

ROBERTO CALASSO (1941-2021)

CARLOS VELÁZQUEZ  
LA HISTORIA DEL PEDAL

KARLA ZÁRATE  
YO, CANÍBAL

NAIEF YEHYA  
VIUDA NEGRA

NÚM. 312 SÁBADO 31.07.21

# El Cultural

[ Suplemento de **La Razón** ]

## GÉNERO Y LENGUAJE INCLUYENTE

JUAN DOMINGO ARGÜELLES

POESÍA VENEZOLANA  
DEL SIGLO XX

GISELA KOZAK ROVERO

LOS ABISMOS NARRATIVOS  
DE CECILIA EUDAVE

BERNARDO FERNÁNDEZ, *BEF*

HERMENEGILDO BUSTOS,  
¿PINTOR DE FOTOGRAFÍAS?

MIGUEL ÁNGEL MORALES L.

BLANCA ESTELA TREVIÑO:  
NOBLEZA Y ENTUSIASMO

GERARDO DE LA CRUZ



A partir de una foto de Tim Mossholder en pexels.com

En una vertiente de su amplia bibliografía, Juan Domingo Argüelles —poeta, crítico, ensayista— se ha ocupado de los usos y abusos que distorsionan el lenguaje, inducidos ya sea por la ignorancia o los prejuicios. Dos de sus libros recientes, *Las malas lenguas* (2018) y *¡No valga la redundancia!* (2021), por ejemplo, analizan pleonasmos, redundancias, sinsentidos, barbarismos y otras figuras habituales que es preciso evitar, en favor del aprendizaje, la comprensión y lectura del idioma. En este ensayo, que aborda el llamado lenguaje incluyente, invita a la sensatez por encima de cualquier criterio de corrección política.



# DESDOBLAMIENTOS DE GÉNERO Y LENGUAJE INCLUYENTE

JUAN DOMINGO ARGÜELLES

Según nos demuestra la historia, los cambios en cualquier lengua se producen desde abajo, casi nunca desde arriba: desde el común, no desde el poder, cualquier tipo de poder, ya sea político, religioso, militar, económico, académico, cultural o estético. Por ello, hay que ser cautos frente a las novedades en el idioma, pues muchas de ellas pasan sin dejar huella, porque el hablante las desecha, y otras, en cambio, se integran al corpus lingüístico, pero siempre bajo la sanción del común. Pongamos un ejemplo.

Transcurrió algún tiempo para que, en México, el barbarismo “abusado” (en el sentido de listo, perspicaz, capaz, avisado, despierto) se convirtiera en un *mexicanismo*, y no porque lo legitimara la Academia, sino porque lo legitimó el uso común de los hablantes. Y todo surgió de un error de ortografía y de ortoepía: en México transformamos el adjetivo “aguzado” (agudo, perspicaz, penetrante, despierto) en la cacografía “abusado”, cuyo recto sentido se aplicaba, y se aplica, a quien sufre o ha padecido abuso. Hoy, en México y en algunos países de Centroamérica, se usa, plenamente aceptado, el adjetivo “abusado” con el mismo sentido del barbarismo que lo originó.

EN ESTAS PÁGINAS exploro el fenómeno de una transformación distinta en el idioma: un tipo de novedad lingüística que surge de la demanda organizada de reivindicación de las mujeres (con sectores activistas y

figuras de poder político, académico e intelectual que incluyen ya a los presidentes de algunas naciones). Es el denominado *lenguaje incluyente*, cuya característica más notoria es el desdoblamiento de género que pretende normalizarse en el habla y en la escritura. El fenómeno es por demás interesante, ha conducido a la controversia y, con frecuencia, al debate grueso (esto es, grosero) desde la emotividad o la militancia. Más que tener razón, prefiero ser razonable. Un mínimo análisis y algo de historia no nos vienen mal.

Comencemos por el epiceno (del latín *epicoenus*, y éste del griego *epikoinos*; literalmente, “común”). De acuerdo con el *Diccionario de la lengua española* (2014), de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española (conocido por las siglas DRAE), el adjetivo “epiceno” se aplica a un nombre animado que, “con un solo género gramatical, puede designar seres de uno y otro sexo”. Ejemplos: bebé, lince, pantera, víctima. Cuando nos referimos a las abejas, las cigarras, las hormigas, las luciérnagas, las ranas y las termitas no nos sentimos en la obligación de aplicarles el desdoblamiento de género para distinguir a los “abejos” de las abejas, los “cigarros” de las cigarras, los “hormigos” de las hormigas, los “luciérnagos” de las luciérnagas, los “ranos” de las ranas y los “termitos” de las termitas.

Si, por definición, los nombres epicenos se caracterizan porque un solo género gramatical puede designar seres de uno y otro sexo, queda claro que

Foto > Rosy Hernández

DIRECTORIO

**El Cultural**  
[Suplemento de **La Razón**]

Twitter:  
@ElCulturalRazon

**Roberto Diego Ortega**

Director

@sanquintin\_plus

**Julia Santibáñez**

Editora

@JSantibanez00

Facebook:  
@ElCulturalLaRazon

CONSEJO EDITORIAL

Carmen Boullosa • Ana Clavel • Guillermo Fadanelli • Francisco Hinojosa • Fernando Iwasaki  
Delia Juárez G. • Mónica Lavín • Eduardo Antonio Parra • Alberto Ruy Sánchez • Carlos Velázquez

Director General Editorial > Adrian Castillo Coordinador de diseño > Carlos Mora Diseño > Andrea Lanuza

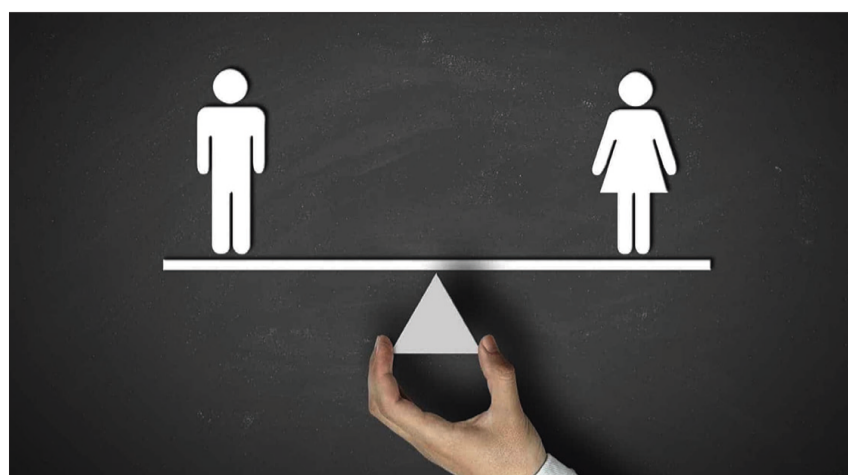
Contáctenos: Conmutador: 5260-6001. Publicidad: 5250-0078. Suscripciones: 5250-0109. Para llamadas del interior: 01-800-8366-868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 12

la pantera, si es macho, no exige, en nuestro idioma, ser el "pantero", aunque, a veces, se distinga entre *LA Pantera Rosa* y *EL Pantera*. Entendámonos: es sabido que *La Pantera Rosa* es una pantera macho. En el artículo de Wikipedia referido a este "personaje animado ficticio que fue creado por Friz Freleng" se confirma que "es macho, de pelaje rosa", con partes claras en el vientre, las orejas y el hocico. "Tiene voz masculina en los episodios 'Slink Pink' y 'Pink Ice' e incluso se ha mostrado que usa ropa interior masculina". A pesar de esto, por ser "pantera" un epiceno, no es *El "Pantero" Rosa*, sino *La Pantera Rosa*.

Si esto no bastara para evitar caer en ambigüedades, la lógica del idioma nos señala que la cigarra macho no es el "cigarro" (éste es un rollo de tabaco o de otra yerba que se fuma) ni el hormigón (mezcla para construcción, concreto, etcétera) es la hormiga macho. ¡Vaya, ni siquiera el abejorro es la abeja macho!, sino otro tipo de insecto himenóptero. Y debería quedar muy claro (en realidad, el hablante común del español siempre lo ha tenido claro) que el foco no es la foca macho, ni hay "ranos" sino ranas, del mismo modo que no hay "sapas" sino sapos, y que *las* víctimas siempre serán las víctimas, independientemente de su sexo o de su género. Hasta el momento, nadie ha exigido usar el desdoblamiento inverso, "víctimo", y hay una razón para ello: el idioma no presenta riesgos de ambigüedad o confusión cuando decimos y escribimos, por ejemplo, que "las víctimas fueron ocho hombres y seis mujeres".

**DESPEJADO EL TEMA** de los epicenos, pasemos a los sustantivos femeninos y masculinos. En la ya dilatada historia del idioma español, que hunde sus raíces en el latín, el uso común (no hay que olvidar que las formas de un idioma son fijadas por el común de los hablantes y escritores) determinó que la "a", como desinencia, es casi siempre la marca del género femenino, en tanto que la "o" lo es del masculino. Más allá de los recientes constructos que se refieren a una gran variedad de "géneros" que poseen las personas, en el idioma español las palabras tienen género (masculino o femenino) y las personas, sexo (varón o mujer). El *Diccionario panhispánico de dudas* lo explica con bastante claridad y, por ello, es importante citarlo *in extenso*:

En los sustantivos que designan seres animados, el masculino gramatical no sólo se emplea para referirse a los individuos de sexo masculino, sino también para designar la clase, esto es, a todos los individuos de la especie, sin distinción de sexos: *EL HOMBRE es el único animal racional; EL GATO es un buen animal de compañía*. Consecuentemente, los nombres apelativos masculinos, cuando se emplean en plural, pueden incluir en su designación a seres de uno y otro sexo: *LOS HOMBRES prehistóricos se vestían con pieles de animales; En mi barrio hay MUCHOS GATOS* (de la



Fuente > noticiasaminuto.com

“HASTA EL MOMENTO, NADIE HA EXIGIDO USAR EL DESDOBLAMIENTO INVERSO, ‘VÍCTIMO’, Y HAY UNA RAZÓN PARA ELLO: EL IDIOMA NO PRESENTA RIESGOS DE AMBIGÜEDAD CUANDO DECIMOS Y ESCRIBIMOS, POR EJEMPLO, QUE ‘LAS VÍCTIMAS FUERON OCHO HOMBRES Y SEIS MUJERES’”.

referencia no quedan excluidas ni las mujeres prehistóricas ni las gatas). Así, con la expresión *LOS ALUMNOS* podemos referirnos a un colectivo formado exclusivamente por varones, pero también a un colectivo mixto, formado por chicos y chicas. A pesar de ello, en los últimos tiempos, *por razones de corrección política, que no de corrección lingüística*, se está extendiendo la costumbre de hacer explícita en estos casos la alusión a ambos sexos: *Decidió luchar ella, y ayudar a sus COMPAÑEROS Y COMPAÑERAS*. Se olvida que en la lengua está prevista la posibilidad de referirse a colectivos mixtos a través del género gramatical masculino, posibilidad en la que no debe verse intención discriminatoria alguna, sino la aplicación de la ley lingüística de la economía expresiva; así pues, en el ejemplo citado pudo —y debió— decirse, simplemente, *ayudar a sus compañeros*. Sólo cuando la oposición de sexos es un factor relevante en el contexto, es necesaria la presencia explícita de ambos géneros: *La proporción de ALUMNOS Y ALUMNAS en las aulas se ha ido invirtiendo progresivamente; En las actividades deportivas deberán participar por igual ALUMNOS Y ALUMNAS*. Por otra parte, el afán por evitar esa supuesta discriminación lingüística, unido al deseo de mitigar la pesadez en la expresión provocada por tales repeticiones, ha suscitado la creación de soluciones artificiosas que contravienen las normas de la gramática: *LAS y los ciudadANOS*.<sup>1</sup>

Existen palabras terminadas en "a" cuyo género es masculino: son términos cultos o eruditos procedentes del griego, como anatema, aroma, diploma, drama, hematoma, programa, tema, trauma, etcétera. Pero también

hay helenismos que, terminados en "a", tienen género femenino: amalgama, broma, cima, coma, crema, diadema, pócima y algunas más. En el caso de los sustantivos terminados en "e", algunos son femeninos y otros masculinos, como gente, leche, nieve y noche, entre los primeros, y arte, café, chimpancé y chocolate, entre los segundos. De modo que la sola idea de que la "e" pueda convertirse en desinencia neutra lo mismo para el masculino que para el femenino, como pretenden algunos grupos de reivindicación de los derechos de la mujer, choca con la lógica y presenta una deformación caprichosa en el uso común de la lengua. Insistimos: el proceso evolutivo del idioma no obedece a decisiones verticales de poder, sino al uso frecuente que es el que determina la norma general, es decir, para todos.

**FRENTE A LOS CONSTRUCTOS** del feminismo, hoy es casi imposible definir el género únicamente en las palabras (que son las que, estrictamente, tienen género), pero es necesario y conveniente recordar la definición original. El DRAE define el sustantivo masculino "género" (del latín *genus, genèris*) de la siguiente manera: "conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes", y en la octava acepción específica: "Categoría gramatical inherente en sustantivos y pronombres, codificada a través de la concordancia en otras clases de palabras y que en pronombres y sustantivos animados puede expresar sexo". Las dificultades sobrevienen cuando el término "género" no se usa exclusivamente para las palabras, sino también para las personas. En el *Diccionario panhispánico de dudas*, las academias de la lengua tratan de mediar al respecto, pero sin renunciar al sentido estricto del término:

Para designar la condición orgánica, biológica, por la cual los seres vivos son masculinos o femeninos, debe emplearse el término

*sexo: En el mismo estudio, las personas de SEXO FEMENINO adoptaban una conducta diferente. Por tanto, las palabras tienen género (y no sexo), mientras que los seres vivos tienen sexo (y no género). No obstante, en los años setenta del siglo XX, con el auge de los estudios feministas, se comenzó a utilizar en el mundo anglosajón el término género (ingl. gender) con un sentido técnico específico, que se ha extendido a otras lenguas, entre ellas el español. Así pues, en la teoría feminista, mientras con la voz sexo se designa una categoría meramente orgánica, biológica, con el término género se alude a una categoría socio-cultural que implica diferencias o desigualdades de índole social, económica, política, laboral, etcétera. Es en este sentido en el que cabe interpretar expresiones como estudios de género, discriminación de género, violencia de género, etcétera. Dentro del ámbito específico de los estudios sociológicos, esta distinción puede resultar útil e, incluso, necesaria. Es inadmisibles, sin embargo, el empleo de la palabra género sin este sentido técnico preciso, como mero sinónimo de sexo, según se ve en los ejemplos siguientes: El sistema justo sería aquel que no asigna premios ni castigos en razón de criterios moralmente irrelevantes (la raza, la clase social, EL GÉNERO de cada persona); Los mandos medios de las compañías suelen ver cómo sus propios ingresos dependen en gran medida de la diversidad étnica y DE GÉNERO que se da en su plantilla; en ambos casos debió decirse SEXO, y no GÉNERO. Para las expresiones discriminación de género y violencia de género existen alternativas como discriminación o violencia por razón de sexo, discriminación o violencia contra las mujeres, violencia doméstica, violencia de pareja o similares.<sup>2</sup>*

Volver inextricable el idioma no es desde luego un avance. Por lo demás, nunca la lengua se ha modificado trascendentalmente ni siquiera desde iniciativas individuales de autores influyentes, como cuando Juan Ramón Jiménez (Premio Nobel de Literatura en 1956) eliminó, en su escritura, los grupos "ge" y "gi" reemplazándolos por "je" y "ji", como en antología, elejía, jeneral, jente, jendarme, cirujía, etcétera. Pero hoy sus libros se someten a la corrección ortográfica debida para facilitar su lectura y comprensión, y para evitar confusiones en el aprendizaje del español, sobre todo entre los niños.

**LOS PUNTOS MÁS DÉBILES** de la escritura y el habla con desdoblamiento de género son, justamente, los que crean dificultades en el aprendizaje de un idioma al alterar sus normas. Y, por cierto, no son pocas las escritoras feministas que omiten los desdoblamiento de género. Me permito hacer un ejercicio de intervención intrusiva con desdoblamiento de género

**“VOLVER INEXTRICABLE EL IDIOMA NO ES UN AVANCE. POR LO DEMÁS, NUNCA LA LENGUA SE HA MODIFICADO TRASCENDENTALMENTE NI SIQUIERA DESDE INICIATIVAS INDIVIDUALES DE AUTORES INFLUYENTES, COMO JUAN RAMÓN JIMÉNEZ (PREMIO NOBEL DE LITERATURA EN 1956)”.**

en un fragmento del libro epistolar *Lo femenino y lo sagrado*, de Catherine Clément y Julia Kristeva.<sup>3</sup> En este caso, quien escribe es Kristeva, y fijémonos en el resultado:

Dicho de otra forma, muchos de nosotros *y muchas de nosotras*, siempre en esta tribu de los europeos *y las europeas* y más específicamente de los franceses *y las francesas* que es actualmente la mía, hemos elegido, frente a la religión de los padres *y las madres*, otra 'religión': la del ateísmo comunista como compensación de las deudas y de los ideales infantiles. No, no simplifico a ultranza, no ignoro que una gran cantidad de razones —y a menudo muy buenas razones— conducen al hombre *y a la mujer* a adherirse a una ideología; hablo de lo íntimo, del microcosmos. Basta con leer las obras críticas de algunos antiguos *y algunas antiguas* comunistas, de los más lúcidos *y más lúcidas*, para constatar que describen su ateísmo en términos religiosos: se trata nada menos que de construir una antirreligión que sustituya a la religión anterior.

Si eliminamos de este párrafo los intrusos desdoblamiento de género que he marcado en cursivas, los lectores (incluidas las lectoras, por supuesto) podrán apreciar mucho mejor la escritura de Julia Kristeva quien, cuando se refiere "al hombre" sabe perfectamente, como todos lo sabemos, que no se refiere únicamente al varón, sino a todos los individuos de la especie. Evito hacer este mismo ejercicio utilizando la arroba (@) y la equis (x), que exigirían "tod@s" y "todxs", con las que el lenguaje incluyente más radical pretende también uniformar la igualdad de sexos y géneros. Únicamente para que los lectores tengan una idea de cómo escribiría Julia Kristeva con el uso de

la "e" (con la que se pretende uniformar sexo y género), intervengo las primeras líneas de su párrafo ya citado y también las marco en cursivas:

Dicho de otra forma, *muches de nosotres*, siempre en esta tribu de *les europees* y más específicamente de *les franceses* que es actualmente la mía, hemos elegido, frente a la religión de *les padres y les madres*, otra 'religión': la del ateísmo comunista como compensación de las deudas y de *les ideales infantiles*.

**¿QUÉ GANAMOS** torturando al idioma de esta manera? Nada, de acuerdo con el gobierno de Francia que tomó cartas en el asunto y, el 6 de mayo de 2021, prohibió oficialmente el uso de dicho lenguaje en la enseñanza.

Esa decisión trascendental pasó un tanto inadvertida, seguramente por intereses más urgentes como la atención de la pandemia del Covid-19, pero también porque, para quienes defienden este uso torturado del idioma, es una gran derrota a partir de razones y no de emociones; de consideraciones científicas y pedagógicas antes que políticas o ideológicas.

Debemos valorar la decisión del gobierno francés en su justa dimensión. Si antes de la pandemia, este mismo gobierno ya había prohibido el uso de celulares en las aulas, por considerar que son distractores para el aprendizaje, el anuncio de la prohibición del lenguaje incluyente en las escuelas y los colegios franceses tuvo pocos comentarios porque, en gran medida, el interés en el uso de este lenguaje corresponde a sectores que, por su formación y jerarquía social, no pertenecen al cuerpo más amplio de hablantes al cual, por cierto, la noticia no le impactó en absoluto.

Francia, a la vanguardia del pensamiento, ha evitado en su territorio, desde el poder público, que su idioma (uno de sus patrimonios culturales



Fuente: qnetforlife.com

Fuente > vitamini.hr



que más defiende) resulte afectado por formas y fórmulas anómalas, impuestas por ciertos sectores, que impiden a la niñez el aprendizaje óptimo de su lengua. De acuerdo con la información del diario *Le Figaro*, su ministro de Educación, Jean-Michel Blanquer, “independientemente de exigir que se respete la igualdad entre niñas y niños, tanto a través de la feminización de términos de las profesiones como a través de la lucha contra las representaciones estereotipadas... ha prohibido el lenguaje inclusivo en los colegios franceses”. Y se exponen los motivos:

A principios de mayo indicó que la lengua no debía ser dañada y este jueves ha publicado una circular en el *Boletín Oficial del Estado* en la que sostiene que este tipo de escritura “constituye un obstáculo para la lectura y la comprensión de la escritura”. En el documento, Jean-Michel Blanquer se dirige a los rectores de la academia, a los directores de la administración central y personal del Ministerio de Educación Nacional y señala que “debe prohibirse el recurso de la denominada escritura inclusiva, que utiliza notablemente el punto medio para revelar simultáneamente las formas femenina y masculina de una palabra usada en masculino cuando se usa en un sentido genérico”. Añadió el ministro que “la imposibilidad de transcribir textos verbalmente con este tipo de escritura dificulta la lectura en voz alta y la pronunciación y, en consecuencia, el aprendizaje, especialmente para los más pequeños”, y enfatiza que estas formas pueden evitar que los niños que padecen ciertas “discapacidades o problemas de aprendizaje” acedan al francés.<sup>4</sup>

El habla del común siempre rebasa a las academias de la lengua, y en esto consiste la evolución del idioma. Las academias no imponen o, en todo caso, no deben imponer, sino regular y difundir las pautas, las normas de un idioma. En el caso del lenguaje inclusivo no es el común, sino ciertos sectores, los que exigen que la lengua se adapte a lo que desean (algunos han exigido incluso que se eliminen ciertos términos del diccionario), y hacen bien las academias lingüísticas, como cuerpos colegiados especializados (porque es una parte de su trabajo), al defender

la unidad del idioma. No es por nada que el 30 de octubre del año anterior, la RAE eliminó de su “Observatorio de palabras” el pretendido pronombre “elle”, creado “para aludir a quienes pueden no sentirse identificados con ninguno de los dos géneros tradicionalmente existentes: él, ella”.<sup>5</sup>

**EN NUESTRO PAÍS**, José G. Moreno de Alba alegó justamente esta razón para defender el buen uso de la lengua: su unidad. Esta “unidad”, en el sentido de “unión o conformidad”, propicia una mejor comunicación y un mayor entendimiento entre los hablantes y escribientes. Explicó el lingüista y lexicógrafo mexicano:

Una de las más evidentes ventajas de contar con una normatividad lingüística, aceptada por todos, es la unidad del idioma. Y quizá donde esto se manifiesta con mayor claridad es en la ortografía. Así se trate, en su mayoría, de reglas arbitrarias, las normas ortográficas garantizan, en este nivel, la unidad de la lengua.<sup>6</sup>

Ningún recurso que obstaculice o entorpezca la comunicación, por muy bienintencionado que sea, puede considerarse una evolución en el idioma. Las modificaciones que ha tenido la lengua española (y las lenguas en general), en su lento desarrollo, la han mejorado en economía y precisión. Volver a las formas redundantes de los balbuceos del español es una involución más que un avance. Leo el libro *Del silencio al estruendo: Cambios en la escritura de las mujeres a través del tiempo*, de Sara Sefchovich,<sup>7</sup> y también el volumen colectivo (con catorce escritoras) *Maneras de escribir y ser/no ser madre*,<sup>8</sup> y no encuentro en ellos desdoblamiento de género, lo que muestra que a las escritoras este recurso, gramatical y estéticamente, les resulta ajeno.

El lenguaje inclusivo, con sus desdoblamiento de género, es una especie

“HOY, POLÍTICOS (Y POLÍTICAS)  
USAN EL ‘TODES’ Y EL ‘AMIGUES’  
OPORTUNISTAMENTE, PARA CATAPULTAR  
SU ‘POPULARIDAD’, CUANDO  
EN REALIDAD ESTO LE DICE MUY POCO  
AL COMÚN DE LOS HABLANTES”.

de variante jergal de los ámbitos oficiales e institucionales, a partir del uso que exigen en sus demandas los colectivos de reivindicación de mujeres y de los integrantes del movimiento LGBT. Pero no olvidemos que, en muchos casos, fueron los gobiernos y las instituciones públicas las instancias que comenzaron a utilizar, desde el poder político, el desdoblamiento de género, por obvias conveniencias políticas que convirtieron este uso en protocolario. Hoy, políticos (y políticas) usan el “todes” y el “amigues” oportunamente, para catapultar su “popularidad”, cuando en realidad esto le dice muy poco al común de los hablantes, y sólo los receptores directos de este lenguaje se identifican con él.

**EN MIS LIBROS** *Las malas lenguas* (Océano, 2018) y *¡No valga la redundancia!* (Océano, 2021) abordé este tema tan apasionante y apasionado en relación con nuestro idioma. No profetizo, pero sí colijo —a partir del ya dilatado desarrollo dialógico de la lengua española— que es bastante probable que el desdoblamiento de género, utilizado hoy sobre todo en las instituciones públicas y en los centros de educación superior, permanezca y deje su huella, como un uso protocolario, en las allocuciones, los discursos y los escritos oficiales, institucionales y burocráticos, pero difícilmente se integrará al uso común de nuestra lengua, es decir, a la utilización mayoritaria que es la que crea la norma. (El primer desdoblamiento de género, muchísimo antes del lenguaje inclusivo, fue “señoras y señores”, de obvio uso protocolario). Será, en todo caso, una variante jergal como otras formas especializadas de un determinado sector. Y esta deducción parte de una observación muy atenta de las personas (incluidas mis amigas feministas) que escriben mensajes en redes sociales, y algunos documentos, utilizando el desdoblamiento de género, pero que ¡no usan este recurso en su interrelación cotidiana!: lo hacen como cualquier otro hablante, y esto revela que los desdoblamiento de género y las otras formas del lenguaje inclusivo no están normalizados ni siquiera en el habla de sus usuarios más convencidos. ☐

NOTAS

<sup>1</sup> *Diccionario panhispánico de dudas*, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, Editorial Alfaguara, Bogotá, 2005, p. 311.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 310.

<sup>3</sup> Catherine Clément y Julia Kisteva, *Lo femenino y lo sagrado*, traducción de Maribel García Sánchez, Ediciones Cátedra / Universitat de València / Instituto de la Mujer, Madrid, 2000, pp. 37-38.

<sup>4</sup> Citado en el diario ABC en línea, <https://www.abc.es/sociedad/abci-francia-prohibe-oficialmente-lenguaje-inclusivo-escuela-202105071419-noticia.html>

<sup>5</sup> Diario *La Nación* en línea, <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/la-real-academia-espanola-retira-pronombre-elle-nid2498809/>

<sup>6</sup> José G. Moreno de Alba, *La lengua española en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 160.

<sup>7</sup> Sara Sefchovich, *Del silencio al estruendo: Cambios en la escritura de las mujeres a través del tiempo*, UNAM, México, 2020.

<sup>8</sup> Ave Barrera y Lola Horner (editoras), *Maneras de escribir y ser/no ser madre*, Paraíso Perdido, Guadalajara, 2021.

*“En el espejo donde te miras / no hay nadie”, escribe Rafael Cadenas (1930) en Nupcias, mientras su coterránea Eleonora Requena (1968) desliza estos versos en Nido de tordo: “El laberinto entró en Esther. Se le trepó en las sienes desliendo lo de afuera y lo de adentro”. Ahí, dos muestras de que la contundencia de la poesía venezolana no puede cuestionarse. En este ensayo, Gisela Kozak, autodenominada caraqueña achilangada (nació en Caracas, vive en México), se asoma críticamente a la lírica de su país de origen.*

# POESÍA VENEZOLANA

## DEL SIGLO XX

GI SELA KOZAK ROVERO

@giselakozak

**R**asgos comunes. Antología de la poesía venezolana del siglo XX (Pre-Textos, Valencia, 2019) muestra una sensibilidad estética enraizada en los ámbitos imaginarios de una nación, alimentada de la plena conciencia del acontecer poético propio, pero con el ojo en las lenguas poéticas del orbe.

En este sentido, la poesía venezolana no se diferencia de la contemporánea, en castellano o en otras lenguas, siempre movida y conmovida por los intercambios y traducciones que han configurado un espacio singular para este género literario. El esfuerzo de los escritores, ensayistas y críticos literarios Antonio López Ortega, Miguel Gómez y Gina Saraceni tiene la virtud de sostenerse en tres perspectivas diferentes, desde las cuales se acordaron los nombres y textos de este volumen de más de mil páginas.

Tratándose de una literatura con poca presencia en el ámbito literario mundial, sobre todo en comparación con la mexicana, la española o la argentina, sorprende la variedad, calidad y profusión de voces poéticas en Venezuela. Cabe preguntarse por qué un país tan volcado en el siglo XX hacia la modernización fue tan modesto en sus empeños por darse a conocer en circuitos literarios internacionales, habiendo tenido en el siglo XIX —tal como indican los compiladores— una figura de tan fuerte proyección como Andrés Bello, muy denostado por su poesía cívica en la actualidad, pero con una influencia gigantesca en el siglo XIX hispanoamericano.

Es un lugar común decir que la modernidad rentista y próspera, con altas cuotas de movilidad social y posibilidades de publicación en editoriales estatales, restó ímpetu a la necesaria vinculación de los poetas con el exterior, e influyó en su reconocimiento. Podría afirmarse, igualmente, que el carácter espasmódico de las políticas culturales venezolanas no permitió aprovechar de manera cabal una casa editorial como Monte Ávila, de modo que lograra la presencia, por ejemplo, del Fondo de Cultura Económica. Esta

“LA MODERNIDAD LLEGA TAMBIÉN POR LA VÍA DE LAS LECTURAS HECHAS POR LOS POETAS Y SE EXPRESA CON EL VERBO LIBRE DE LA PROSA, COMO EN LOS TEXTOS DE JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE”.

situación de relativo aislamiento ha cambiado desde que los autores comenzaron a migrar en los años noventa del siglo XX.

Regados por el mundo, hombres y mujeres de letras provenientes de Venezuela se constituyeron así en representantes de su quehacer literario.

**LAS RELACIONES** de la poesía venezolana con el ámbito de la lengua castellana, específicamente el hispanoamericano, se evidencia desde la “Silva criolla” (1901), de Francisco Lazo Martí (1869-1909). La invitación a abandonar la decadencia ciudadana anuncia la contradicción perenne entre poesía y modernidad, que marcó las literaturas de las últimas centurias, en especial la del siglo XX. Se trata de una productiva contradicción que se decantó en la apuesta por una expresión nacional y, también, en el permanente cuestionamiento hacia la transformación en todos los órdenes de la existencia que, en definitiva, hizo posible la ruptura con las formas poéticas del pasado.

Un ejemplo de la primera apuesta es la de Alberto Arvelo Torrealba (1905-1971) en “Florentino, el que cantó con el diablo” (1950), que nos recuerda el romancero con su narración de hazañas. Ese poema propio de la primera

mitad del siglo XX, no es casualidad, tal como se recuerda en el prólogo, que el músico nacionalista venezolano Antonio Estévez haya compuesto, a partir de este texto, su “Cantata Criolla”, versionada, por cierto, por el director mexicano Eduardo Mata al frente de la orquesta Simón Bolívar y sus coros. El regionalismo fue un movimiento continental que atravesó todas las manifestaciones artísticas y se prestaba a colaboraciones entre diversas manifestaciones estéticas.

Las batallas culturales no se libraron siempre en la arena pública, dominada por los hombres, sino también en las voces que desde la periferia sorprenden por su audacia estética. El telurismo no tiene que ser vía exclusiva de valores opuestos a la urbe y la modernidad, como evidencia la escritura de las mujeres, específicamente en el caso de Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1962). La libertad vanguardista se manifiesta en la poesía erótica de María Calcaño (1906-1956), quien vivió aislada del mundo en un ambiente rural. En definitiva, la modernidad llega también por la vía de las lecturas hechas por los poetas y se expresa con el verbo libre de la prosa, como en los textos de José Antonio Ramos Sucre (1890-1930). Escritor sin género literario definido y políglota consumado, Ramos Sucre, poeta mayor en castellano de la primera mitad del siglo XX, se sumerge a voluntad en las tradiciones y culturas de las que dispuso en tanto lector, en un sentido perfectamente comprensible para los admiradores del argentino Jorge Luis Borges.

**ENTRE LA APETENCIA** telúrica y el desafío urbano, con la mira puesta en el mundo más que en su propia tradición popular e hispánica, la poesía del siglo pasado en Venezuela exhibe voces singulares en lugar de espíritu de grupo, amén de una apropiación libérrima de todos los vientos estéticos. En definitiva, la naturaleza proteica de la literatura contemporánea es irreductible a los movimientos, por más influyentes que éstos sean, y la poesía hispanoamericana y española siguió caminos no sólo



diversos sino divergentes. Desde Antonio Arráiz (1903-1962) hasta Vicente Gerbasi (1913-1992) y Antonia Palacios (1904-2001), pasando por Fernando Paz Castillo (1893-1981) y Luis Enrique Mármol (1897-1926), la apropiación de las vanguardias históricas del siglo XX nunca será inmediata y, mucho menos, mimética. La poesía de Ana Enriqueta Terán (1918-2017) hace honor a las fuentes de los místicos desde una reivindicación de la voz poética femenina. El registro de lo telúrico y del lenguaje local como fuerza raigal de la poesía tendrá en Ramón Palomares (1935-2016) un exponente máximo, el cual convivirá en el grupo Sardo con autores como Guillermo Sucre (1933-2021), vinculado a corrientes internacionales con clara voluntad cosmopolita. Hesnor Rivera (1928-2000), Miyó Vestriani (1938-1991), Víctor Valera Mora (1935-1984) y Caupolicán Ovalles (1936-2001) aluden al espíritu rebelde y cuestionador del surrealismo, pero sus textos se mueven entre la política de izquierdas, el desafío a las convenciones dentro de un espacio ya francamente urbano como el medio literario venezolano y la búsqueda de un registro propio. Alfredo Silva Estrada (1933-2009) y Elizabeth Schön (1921-2007) llevan esta apuesta rupturista a su mejor realización, con un lenguaje de gran precisión verbal.

No obstante la multiforme variedad de la palabra poética venezolana, el título de esta antología, *Rasgos comunes*, acierta por cuanto variedad no se opone a redes y encuentros. En el prólogo, "Las zonas del canto", se señala la vocación ética de una poesía atenta a las transformaciones radicales habidas en el siglo XX y sus consecuencias en la experiencia de la vida contemporánea. Venezuela tuvo la mejor época de su historia en la segunda mitad del siglo XX, sobre todo en términos de movilidad social y de cambios de las relaciones sociales, pero el campo literario venezolano se afinó, como ocurrió en tantos otros países, en la tensión entre el sentido político y el sentido estético del quehacer literario y entre el desencantamiento moderno y las libertades que le son inherentes.

Los cuerpos excluidos en el seno de la nación clamaban por un lugar en las representaciones culturales, negado por las lógicas que privilegian unos cuerpos sobre otros. Esta nación, construida desde esas lógicas, contenía en germen la rebelión en su contra pero también la pasión hacia su fuerza formadora y al mismo tiempo represora. La peculiar lucha estética contra el pasado es evidente en los textos compilados, en los cuales se debaten influencias, tópicos, ideas y traducciones que han de ser revelados por la labor crítica y lectora en todos sus alcances. En suma, modernidad, representaciones, la nación y los cambios culturales son los *rasgos comunes* señalados por los compiladores para el amplio corpus de textos antologados.

**LA REPRESENTATIVIDAD** de la muestra es un valor central pues basta acercarse a



Fuente: twitter.com

“LA REPRESENTATIVIDAD DE LA MUESTRA ES UN VALOR CENTRAL PARA ENTENDER LAS RUTAS SEGUIDAS POR LA POESÍA DE UN PAÍS EN EL QUE HAN SURGIDO FIGURAS MAYORES COMO RAFAEL CADENAS (1930)”.

este libro para entender las rutas seguidas por la poesía de un país en el que han surgido figuras mayores como Rafael Cadenas (1930) y Yolanda Pantin (1954), por no hablar del otrora reconocido Andrés Eloy Blanco (1897-1955), exilado en México —donde murió—, o de Eugenio Montejó (1938-2008) y Juan Sánchez Peláez (1922-2002), entre los más identificables fuera de las fronteras venezolanas. El segundo rasgo importante es el empeño por darle un lugar a figuras olvidadas, apenas antologadas o estudiadas. Un caso es el de Salustio González Rincones (1886-1933), capaz de escribir en 1907 un irónico poema en verso libre con el título de "Carta de Salustio para su mamá que estaba en Nueva York". Otro ejemplo es el de Aly Pérez (1955-2005), con una posición excéntrica respecto al campo literario, dominado por Caracas, cuyo largo poema "Desalojo de las palomas de Calicanto" exhibe una altura poética similar a sus contemporáneos más reconocidos, como Igor Barreto (1952), Rafael Castillo Zapata (1958) o Miguel James (1953), sumergidos en las hablas urbanas en los años ochenta. También se señala el valor de la obra de escritoras al estilo de Emira Rodríguez (1929-2017), casada con una gran figura literaria, Juan Liscano (1915-2001), incluido desde luego en este volumen, y opacada, de algún modo, por el sitio de su marido. En tercer lugar, destaca la calidad de los textos, cuya selección puede ser objeto de debate, como siempre ocurre con los criterios de las antologías, pero que expresa la aguda conciencia del oficio.

*Rasgos comunes* no es insensible a los temas de esta época y actualiza el decir poético venezolano en términos de su conexión con el género, la raza y la orientación sexual. Armando Rojas Guardia (1949-2020), uno de los grandes nombres de la poesía venezolana contemporánea, cultivó la poesía mística tanto como la expresión de

la homosexualidad. Ana Nuño (1958), dueña de un registro cultivado hasta la erudición, es una voz singular en la expresión del tema lésbico. Imposible no mencionar a Hanni Ossott (1946) y a la inigualable Ida Gramcko (1924-1994), voces poéticas comparables a Alejandra Pizarnik, Blanca Varela u Olga Orozco, y también a María Auxiliadora Álvarez (1956), quien fuera profesora de la UNAM.

Santos López (1955), por su parte, reivindica lo sagrado desde las raíces indígenas. Se incluyen, además, primeros textos de voces importantes de la poesía venezolana del siglo XXI, entre otros María Antonieta Flores (1960), Jacqueline Goldberg (1966), Luis Enrique Belmonte (1971), Arturo Gutiérrez Plaza (1962), Eleonora Requena (1968) y Carmen Verde Arocha (1967). A esta última pertenece el poema "Arrodillada" (p. 1132):

El agua echa una ojeada a la muerte. De qué nos sirve mirar tanto hacia arriba; la claustrofobia está detrás del cielo.

¿Qué hago con estos pelícanos en las manos? ¿Por qué palidecen?

Tengo los huesos llenos de peces. Ahora sé cómo viven las olas, por qué soy la hija mayor del padre. El olor a carbón para siempre, en este río que no tiene término.

Arrodillada  
creyéndome álamo desnudo  
y con el peso del cielo.

Un charco de junio  
busca mi rostro,

se burla igual que los muertos  
de mis manos.

Una soledad larga y cercana  
como una cruz de mayo  
es mi adiós.

Estoy sola con mis voces,  
con los gestos que viven  
de lo añorado,

en este barro que me hace feliz.

Por último, tanto el prólogo como las presentaciones de cada autor o autora ofrecen información que sirve para vincularlos con las redes literarias mundiales. No está de más recordar que hoy la poesía es apenas leída por un público distinto al de sus oficianes, amén de reducidos sectores de la crítica académica y de la lectoría literaria. En su cualidad subterránea y cosmopolita reside la posibilidad de su sobrevivencia como arte verbal, por lo cual establecer redes y marcar las constelaciones entre poetas de una nación determinada y sus pares de otros lugares es una tarea de la crítica literaria vital para el género, sobradamente cumplida por Antonio López Ortega, Miguel Gomes y Gina Saraceni en esta antología. ■

La literatura fantástica o literatura de la imaginación (en la fórmula propuesta por Alberto Chimal) cuenta con autoras de primer nivel en México, aunque en escaso número. BEF comenta el más reciente libro de Cecilia Eudave, *Al final del miedo: mientras subraya tanto los aportes como la solvencia de las ocho narraciones que componen el volumen, desmenuza de qué modo los cuentos se conectan a través de personajes desencantados en un mundo de abismos invisibles.*

# LA COTIDIANEIDAD MÁS ASFIXIANTE

BERNARDO FERNÁNDEZ, BEF

@monorama

La literatura de la imaginación ha sido pródiga en grandes autoras. Desde Mary Shelley hasta Carmen María Machado, en la tradición anglosajona abundan *fantasistas* que han sido arropadas por su canon; algunas de ellas, como Úrsula K. Le Guin, Margaret Atwood y más recientemente Karen Russell, convertidas en auténticas estrellas literarias en sus países.

**POR RAZONES** que me eluden, la lengua española no sólo ha sido magra en su literatura fantástica. Además de ello, las autoras que la han cultivado suelen encajonarse en el gabinete de las curiosidades. Traído al ámbito local, nuestras cultoras de la imaginación se antojan escasas ante las narradoras del realismo. Y si bien los lectores reconocen nombres como los de Amparo Dávila o la muy mexicana Leonora Carrington, pasando por Manú Dornbierer (cuya obra cuentística urge rescatar) y llegando a escritoras en activo como Bibiana Camacho, Daniela Tarazona, Karen Chacek, Andrea Chapela y Mariana Palova, la aparición de un libro de fantasía escrito por una mujer sigue siendo una noticia que celebrar.

De ese modo no es para menos congratularse por la aparición de *Al final del miedo* (Páginas de Espuma, 2021), libro de cuentos tan breve como inquietante de Cecilia Eudave. La autora, narradora y académica (nacida en Guadalajara, 1968), se ha labrado desde hace muchos años un espacio importante en nuestras letras. Con un registro amplio que va desde la literatura infantil y juvenil a la novela, del ensayo al cuento, su carrera se expande por más de dos décadas de creación continua que, sin embargo, aún no fructifica en el reconocimiento que merece. Acaso *Al final del miedo* sea el libro que consiga colocarla en ese espacio que le corresponde hace tiempo.

**JUSTO ES SEÑALAR** que el libro de marras no es un texto imaginativo en el sentido más convencional. Se sabe que *fantasía* es un término complejo, amplio y elusivo. La apuesta de Eudave

se aleja de los caminos más transitados del subgénero e hilvana ocho narraciones tan breves que a veces parecen viñetas de la vida de un grupo de personajes abrumados por una cotidianeidad asfixiante. El número de cuentos no debe ser casual, pues como dice Umberto Eco en *El nombre de la rosa*, "ocho es el número de la perfección de todo tetrágono".

Mi anglofilia, liberadora y limitante al mismo tiempo, me remitió a las novelas costumbristas de Philip K. Dick situadas en mundos raros, pero me queda claro que los referentes de Cecilia son más amplios que los míos. Intuyo entre sus lecturas a Gianni Rodari, Italo Calvino y Michel Houellebecq.

Sospecho que de leerse los cuentos por separado, el elemento fantástico que da unidad al libro podría pasar desapercibido para un lector distraído, como yo.

En el fondo de las narraciones, en un engañoso segundo plano, se describe un mundo donde surgen misteriosos agujeros abismales en las ciudades, sin que nadie tenga una explicación. (Al calce, la aparición del socavón de Puebla, varios meses después de publicarse el libro, reafirmó por enésima vez aquella expresión inglesa *life imitates art* —la vida imita al arte— de forma por demás angustiante).

Alrededor de los agujeros se tejen conjeturas y rumores, pero la autora se enfoca en las vidas de un conjunto de personajes interrelacionados de un cuento a otro, generando una novela fraccionaria o *fix-up*, término acuñado por el escritor A. E. Van Vogt para referirse a una colección de cuentos situados en un mismo universo ficticio que, puestos en conjunto, forman una narración más grande.

Como en muchas grandes obras de fantasía, desde *La divina comedia* a *La ciudad y la ciudad*, el interés de la narración no está centrado en el elemento imaginativo: la proliferación de los agujeros ocupa un lugar secundario al lado del hartazgo que se cierne sobre las vidas de cada uno de estos protagonistas. Se trata de seres desencantados, aburridos de sus vidas

“ALREDEDOR DE LOS AGUJEROS SE TEJEN CONJETURAS, PERO LA AUTORA SE ENFOCA EN UN CONJUNTO DE PERSONAJES INTERRELACIONADOS DE UN CUENTO A OTRO, GENERANDO UNA NOVELA FRACCIONARIA O *FIX-UP*”.

desahogadas, varios de ellos atrapados en relaciones de pareja enloquecedoramente plácidas. Y aunque la vida en pareja es uno de los ejes temáticos de *Al final del miedo*, la solvencia narrativa de la autora le permite incluso componer una historia policiaca y salir bien librada del lance, empeño en que otros muy celebrados autores de nuestras letras han naufragado.

**COMO EN TODA** buena narración de lo inusual, lo central de estos cuentos es aquello que la autora sugiere pero nunca muestra: la amnesia liberadora que provoca una caída en una mujer que no deja de sangrar, la espiral descendente hacia la autodestrucción que una chica atestigüa en su hermano gemelo, la búsqueda de una historia que lleva a un antipático *mirrey* a un barrio popular, los viajes a la playa y al lado más sórdido de la noche urbana que emprenden dos parejas para huir de sí mismas, el gris oficinista que es capaz de inventar los delirios más coherentes para ligarse a una compañera de trabajo, un fotógrafo alcohólico que ve mujeres muertas en la pantalla de su laptop... Todos ellos se interrelacionan en una telaraña minuciosamente armada detrás de la cual intuimos a la araña ponzoñosa.

Los abismos más tenebrosos de *Al final del miedo* no son los que se abren caprichosamente en sus páginas, sino los que anidan silenciosos en las almas de sus personajes.

Este libro cimenta el merecido prestigio de su autora como una de las más sólidas narradoras de su generación en nuestro país. **■**





Con motivo de la exposición que se inaugura el próximo 12 de agosto en la tierra natal de este pintor del siglo XIX, quien ha conservado —con el estudio de críticos y autores—, su interés y magnetismo a través de los años, este repaso indaga en “una ruta inédita”. Plantea la relación del artista con la fotografía, así como el posible aprovechamiento de este recurso, entonces novedoso, para la realización de su obra plástica. Hay tanto indicios como datos que apoyan esta hipótesis. Es un tema que tendrá continuación.

# HERMENEGILDO BUSTOS, ¿PINTOR DE FOTOGRAFÍAS?

MIGUEL ÁNGEL MORALES L.  
@MORAL3X

En su libro *Fuga mexicana: Un recorrido por la fotografía en México* (Conaculta, 1994), el investigador iconográfico del siglo XIX, Olivier Debrouse (1952-2008), habló sobre los pintores inspirados en las imágenes decimonónicas, muchos de ellos fotógrafos o interesados por la fotografía.

Mencionó a los pintores Antonio Orellana, Juan Cordero, José Escudero y Espronceda y, “probablemente, Hermenegildo Bustos”, quienes “se sirvieron de la fotografía como base de sus obras. Por su parte, el retratista tlacotalpeño Salvador Ferrando y el paisajista José María Velasco fueron a la vez pintores y fotógrafos”. En otro ensayo, Debrouse escribió sobre los trabajos fotográficos del paisajista José María Velasco (1840-1912), pero lamentablemente no estableció si las pinceladas de Hermenegildo Bustos (1832-1907) tuvieron como base una imagen química.

Debrouse y Rosa Casanova documentan, en *Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotografías del siglo XIX* (FCE, 1989), que Daguerre descubrió la imagen fijada con elementos químicos sobre láminas de cobre, técnica que llegó a Estados Unidos y Colombia en septiembre de 1839, y desembarcó en México por Veracruz, en enero de 1840. Pero meses después llegaron otros descubrimientos: el ambrotipo (imágenes sobre vidrio) y el ferrotipo (sobre lámina pintada de negro). Estos procedimientos fueron eclipsados por las impresiones múltiples sobre papel, un proceso mucho más barato y por lo mismo accesible.

Al ver en ese volumen los daguerrotipos de la segunda mitad del siglo XIX, muchos recuerdan las poses con las que Hermenegildo Bustos pintó a los habitantes de Purísima del Rincón, en Guanajuato. Resulta interesante su preferencia por los soportes de lámina (los mismos que se utilizaban en los “ferrotipos”), más que los lienzos o el papel, como base para dibujos y miniaturas (la mayoría de 7 x 9 centímetros), pintadas con acuarela o *gouache*.

También es sospechoso que en varias pinturas consigne que son *retratos*. Al pintar a su padre en un óleo sobre lámina de 35 x 25 centímetros, en la parte inferior apuntó: “Finado. Don José María Bustos, padre de Hermenegildo Bustos. Lo retraté el 18 de marzo de 1852”. Y en su autorretrato, sobre una lámina de 34 x 24 centímetros, no escatimó sus datos: “Hermenegildo Bustos, indio de este pueblo de Purísima del Rincón, nació el 13 de abril de 1832 y me retraté para ver si podía el 19 de junio de 1891”.

RAQUEL TIBOL, en *Hermenegildo Bustos: Pintor del pueblo* (Conaculta / Era, 1981 y 1992), dio a conocer tres imágenes relacionadas con el pintor y su arte. Desgraciadamente no informó sobre su técnica, ni las medidas. Un sacerdote retrató al pintor y a su esposa, Joaquina Ríos. Cabe apuntar que el septuagenario pintor, quien estrecha cariñosamente con su brazo izquierdo a su anciana esposa, hizo dos anotaciones en los márgenes de la foto. En la parte inferior: “Nos retrató el Sr. Cura Gil Palomares el martes 23 de abril de 1901”. Y en el extremo derecho vertical, de abajo hacia arriba: “Esposos Hermenegildo Bustos y Joaquina Ríos”.

Tibol incluyó los retratos de la otoñal Lucía Valdivia (en realidad, González Valdivia) y de Matías Aranda, su anciano esposo. Ambos se

habían casado en agosto de 1852 con la autorización de sus respectivos padres. Matías manifestó tener 28 años, mientras la edad de ella no se consigna.

El 4 de julio de 1871, Bustos pintó a Lucía en un pequeño óleo sobre lámina de 10 x 6.3 centímetros. La inscripción del reverso indica: “Da. [Doña] Lucía Valdivia de Aranda. Se retrató a los 36 años de edad, y con 11 hijos”. La plasmó con cierta coquetería que deja entrever su pecho en el escote. El anónimo fotógrafo la captó años después, convertida en otoñal mujer con vestido oscuro, más delgada y triste. La fotografía donde aparece Matías es anterior a 1892. En el óleo sobre lámina, de 50 x 35 cms, se ve al anciano de larguísima barba albina, apoyado en lo que semeja un báculo. Bustos apuntó atrás de la pintura: “El Sor. [Señor] don Matías Aranda. Nació el 24 de febrero de 1824. Se retrató el 14 de octubre de 1892. Su estatura una vara, 31 y cuarto de pulgada. Hermenegildo Bustos, de aficionado pintó”.

“LOS DAGUERROTIPOS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX RECUERDAN LAS POSES CON LAS QUE BUSTOS PINTÓ A LOS HABITANTES DE PURÍSIMA DEL RINCÓN”.



Autorretrato, óleo sobre lámina, 1891.

Fuente: Colección INBA

BUSTOS TUVO un sinnúmero de oficios —de maestro de obras a nevero—, pero fue un pintor y dibujante excepcional. En el ensayo que titula “Yo, pintor indio de este pueblo” (*Vuelta*, número 113, 1986), Octavio Paz distingue la importancia de sus bocetos a lápiz: “Para Bustos el dibujo, más que una composición, es una exploración”. Sus estudios “son el presentimiento de una obra, la prefiguración de un rostro”.

En una conferencia relacionada con el coleccionismo mexicano, organizada por el investigador Carlos A. Córdova para la galería fotográfica Patricia Conde, Jorge Carretero Madrid presentó la hipótesis de que Hermenegildo Bustos, en realidad, iluminaba ferrotipos de gran formato. Es decir, retrataba o le retrataban a sus modelos. Con imagen entre manos la pintaba al óleo.

Su propuesta abre una ruta inédita. Habría que constatar si debajo de los óleos se encuentran sales de plata. Tal vez de esta manera se expliquen los estilos tan radicales entre sus caricaturescos exvotos y pintura religiosa puestos ante sus retratos.

Estas tendencias opuestas y divergentes podrán constatarse en la exposición —curada por el historiador del arte Gutierre Aceves Piña— “Lo secular y sagrado de Hermenegildo Bustos”, a partir del 12 de agosto, en el museo que lleva su nombre, ubicado en Purísima del Rincón, Guanajuato. □

¿Existe un momento en el que un lector ávido decide que la literatura será su forma de estar en el mundo?  
De acuerdo con este ensayo breve, sí, al menos en ciertos casos. El sábado 24 de julio falleció en la capital la académica e investigadora Blanca Estela Treviño, profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, autora de varios volúmenes que contagian su gusto por el siglo XIX mexicano. Gerardo de la Cruz la recuerda y detalla la ruta, así como la pasión definitoria de una maestra por las Letras.

Blanca Estela Treviño  
NOBLEZA

## Y ENTUSIASMO

GERARDO DE LA CRUZ

@gdelacruz

Entre los apretados márgenes profusamente anotados de un ejemplar de *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, de Allen W. Phillips, publicado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, se encuentra la materia invisible que transformó a una estudiante de Literatura en una perspicaz historiadora de las letras mexicanas.

A través de las notas, los comentarios y subrayados a ese icónico estudio se advierte cómo, progresivamente, se revelan a la joven Blanca Estela Treviño (1950-2021) los misterios de la cerrada “alquimia verbal” —palabras suyas— no sólo de López Velarde, sino de la literatura en general.

Ese proceso íntimo, decisivo, en que un aficionado a las letras se convierte en un profesional a partir de la lectura de un libro, requiere no sólo de un gran autor, sino de la participación de un lector sensible, dispuesto al entendimiento, al diálogo y el disenso que implica la verdadera comprensión del texto. Blanca Estela era este tipo de lectora, y me parece que ese proceso de transformación que experimentó con Phillips y López Velarde era precisamente el que buscaba reproducir amorosamente, pero con rigor académico, en sus alumnos.

En buena medida, ahí radica el éxito que tuvo como invaluable formadora de intérpretes, críticos y difusores de la literatura mexicana en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM: en su gran capacidad para suscitar en sus alumnos la misma sorpresa y admiración que ella experimentó como estudiante con el siglo XIX mexicano. Una difícil tarea que debía comenzar superando las altísimas murallas del prejuicio, elevadas por la ignorancia y la soberbia juveniles, sobre una literatura tildada, a la ligera, de envejecida, pese a contar con plumas apasionadas e inteligentes... Como la suya.

**BLANCA ESTELA TREVIÑO** perteneció a una generación de investigadores de la literatura que, sin desatender los acontecimientos de su tiempo —trabajó sobre la obra de Margo Glantz y otras autoras contemporáneas—, tuvo la gracia y el tino de mirar hacia el siglo XIX y descubrirnos sus inagotables vetas.

Guillermo Sheridan, Adolfo Castañón, Vicente Quirarte, Gustavo Jiménez forman parte de una generación de rescatistas y revivificadores de muertos que, junto con Treviño,



Fuente > Archivo familiar

han devuelto a la literatura nacional nombres y obras de relevancia.

Discípula de maestros como Arturo Souto Alabarce y María del Carmen Millán, Blanca Estela le dio oxígeno a Ángel de Campo, recuperando un momento clave en su trabajo como cronista: *Kinetoscopio: Las crónicas de Ángel de Campo, Micrós*, en *El Universal* (1896) (UNAM, 2004); para esa hermosa colección *Los imprescindibles*, editada por Cal y arena, preparó una fina selección de cuadros costumbristas y crónicas de viajes de su admirado Manuel Payno; a Justo Sierra le devolvió su vocación inicial de literato, sobreponiéndola a la del *maestro* fundador del sistema educativo mexicano a través de *Una escritura tocada por la gracia: Una antología general* (FLM / FCE, 2009).

Aunados a éstos, tal vez sean más relevantes —por su magnitud, su visión incluyente y contenidos— las reuniones antológicas que, con el auxilio de Dulce María Adame, realizó para dos proyectos diferentes auspiciados por el INBA. El primero consta de dos volúmenes de crónicas que reflejan la vida cotidiana

“ESE PROCESO ÍNTIMO EN QUE UN AFICIONADO A LAS LETRAS SE CONVIERTE EN UN PROFESIONAL REQUIERE DE UN LECTOR SENSIBLE”.

en su primer siglo de vida independiente: *La vida en México en el siglo XIX (1812-1910)*, que corresponde a la Ciudad de México, y *La vida en México en el siglo XIX (1849-1900)*, centrado en la provincia. A quien desee entender las miserias que arrastra este país, le bastará acercarse a esos títulos para reconocer la vigencia de algunos problemas que preocupan a México desde los tiempos de Santa Anna, de Juárez, de Díaz; muestran también, con gran fortuna, aspectos felices del diario acontecer, tamizados por las plumas más notables del XIX. El segundo proyecto consta de los cinco volúmenes que reúnen *El cuento mexicano en el siglo XIX* (Esfinge, 2013), y bien podrían complementarse con los trabajos recopilatorios de Carlos Monsiváis, en crónica, y José Emilio Pacheco, en poesía.

**QUIZÁ POR EL HECHO** de estar casada con un novelista, Treviño no se reconocía plenamente como escritora. Consideraba que los textos académicos eran trabajos ajenos al afán literario, que la verdadera creatividad tenía otros espacios de expresión, otro destino. Su visión no era del todo correcta, porque cualquier indagación en torno a las motivaciones de un escritor, incluso las confesas (los escritores mienten), sólo puede derivar en un ejercicio de imaginación, y en el caso de Treviño, un ejercicio de la imaginación con aparato crítico. Un acercamiento a sus ensayos académicos lo confirma: son piezas que, sin perder el tono riguroso, desnudan y ponen en juego, gracias a su profundo conocimiento y talento literarios, las relaciones entre este y otro autor, indetectables a la vista del lector común, donde un esmero por la forma y el buen decir, antes que la cita sentenciosa, se advierte en cada línea.

Tras un par de años de dolorosa lucha contra el traicionero cáncer, sobre el cual se había impuesto más de diez años atrás, falleció este pasado 24 de julio.

Solemos pensar en el vacío que dejan las personas, pero lo cierto es que en el caso de Blanca Estela Treviño ese vacío lo llenan con creces los trabajos que en esta breve semblanza he mencionado, así como los que sus alumnos y discípulos han continuado. A la persona entrañable, la de “luminosa sonrisa y mirada de jade” —citando a Elete Martín del Campo, su hija— se le seguirá recordando con el entusiasmo que la distinguió. □

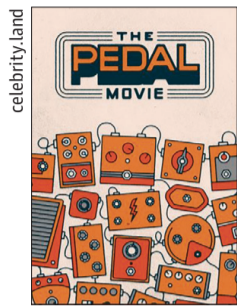
**ESCUCHAR MÚSICA** es una actividad que consume casi todo mi tiempo. Dicha experiencia no sólo consiste en darle play al disco en Spotify, colocar el vinil en la tomo o desempolvar un CD. Para mí, oír música significa consumir toda la información posible alrededor de ella. Y con la cantidad de biografías musicales que se publican ahora y los documentales que se estrenan tengo tarea de sobra.

Uno de los últimos docs que me he refinado es *The Pedal Movie* (2021). Narra el ascenso y la entronización de este aditamento para la guitarra que ha jugado un papel determinante en el sonido de varias épocas. La conclusión es obvia, ya lo sabemos, que sin Jimi Hendrix la guitarra eléctrica no sería lo que es hoy. Pero *The Pedal Movie* cuenta muchas cosas que una gran cantidad de melómanos desconocíamos, entre ellas que Hendrix viajaba con su propio pedalero.

Detrás de los grandes rockstars existe una especie de obrero especializado que se dedica en cuerpo y alma a explorar las posibilidades sonoras del pedal. Un nerd en toda regla que diseña en un laboratorio una pequeña cajita que transforma la guitarra. Para J Mascis, que con Dinosaur Jr. ha creado uno de los sonidos guitarreros más representativos del pregrunge, el grunge y el postgrunge, la verdadera guitarra eléctrica comienza a partir del pedal. Sin efectos, su sonido "es deprimente". Él usa el reverb y a eso le llama guitarra natural. A partir de ahí comienza a edificar su pared sonora.

En 2017 una noticia hizo cundir el pánico entre los rockers, la guitarra había perdido terreno en el mercado. Pero el año pasado, en una de las cosas positivas que ha traído la pandemia, vino una especie de resurrección. La gente se ha volcado sobre el instrumento, muchos aprenden a tocar la guitarra, un alto número son mujeres. Esta película revela que el pedal jamás pasó por los mismos apuros. Al contrario, se trata de una industria que no sólo se ha mantenido sólida durante los últimos años, sino ha crecido de manera exponencialísima. Un gran número de empresas se dedican a fabricar pedales desde los lugares más recónditos de Estados Unidos.

Uno de los grandes héroes de la guitarra es Frank Zappa. Steve Vai es el encargado de contar algunas de las anécdotas que le tocó vivir con él cuando fue parte de su banda. Zappa era un clavado de la lira y estudió como pocos cuánto



“LA GUITARRA ELÉCTRICA  
COMIENZA A PARTIR  
DEL PEDAL. SIN EFECTOS  
‘ES DEPRIMENTE’”.

desempeño podía exprimirle al instrumento. El sonido de los guitarristas no sólo depende de sus habilidades y manera de tocar, sino de otros factores, como sus amplis y por supuesto la elección de sus pedales.

Otra de las grandes excepciones, y que no se menciona ni de pasada, es Neil Young. Tomando en cuenta que Neil es en gran medida la fuente de inspiración del sonido grunge. Su influencia alimentó a gran parte del rock noventero. Sin él, Sonic Youth no existiría. Y el mismo Neil se sumó al movimiento. *Ragged Glory* fue su aporte a lo que musicalmente se respiraba entonces. Luego vendría *Mirror Ball*, con Pearl Jam como banda de acompañamiento.

Es imposible abarcar todo en dos horas, pero existen otras fuentes para abastecerse. Y algo que tiene la música y los documentales como éste es que te llevan a otras cosas. Indagando sobre Neil Young llegué a los videos de YouTube de Reverb. Que cuentan con su propio canal y tienen videos fascinantes sobre el diseño de sonido. Uno de ellos es precisamente sobre la guitarra de Neil en varias de sus rolas.

En su canal, Reverb no se centra sólo en la lira, también hay videos sobre otros instrumentistas. Puede uno ver a Jimmy Chamberlin en acción, explicando cómo se ideó el sonido de la batería en "Tonight, Tonight". Al ver estos videos uno se percata de cosas que no toma a veces tan en cuenta o que nos pasan de largo: que la ingeniería de una canción es una cosa bastante compleja, involucra varios niveles y conlleva bastante tiempo.

*The Pedal Movie* muestra que hay mucha esperanza para el rock. Mientras haya tanta gente fabricando pedales y tantos clientes comprándolos, desde guitarristas consagrados hasta músicos amateurs, el futuro de la guitarra eléctrica está asegurado.

## EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por  
**CARLOS VELÁZQUEZ**

@Charfornication

## LA HISTORIA DEL PEDAL

**MI PRIMER ACTO CANÍBAL** fue morder una mano.

Tenía cinco años, más o menos. Esa mañana, en lugar de ir a la escuela terminé en el hospital. Lo sé porque traía el uniforme puesto, falda azul marino arriba de las rodillas, calcetas del mismo color, blusa blanca y un suéter que me sacaba ronchas en el cuello. Iban a hacerme análisis. ¿Se habrían inflamado las anginas que pronto iban a extirpar? ¿Las alergias habrían hecho de las suyas, otra vez? Era un consultorio iluminado, frío como cualquier nevera, con una camilla, un escritorio y varias sillas. Me acompañaban mi madre y el abuelo; no recuerdo sus voces, ni una sola palabra que me explicara qué estaba haciendo ahí en vez de estar en el salón de clases o en recreo. Puras sensaciones, un poco de miedo. El abuelo me sentó sobre sus piernas, sujetándome fuerte para que no me moviera o escapara. La enfermera, con el pelo oscuro recogido en un chongo y uniforme entallado, le prestaba más atención a él como hombre que a mí como paciente. Me amarró bruscamente el brazo izquierdo con una liga gruesa, pellizcándome la piel que me dolía y se irritaba. Cuando estaba a punto de pincharme con la aguja, usé lo que tenía libre, la única arma a mi alcance: la boca y sus futuros filosos colmillos. Así me defendí de la agresora.

No supe si la sangre que corría por mi garganta y comisuras era mía, de ella o de ambas. Barbarie y horror para el abuelo y mamá. Satisfacción para mí.

EN LA JUVENTUD me dio por comer humanos, pero a besos. Después de la seducción, en pleno intercambio de salivas,



Cortesía de la autora

“SE ME ANTOJABA  
ARRANCARLES LA LENGUA,  
MORDERLES LOS LABIOS  
Y MASTICARLOS”.

se me antojaba arrancarles la lengua, morderles los labios y masticarlos, pero me aguantaba para no parecer tan salvaje y carnívora. No quería que se asustaran o huyeran. ¿Cómo explicarles a aquellos chicos que para mí hambre y amor eran lo mismo?

Estoy en una edad en la que soy más exigente, no me apasiona lo ya saboreado, no doy pretextos y pido perdón sólo si ofendo o lastimo. Sobre todo, cumplo casi todos mis deseos, como cuando era niña. Se me antoja devorar a todas las personas que amo, para nunca perderlas. Al ingerir fragmentos de sus cuerpos, serán carne de mi carne siempre. Deglutir mis partes favoritas, un agasajo: los pies grandes de mi hermano, las tiernas orejas de mis hijos, la respingada nariz de mi mejor amiga. El cerebro de un novio, el dedo pulgar de otro novio. El pene de un amante. Los muslos de mi psicoanalista. A mi papá me lo comería entero. Un pecho de mi madre, para completar el banquete. Tus ojos los dejo, de postre, para el final de mi vida.

\*\*\* Me llamas mucho la tensión.

## OJOS DE PERRA AZUL

Por  
**KARLA ZÁRATE**

@espia\_rusa

YO,  
CANÍBAL

## FILO LUMINOSO

Por  
**NAIEF YEHYA**  
@nyehya

## VIUDA NEGRA, DE CATE SHORTLAND

Natasha Romanoff (Ever Anderson), de 12 años, y su hermana menor, Yelena (Violet McGraw), viven con sus padres, Melina (Rachel Weisz) y Alexei (David Harbour), en un suburbio clasemediero de Ohio, hasta que un día del año 1995 son descubiertos como espías rusos y deben huir. La célula familiar es una fabricación de los servicios de inteligencia, constituida por el cibersoldado El Guardia Rojo (la contraparte de Capitán América, que a pesar del uniforme con evocaciones al pasado soviético es producto de los gobiernos post-Unión Soviética), una agente secreta de alto nivel, La Dama de hierro, y dos niñas seleccionadas del programa de viudas negras, que serán entrenadas como asesinas. Así comienza *Viuda negra*, de Cate Shortland, la muy anticipada película que cuenta el origen del personaje ecuaníme, estable y racional, capaz de robarse cualquier escena con su aplomo y carisma, que ha interpretado Scarlett Johansson desde *Iron Man 2* (Jon Favreau, 2010).

Al dejar el bienestar idealizado estadounidense de diversidad y libertad, los miembros de la falsa familia son reincorporados a diferentes programas rusos de espionaje, intervencionismo, asesinato y genocidio. De esta manera la cinta nutre la actual obsesión liberal con la rusofobia, una manía que ha mantenido la ilusión de los demócratas de que Trump fue un fenómeno exógeno, impulsado por Putin, y no el producto de su propia incompetencia, corrupción, traición a la clase trabajadora y complicidad con los sectores más reaccionarios del partido republicano. Reencontramos a Natasha como *Viuda Negra* en el periodo posterior a la película *Capitán América: Civil War* (Anthony y Joe Russo, 2016), donde tiene lugar el cisma entre los integrantes de los Avengers. La exespía reciclada como Vengadora es buscada por la ley y no tiene intenciones de reunir a sus colegas, así que se esconde en una camper en Noruega, hasta que recibe un paquete con una sustancia extraña, enviado por Yelena (Florence Pugh), quien ha escapado del programa de las viudas negras. El envío vuelve a Natasha el blanco de un ataque, por lo que deja su escondite para encontrar a Yelena en Budapest.

Más que una cinta de superhéroes, *Viuda negra* es un *thriller* de espías y un relato de familias rotas. No es raro que las películas de orígenes deriven hacia la noción de familia real y escogida. Parte de la naturaleza del superhéroe viene del aislamiento y la enajenación, de ahí la búsqueda de complicidades, de sustituir lazos de sangre por camaradería. Yelena no se ha recuperado de la dolorosa estafa emocional de que fue objeto y guarda como único recuerdo grato de la infancia los tres años que pasó con su falsa familia. De ahí su cruda disección del sentimentalismo de las familias postizas como los Avengers y las viudas negras.

Pugh es directa y sarcástica, con una fabulosa gracia para pasar de momentos emocionales a secuencias de acción, así como para enfocar su fulminante humor cáustico en desmantelar lugares comunes del Universo Cinemático de Marvel —UCM—: su burla sobre las poses de combate es hilarante.

Yelena le dice a Natasha que su misión para eliminar a Dreykov (Ray Winstone), el creador y líder de las viudas negras, fracasó, pese a su altísimo daño colateral, pues incluso supuestamente murió Antonia, la propia hija de Dreykov. Deciden entonces unirse para matarlo y terminar con el programa de crear asesinas. Las falsas hermanas rescatan a Alexei, quien tras huir de Ohio cayó en desgracia y fue condenado a prisión perpetua en algún rincón de Siberia, para obligarlo a ayudarlas en su misión. Él a su vez las dirige a buscar a Melina, quien hace experimentos de control mental en cerdos y sigue trabajando con Dreykov. De esa manera la familia vuelve a constituirse.

Los Avengers son por definición una fuerza de respuesta vengativa, no una institución que proteja



Fuente: espino.com

la paz o la justicia. Es claro que las cintas del UCM no ofrecen mucho espacio para la reflexión psicológica, ya que a la menor provocación se desvían en autorreferencias y citas que alimentan y entrelazan su propia mitología. Pero aquí la redención de Natasha radica en que logra liberarse de los deseos de venganza y confronta su culpa al respecto de sus víctimas inocentes, aprovechando la oportunidad de salvar y pedir perdón a Antonia (Olga Kurylenko), a quien Dreykov ha convertido en un ciborg.

La política en el UCM es una colección de clichés de justicia social de moda, pero en este caso se complica debido a que cuestiona sus propios prejuicios misóginos. Natasha aparece en los comics como una *femme fatale*, para ser contemplada y cosificada, una influencia peligrosa por su atractivo y deslealtad. En las películas, al ser interpretada por Scarlett Johansson, se le dio un giro y poco a poco se convirtió en un personaje digno, en gran medida liberado del sexismo que lo engendró; aparte de su overol entallado, se acabaron los profundos escotes, los corsés y demás estímulos eróticos (el proverbial *fan service*).

Nada define mejor esta película que la respuesta que da Yelena a Alexei cuando le pregunta en típico tono misógino: “¿Por qué la agresividad, tienes la regla?”, y ella comienza a explicar en detalle la histerectomía forzada de que son objeto las viudas negras. Las tres protagonistas son producto de una estructura misógina brutal (la secuencia donde las niñas son revisadas, amedrentadas y tratadas como ganado son impactantes) y la sustancia que usa Dreykov para controlar la mente de las chicas es una metáfora del *gaslighting*, que es la manipulación psicológica de la mujer en este caso. Las viudas negras son víctimas del trauma, de la disciplina militar y la mutilación sexual (la esterilización como control reproductivo). Dreykov señala que las niñas son el único recurso natural mundial que existe en abundancia y es desechable. Esto tiene resonancia en sociedades feminicidas como la nuestra, así como en las redes mundiales de tráfico, explotación y prostitución de mujeres. Sin embargo, aquí se invierte el orden de la vulnerabilidad: las víctimas, en vez de ser violadas, maltratadas y esclavizadas, son despojadas de su individualidad (Yelena presume que la única cosa que ha comprado en su vida por decisión propia es su chaleco con muchos bolsillos) y usadas como armas.

La segunda película de una superheroína del UCM, después de *Capitana Marvel* (Anna Boden y Ryan Fleck, 2019), es el primer gran estreno y éxito en taquilla de la era de la pandemia interminable. El hecho de que haya sido tan bien recibida demuestra una vez más la popularidad de las mujeres fuertes en las cintas de acción y la importancia de abordar temas controvertidos, como la explotación femenina. A pesar de sus manías y taras ideológicas, *Viuda negra* es una toma de posición desafiante en una cinematografía hipercomercial e hipersexista. Si bien se anuncia que Yelena seguirá los pasos de Natasha, es una lástima que de manera muy cómoda para el orden imperante la protagonista haya sido sacrificada preventivamente. ■

“EL HECHO DE QUE  
HAYA SIDO TAN BIEN  
RECIBIDA DEMUESTRA  
UNA VEZ MÁS  
LA POPULARIDAD  
DE LAS MUJERES  
FUERTES EN LAS  
CINTAS DE ACCIÓN”.