etcétera*, 146.
- Eugenia: esbozo novelesco de costumbres futuras*, 114, 116.

- Excélsior*, 165, 166.
- Explicación de varios vaticinios de los antiguos indios de Yucatán*, 90.
- Felis Bernandesii, Panthera Onca*, 167.
- Figura de paja*, 165.
- Fosforescencias*, 173, 270.
- Fronteras*, 166, 168, 173, 177, 180, 227, 269.
- Fuga de memorias*, 150.
- Glory hole. Cuento de hadas pornográfico dramatizado en xv cuadros*, 183.
- Gramática Maya*, 100.
- Gramática maya. Método teórico y práctico*, 101.
- Gramática fantástica*, 163.
- Gran diccionario calepino de la lengua Maya de Yucatán*, 90.
- Hacia el fin de la noche*, 142, 181.
- Historia de Welina*, 107.
- Historia de Yucatán*, 97.
- Historia y crónica de Chac Xulub Chen*, 92, 93, 277, 280.
- Horas a salvo*, 145, 173, 175.
- Henos aquí*, 163.
- Imagen primera*, 165.
- Incidentes melódicos del mundo irracional*, 126, 277, 279.
- Infierno para dos*, 166.
- Informe Contra Idolorum Cultores del obispado de Yucatán*, 97.
- Inventa la memoria. Narrativa y poesía del sur de México*, 174.
- Itinerario del agonizante*, 150.
- K'aaylay/El canto de la memoria. Revista de cultura maya*, 132.
- K'axt'aanoo'ob/Palabras enlazadas*, 131.
- K'in Lakam*, 124.
- La banda de los enanos calvos*, 140, 165, 166, 242.
- La casa ciega*, 152.
- La casa en la playa*, 165.
- La confusión creciente de la alcantarilla*, 160.

- La conjura de Xinum*, 106.
- La continuación. Esbozo novelesco de la ruptura*, 151.
- La cruzada ofuscada. Anotaciones sobre la revista Quórum*, 148.
- La cruz del paredón de monjas*, 105.
- La cruz y la espada*, 105.
- La cuerda que nos mueve y otras obras de teatro*, 150.
- La Cueva de los Niños*, 180.
- La cultura en México*, 166.
- La fundación del alba*, 139, 173, 270.
- La gloria de la raza. Los chinos en Yucatán*, 150, 236, 274.
- La Guirnalda Yucateca*, 109.
- La hija del judío*, 103, 108, 110, 111.
- Lajump'eel maaya tzikbalob/Diez relatos mayas*, 130.
- Lakin. Cartilla Bilingüe maya-español*, 101.
- La lámpara de tres siglos*, 107.
- La Lengua maya al alcance de todos*, 100.
- La línea perfecta del horizonte*, 167.
- La Linterna*, 114.
- La milpa/Col*, 129.
- La noche*, 165.
- La noche de la Cenicienta*, 171, 252, 253, 254, 259, 261, 268.
- La noche junto al muro*, 182, 270.
- La otredad*, 130, 153, 167, 176, 181, 269, 270.
- La Página Gorgona*, 177.
- La patita y otras historias*, 145, 175, 192, 271.
- La Píldora*, 112.
- La Pluma y el Jaguar*, 178.
- La promesa infinita*, 147.
- La Rana Feroz*, 147, 174, 181, 230, 268, 271.
- La Revista*, 177.
- La Revista de Mérida*, 105, 109, 111, 114.

- La ronda del sol girante*, 174, 271.
- Las guardarrayas del horizonte*, 160.
- Las hilanderas de la Luna*, 233.
- Las hormigas han vuelto*, 173, 192, 270.
- La Siempreviva*, 109.
- Las novelas en el Quijote*, 162.
- La Sombra de Morelos*, 112.
- Las terrazas del purgatorio*, 166.
- La tía Mariana*, 107.
- La Unión liberal*, 104.
- La vida que nunca fue*, 160, 192, 281.
- La voz ante el espejo*, 174, 279.
- La Voz de la Esfinge*, 167.
- Lebreles y albas (o El horizonte de espejos)*, 154, 157, 175, 271.
- Lectura*, 177.
- Lengua Maya*, 99.
- Letras del alfabeto de la lengua maya*, 99.
- Letras en Rebeldía*, 151.
- Letras Mayas Contemporáneas*, 128.
- Leyenda del siglo XVIII*, 107.
- Leyendas inéditas y tradiciones mayas*, 159.
- Límites de sangre/Agua nocturna*, 140, 177, 271.
- Litoral del relámpago: imágenes y ficciones*, 167, 174, 181, 270.
- Lo que ya pasó y aún vive*, 117.
- Los aguafiestas. Desafíos a la hegemonía de la elite yucateca 1867-1910*, 148, 274.
- Los ángeles enfermos*, 165.
- Los ángeles rotos de nuestro señor*, 143.
- Los anteojos verdes*, 107.
- Los becarios del Centro Mexicano de Escritores*, 178, 271.
- Los bandos de Valladolid*, 103, 107.
- Los cantares de Dzitbalché*, 88, 269, 275, 272, 279, 280.

- Los encendidos flancos del éter*, 154, 155, 175, 271, 277.
- Los espacios que nos ocupan*, 167, 178, 271.
- Los hermanos menores de los pigmeos*, 148, 166.
- Los Libros Tienen la Palabra*, 143.
- Los mártires del Anáhuac*, 105, 112.
- Los mártires del Freeway y otras historias*, 149, 150.
- Los misterios de Chan Santa Cruz*, 107.
- Los misterios de la materia oscura*, 183, 281.
- Los niños de San Sebastián*, 151.
- Los otros misterios*, 153, 154, 277.
- Lugares en el abismo*, 166.
- Luna posible*, 147.
- Luz de octubre y espigas*, 174, 270.
- Mala Vida*, 167.
- Manilka*, 161.
- Manual Bilingüe para el obrero rural*, 101.
- Manuscrito de Chichicastenango*, 94.
- Mariposa la vida*, 146, 181, 237, 268.
- Mayats'íibo'ob. K'aaytukulo'ob/Escritos Mayas Poesías*, 133.
- Memorias de un alférez*, 105.
- Me morderé la lengua*, 145, 171, 179, 215, 221, 226, 258, 268.
- Memoria del viento*, 182, 247, 270.
- México en el Arte*, 163.
- México en la Cultura*, 163.
- Mi nombre en juego*, 151.
- Miscelánea maya*, 99.
- Molino de Letras*, 167.
- Montezuma's Revenge*, 161.
- Nafragio de la luz*, 143.
- Navegaciones Zur*, 144, 167, 169, 173, 175, 177, 181, 182, 185, 269, 270, 275, 278.
- Nayar*, 116, 117.

Nicte' T'an, 122.

Noción de infierno, 142.

Nocturno, 142, 166, 178, 271.

Nombres y los numerales del idioma maya (1-10) y cinco palabras en el Dialecto, 99.

No nacimos para celebrar, 178, 181, 271.

¡No se lo cuente a su madre!, 182, 183, 268.

Nostalgia del Sol, 145.

Notas sobre la lengua maya, 99.

Novedades de Yucatán, 177.

Novísimos cuentos de la República Mexicana, 167, 276.

Nueva poesía hispanoamericana, 175.

Nuevas voces de la narrativa mexicana, 167, 273.

Nueve pintores mexicanos, 165.

Nuevo alfabeto Maya, 101.

Nuevos dramaturgos de Yucatán, 182, 268.

Oficio de gaviota, 147.

Ofrendas del Hanal Pixán, 159.

Opción, 167.

Oraciones devotas que comprenden los actos de fe, esperanza y caridad y afectos para un cristiano y una oración para pedir buena muerte en idioma yucateco, con inclusión del Santo Dios, 99.

Otras lluvias, 146, 147.

Páginas, 183.

Pájaros de la misma sombra, 166.

Paréntesis, 164.

Parva, 177.

Paso de Gato, 182.

Paul Klee, 165.

Pequeño brindis por el día, 141.

Pimienta y Mostaza, 105, 106, 114.

Pláticas acerca de los principales misterios de nuestra Santa Fee, con breve exortación al fin del modo con que deben excitarse al dolor de las culpas, 91.

Playboy, 177.

Plural, 164.

Poesía y Ensayo, 164.

Poetas del mundo: voces para la educación, 175.

Poetas de Tierra Adentro, 174.

Poéticas, 144.

Polvo en el agua, 179.

Popol Vuh, 79, 268, 272, 275, 279.

Por Esto!, 79, 84,94, 175, 177, 181, 185, 280.

Prefiero los funerales, 167, 178, 199, 200, 2002, 257, 258, 268.

Presencia Comunitaria, 144, 145.

Prospecto de El Misceláneo, 102.

Pulpo en su tinta y otras formas de morir, 167.

Punto de fuga, 167.

Puntunuc, 99.

¿Qué hacemos con mamá?, 183.

Quórum. Revista Activa. Angustia Informativa, 144, 177.

Redentora la voz, 160.

Reforma, 177.

Registro de Cultura Yucateca, 109.

Relación de las cosas de Yucatán, 90, 273.

Revista de la Universidad, 164.

Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán, 182, 268, 274, 277.

Revista de Revistas, 166.

Revista Mexicana de Literatura, 164.

Revista S. Nob, 164.

Roja edad, 142.

Sábado de Unomásuno, 163, 177.

Seremos tumba, 161.

- Sílaba nocturna del alma para no olvidar el instante*, 146.
- Sistema para viajes nocturnos*, 179, 270.
- Soldados de la memoria*, 160, 192, 281.
- Sonarte*, 124.
- Sor Juana, 300 años en la inmortalidad*, 145, 174, 180, 271.
- Sostener la luz*, 142, 173, 270.
- Sueños de agua*, 167.
- Sueños de segunda mano*, 166.
- Sumario*, 179.
- Supersticiones y leyendas mayas*, 100.
- Supervivencia del insecto*, 167.
- Suyunché*, 118.
- “Tal vez pronto”, 146, 180, 227, 259, 266, 268, 269.
- Tata Lobo*, 107, 117.
- Taide*, 110, 279.
- Telón Abierto*, 182.
- Tercia de ases*, 166.
- Te traigo un regalo*, 138.
- Tiempo vegetal*, 173, 279.
- Tierra Adentro*, 166, 174, 177.
- Tierra recién nacida*, 174, 270.
- Traducción al idioma Maya del artículo 123 constitucional*, 101.
- Traducción literal al idioma yucateco del decreto expedido a favor de los jornaleros de campo*, 101.
- Tremévol*, 160.
- Tuch y Odilón*, 162.
- Túumben Lool*, 124.
- Uualal/Páginas Sueltas*, 124.
- U k'aayilo'ob in puksi'ik'al/Cantos del corazón*, 125.
- Ukp'el wayak/Siete sueños*, 132.
- Última*, 167.

- Un año en el Hospital de San Lázaro*, 103, 275, 278.
- Una población maya*, 158.
- Unicornio*, 144, 177, 181, 280.
- Un pacto y un pleito*, 113.
- U k'a'ajsajil u ts'u' noj k'áax/Recuerdos del corazón de la montaña*, 129.
- U K'aayil maaya t'aan*, 122.
- U jajil maaya t'an/La Verdadera Palabra Maya*, 122, 280.
- Urdir la tarde*, 181, 231, 234, 270.
- U yajal maya wíiniko'ob*, 122.
- Vaharada*, 179, 270.
- Veleidosa*, 109, 279.
- Versos robados y otros juegos*, 151.
- Vestido rojo y sin tacones*, 150.
- Viaje al corazón de la península*, 162.
- Viajero*, 167.
- Viejas cicatrices*, 182, 270.
- Vivirás como si fuera cierto*, 139, 154, 270.
- Vocabulario de la lengua maya*, 110.
- Vocabulario de las lenguas Castellana y Maya*, 99.
- Vocabulario español-maya*, 100.
- Vocabulario mui copioso de la lengua de lucatan o lengua maya i española*, 90
- Vocabulario histórico*, 92.
- Vocación de la flama*, 147.
- Voces Verdes*, 151.
- Voices of México*, 177.
- Vuelta*, 164.
- Wech*, 122, 280.
- Xenankó*, 148.
- X-la-boom-suumi/Vieja huella de sogá*, 128.
- Xok K'in*, 122.
- Xunán Cab*, 122.

X-X, 177.

Ya no somos héroes, 175, 192, 198, 256, 257, 268.

Yescas, 179.

Yikal Maya Than, 101, 20, 144, 280.

Yuku Jeeka, 167.

INTRODUCCIÓN	1
Objetivo general	1
Objetivos particulares	1
Hipótesis	2
Planteamiento del problema	2
Delimitación del tema	4
I. MARCO TEÓRICO Y MÉTODO DE ESTUDIO	5
I.1. El texto de la cultura y los textos en la cultura	5
I.2. Discurso estético y discurso literario	11
I.2.1. El estudio sincrónico del discurso literario	15
I.2.2. Estilística y estilo	24
I.2.2.1. Estrategias estilísticas dominantes en el discurso poético	37
I.2.2.2. Estrategias dominantes en el relato de estirpe canónica	40
I.3. Pragmática del discurso literario: teoría comunicativa y teorías de la recepción	45
I.3.2. Aportaciones de la literatura comparada al conocimiento de la pragmática literaria	58
I.4. Método de estudio	66
I.4.1. Aproximaciones particulares al estudio de la literatura yucateca	71
I.5. Recapitulando	72
II. LA LITERATURA YUCATECA EN SU CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL	74
II.1. Textualidad maya prehispánica	74
II.2. La producción textual en el orden colonial	89
II.3. Textos en maya durante el primer siglo de vida independiente	97
II.4. Literatura yucateca de tradición hispánica de fines de la Colonia y primer siglo de Vida Independiente	102
II.4.1. Inicios de la circulación de textos escritos de narrativa de ficción	107
II.4. 1.1. La novela histórica	110

II.4.1.2. La novela costumbrista	113
II.5. La formación discursiva maya letrada	118
II.5. 1. Espacios y reconocimiento de las producciones literarias mayas letradas	125
II. 6. Las bases lingüísticas de las concepciones mayas del tiempo y del espacio	134
II.7. La formación discursiva mestiza letrada	137
II.8. La literatura yucateca mestiza en el ámbito nacional	161
II.9. Recapitulando: lo literario mestizo en Yucatán	168

III. APLICACIONES AL ANÁLISIS DE UNA SELECCIÓN DE TEXTOS YUCATECOS MESTIZOS

LETRADOS ACTUALES	169
III.1. Una generación contra el canon	169
III.2. Acerca de la selección de autores y obras	170
III.2.1. Jorge Lara	172
III.2.2. Sergio Salazar	175
III.2.3. Carolina Luna	177
III.2.4. Melba Alfaro	178
III.2.5. Brenda Alcocer	180
III.2.6. Manuel Calero Rosado	181
III.2.7. Luis Alcocer Guerrero	182
III.3. Análisis de las obras seleccionadas	183
III.3.1. <i>El sueño</i> de Jorge Lara Rivera: una aproximación estilística	183
III.3.2. <i>Ya no somos héroes</i> de Sergio Salazar Vadillo: acercamiento desde la sociología literaria, la narratología y la teoría de la recepción	192
III.3.3. <i>Prefiero los funerales</i> de Carolina Luna: revisión desde las teorías narratológica, sociológica y de la recepción	199
III.3.4. <i>Me morderé la lengua</i> , de Melba Alfaro, desde la perspectiva de la crítica sociológica y la narratología	215
III.3.5. Decursos publicados por Brenda Alcocer	227
III.3.5.1 “Tal vez pronto” de Brenda Alcocer: un análisis desde la narratología	227

III.3.5.2. <i>El vestido de la Luna</i> de Brenda Alcocer: aproximación simbólica y narratológica	230
III.3.5.3. <i>El Cuartel de Dragones</i> : lo maravilloso oriental se avecinda en Yucatán	234
III.3.5.4. <i>Escudriño el azul</i> , un acercamiento estilístico	237
III.3.6. <i>El Licenciado Mata. Su liviandad y otros relatos</i> de Manuel Calero Rosado: una mirada desde la crítica sociológica y la narratología	244
III.3.7. La noche de la Cenicienta de Luis Alcocer Guerrero: lectura desde la teoría de la recepción y la narratología	252
III.4. Recapitulando	256
IV. CONCLUSIONES	262
BIBLIOGRAFÍA	268
I. Obras estudiadas	268
II. Otras obras de los mismos autores.....	268
III. Estudios	272
IV. Filmografía	281
ÍNDICE DE CREADORES LITERARIOS	282
ÍNDICE DE OBRAS LITERARIAS	292
APÉNDICE: ARCHIVOS DIGITALES DE LAS OBRAS ANALIZADAS (FORMATO PDF)	