



Territorios de la *otredad*: estudios en torno al “Otro”

Tomo II. Literatura

Coordinadores editoriales
Perla Ramírez Magadán
Salvador Lira

**TERRITORIOS DE LA OTREDAD:
ESTUDIOS EN TORNO AL “OTRO”**

**TOMO II.
LITERATURA**

TERRITORIOS DE LA OTREDAD: ESTUDIOS EN TORNO AL “OTRO”

TOMO II. LITERATURA



Coordinadores editoriales
Perla Ramírez Magadán
Salvador Lira

Esta obra ha sido arbitrada por pares académicos externos, bajo la modalidad de doble ciego entre octubre del 2024 y enero del 2025. Tal proceso se realizó a solicitud del Centro de Actualización del Magisterio en Zacatecas, a través de la Subdirección Académica y del Departamento de Investigación e Innovación Educativa. Tales entidades resguardan los dictámenes correspondientes.

Diseño Editorial: Hesby Martínez Díaz

Diseño de portada: Paradoja Editores

paradojaeditores@gmail.com

Primera edición: 2025

Territorios de la Otredad: Estudios en torno al otro.

Tomo II. Literatura

© Perla Magadán

© Salvador Lira

© Universidad Autónoma de Zacatecas

“Francisco García Salinas”

Jardín Juárez 147, Centro Histórico,

C.P. 98000, Zacatecas, Zac.

ISBN: 978-607-555-297-2

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier modo electrónico o mecánico, sin la autorización de la institución editora.

El contenido de esta obra es responsabilidad de sus autores.

ÍNDICE

- 6 PRESENTACIÓN GENERAL
- 8 LITERATURA
- 11 MANIFESTACIONES DE LA OTREDAD EN LO COTIDIANO. *La noche*, DE FRANCISCO TARIO
José Leopoldo III Solís Ontiveros
- 32 CUERPOS RADICALMENTE AMBIVALENTES Y LA MONSTRUOSIDAD EN “LA DOBLE Y ÚNICA MUJER” DE PABLO PALACIO
Velebita Koričančić
- 52 LA CASA COMO ESPACIO DE OTREDAD EN AMPARO DÁVILA
Perla Ramírez Magadán
- 64 LA VISIÓN DEL EXTRANJERO SOBRE LA CIUDAD DE ZACATECAS
Graciela Guadalupe Dávila Elías
María del Carmen Fernández Galán Montemayor

79 PALABRA Y OTREDAD: LA MALINCHE
INTERMEDIARIA CULTURAL

*Claudia Liliana González Núñez
María Isabel Terán Elizondo*

93 LA RESIGNIFICACIÓN DE UNA PRINCESA AZTECA

Víctor Manuel Chávez Ríos

PRESENTACIÓN GENERAL

En la *Iconología* de Cesare Ripa, una de las representaciones de “la verdad” era una mujer, ya fuese vestida o desnuda, la cual sostenía en su mano un espejo; con él, podía verse de manera íntegra en sus reflexiones, formas y sentidos. El mismo motivo, curiosamente, se repite para “la sabiduría”, en una fórmula íntegra entre la percepción del “yo”, que especula.

Aunque, por otro lado, es curiosa la formulación hermética en la obra de Ripa y sus posteriores producciones emblemáticas. El “yo” mostrado a través del espejo no es más que la representación misma del ser “totalmente opuesto” a lo que se observa. Paradoja infinita: el ser sólo se reconoce cuando mira a lo opuesto, aquello que en suma puede considerarse como *Otredad*.

Los cuatro volúmenes de esta serie editorial son parte del proyecto *Territorios de la Otredad: Discursos en torno al otro a través de la literatura, el arte y la historia*, coordinado por Salvador Lira del Centro de Actualización del Magisterio en Zacatecas y Perla Ramírez Magadán de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, y con la colaboración de investigadores de diversas Instituciones de Educación Superior del país. El objetivo de este esfuerzo es explorar las diversas manifestaciones de la otredad en contextos literarios, artísticos, históricos, educativos, lingüísticos y humanísticos, centrándose en el análisis de las gramáticas de alteridad y la

representación del “otro” como un elemento singular, a veces incluso monstruoso, en diversas expresiones culturales. Desde una visión diacrónica y sincrónica, el presente esfuerzo académico tiene como fin explicar, a través de distintos caminos teóricos-metodológicos, cómo es que se ha representado al “otro” en distintos soportes, ya sea desde los imaginarios o los procesos culturales, en la literatura, el arte y la historia.

De este modo, se parte de una idea general. Se entiende a la “otredad” como una categoría de construcción del mediante cual —además de “condición de ser otro” que plantea la Real Academia Española de la Lengua— se iluminan representaciones que determinan, autodeterminan y/o exterminan posibilidades del “yo” y el “otro”. Así, el “otro” no es más que un reflejo de la edificación misma de las escalas de valores, en sociedades y entidades culturales que se erigen y se diluyen. Así, los “Territorios de la Otredad” se vislumbra como un espacio de discurso de “correspondencia interminable” entre *el ser y no ser*.

Esta serie editorial cuenta con cuatro tomos, a saber: *Tomo I. Historiografía; Tomo II. Literatura; Tomo III. Educación y Sociedad; y Tomo IV. Discurso*. De esta manera, se recorren visiones en torno a la “Otredad” desde la historia cultural, la historia del arte, la historia intelectual, la hermenéutica, el tematismo, laecdótica, la investigación —acción—, la retórica, la sociología o la semiótica. En todos se intenta abordar un marco descriptor teórico y metodológico, que permita acceder al estudio del “otro”, con miras a posibilitar un trayecto de generación del conocimiento en torno a la reflexión de las marginalidades, así como de la cultura material e inmaterial de grupos subalternos.

Coordinadores Editoriales

LITERATURA

El Tomo II. *Literatura* explora desde el lente ficcional cómo el espacio y la identidad se ponen en tensión a partir de la interacción con la otredad. Los autores en este volumen examinan cómo el espacio —físico, simbólico o geográfico— se convierte en un escenario de conflicto y negociación donde las identidades se reconfiguran en respuesta al “otro” generando narrativas que revelan las dinámicas de exclusión, pertenencia, desplazamiento y resistencia, destacando cómo los personajes transitan por territorios marcados por fronteras visibles e invisibles que definen su lugar en el mundo.

El capítulo “Manifestaciones de la otredad en lo cotidiano. *La noche* de Francisco Tario” de José Leopoldo III Solís Ontiveros reflexiona en torno a lo fantástico y lo *uncanny*. De esta manera, el autor explica la otredad en ejemplos de obras literarias fantásticas por medio de lectura hermenéutica tematista, que destaca la relevancia de las representaciones entre el yo y el reflejo de lo fuera de sí.

Velebita Koričančić nos presenta el tema de la otredad a través del cuento “La doble y única mujer” del escritor ecuatoriano Pablo Palacio, quien narra la historia de unas gemelas siamesas. En su estudio, Koričančić analiza cómo los cuerpos textuales inusuales de Palacio desafían las categorías conceptuales y generan múltiples significados. En este contexto, la monstruosidad se convierte en una expresión ambigua y para-

dójica que cuestiona las percepciones culturales de la normalidad y la diferencia. A través de este análisis, la autora invita al lector a una reflexión crítica sobre la inclusión y la alteridad.

El texto “Territorios de la otredad: reescritura y resignificación del espacio doméstico en la narrativa de Amparo Dávila” de Perla Ramírez Magadán, explora cómo la autora zacatecana emplea el espacio doméstico en su cuentística para crear atmósferas inquietantes y siniestras. Partiendo del concepto de lo “siniestro” de Freud, Ramírez Magadán analiza cómo Dávila transforma lugares cotidianos y familiares, como la casa provincial, en escenarios donde todo lo conocido se torna amenazante. Estos espacios inicialmente seguros, se convierten en receptáculo de lo ominoso, revelando la fragilidad de la realidad y la delgada línea entre la cordura y la locura, mostrando cómo lo cotidiano puede ser usurpado por lo desconocido, provocando un quiebre en la percepción de la realidad.

En el capítulo “La visión del extranjero sobre la ciudad de Zacatecas”, Graciela Guadalupe Dávila Elías y Carmen F. Galán hacen revisión de una obra literaria de viajes; parten del hecho que en tal género hay siempre el encuentro con el otro. De esta manera, reflexionan el papel del extranjero como “descubridor” y “descriptor”, ya sea desde lo jamás visto hasta la ciudad ya construida, pero nuevamente explorada por otros ojos. El trabajo revisa el caso de un argentino exiliado que, en *Qué solo se quedan los muertos*, describe la ciudad de Zacatecas en el siglo XX.

En “Palabra y otredad”, Claudia Liliana González Núñez y María Isabel Terán Elizondo discuten en torno a las ideas de la otredad como proceso de construcción de identidad. Dirimen su diálogo en el denominado encuentro de “dos Mundos” suscitado en el siglo XVI y focalizan su lectura en el papel de los intérpretes que fungieron como interlocutores entre indígenas y europeos españoles, con el realce del personaje de la Malinche desde su idealización de figura literaria en novelas contemporáneas mexicanas.

Finalmente, Víctor Manuel Chávez Ríos en “La resignificación de una princesa azteca” plantea cómo la novela histórica “La otra Isabel” de Laura Martínez Belli, reinterpreta el pasado histórico, concretamente el episodio de la conquista de México, entrelazando elementos ficcionales y reales para generar una narrativa verosímil que desafía las versiones oficiales de la historia. Chávez Ríos destaca la importancia de este tipo de narrativa como forma de aproximarse a los hechos históricos, permitiendo que, a través de la ficción, el lector tome distancia de las versiones oficiales de la historia y explore una reformulación de los hechos pretéritos.

Coordinadores editoriales

MANIFESTACIONES DE LA OTREDAD EN LO COTIDIANO. *LA NOCHE*, DE FRANCISCO TARIO

José Leopoldo III Solís Ontiveros
Universidad Autónoma de Zacatecas

El primero es el mundo, el cosmos. El segundo es otro mundo, un extraño, caótico, poblado de lanzas, de demonios, de extranjeros (extraños)
Mircea Eliade

Fantasía, horror, otredad

Al hablar de la literatura del horror, de las manifestaciones de lo otro y, por ende, de la literatura fantástica, es menester remitirse a la época romántica, por lo tanto, es imposible no partir sobre el significado de la palabra *romanticismo*. Sobre esta época y en particular sobre el significado e interpretación de la palabra, las primeras acepciones de este término parten de un sentimiento negativo, como bien lo documenta Eco:

a mediados del siglo XVII el término *romantic* es sinónimo (en sentido negativo) de «novelesco» («like old romance»); un siglo más tarde significa más bien «químérico» (romanesque) o «pintoresco», [...] los primeros románticos alemanes amplían el alcance de los indefendible y de lo vago designado por el tér-

mino *romantish*: abarca todo lo lejano, mágico, desconocido, incluido lo lúgubre, lo irracional, lo fúnebre.¹

Por otro lado, para Praz “se llamaba *romantic* a todo lo que parecía fruto de lo fantástico”,² donde se encuentra que lo fantástico, también, contiene una carga negativa, no obstante, en esto romántico, absurdo, se “asume el matiz de atrayente, de algo capaz de deleitar a la imaginación”.³

En su también ya clásico texto *Introducción a la literatura fantástica* (2006), Tzvetan Todorov aborda, a través diferentes autores y definiciones, el tema de lo fantástico, de las cuales se rescatan —para efectos de este texto— las siguientes:

- Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural.⁴
- Lo fantástico implica entonces una integración del lector al mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que tiene el lector de los acontecimientos relatados.⁵

La evolución del romanticismo se puede registrar, entonces, en estas dos palabras: *romantic* y fantástico. Lo fantástico lleva en lo inexplicable su esencia “con palabras que expresan estado de ánimo inefable”⁶, es decir, el autor de la época romántica se vale de lo fantástico para decir lo que no puede ser dicho ni explicado. Según Callois, rescatado por Todorov, “todo lo

¹ Umberto Eco, *Historia de la belleza* (Barcelona: Debolsillo, 2010), 303.

² Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (Barcelona: El Acantilado, 1999), 50.

³ *Ibid.*, 50.

⁴ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires: Editorial Paidós, 2006), 24.

⁵ *Ibid.*, 30.

⁶ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica...*, 58.

fantástico es ruptura del orden reconocido, irrupción de lo inaceptable en el hecho de la inalterable legalidad cotidiana".⁷

Se avista, entonces, cómo en la literatura fantástica hay, siempre o casi siempre, una relación entre lo real y lo irreal, lo cotidiano y lo sorpresivo, es decir: una irrupción de lo inexplicable en el día-a-día y, sobre todo, la unión de todos estos opuestos: "La transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector".⁸

Lo fantástico se incrusta en lo que el lector —espectador— considera como normal, en sí, el efecto fantástico

nace de la vacilación, de la duda entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los hechos narrados. Enfrentados ante el fenómeno sobrenatural, el narrador, los personajes y el lector implícito son incapaces si este representa una ruptura de las leyes del mundo objetivo o sí dicho efecto puede explicarse mediante la razón.⁹

Es decir, que súbitamente se haga presente de forma extraña, rara, exótica, *uncanny*. Por lo anterior, es imposible no dar cuenta de las teorías de lo siniestro, principalmente las propuestas de Jentsch y Freud.

El enfoque que le da Jentsch al término *uncanny*,¹⁰ lo ominioso, es de sentimientos de incertidumbre, confusión y

⁷ Todorov, *Introducción a la literatura fantástica...*, 25.

⁸ David Roas, *Teorías de lo fantástico* (Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001), 30.

⁹ *Ibid.*, 15.

¹⁰ La traducción que se le da por primera vez al inglés el término *unheimliche* es precisamente este: *uncanny*. Al respecto, es importante mencionar al trabajo de Lionel Klimkiewicz, *Das Unheimliche: manuscrito inédito* (2014), traducción del famoso texto de Freud que no debe de pasar de desapercibido cuando se tratan estas temáticas y sobre todo cuando se habla de estos autores. Es importante rescatar la comparación que hace el traductor argentino sobre la traducción del término *Unheimliche* en diferentes idiomas:

terror, por mencionar solo algunos; estos sentimientos se encuentran en la generalidad de la literatura fantástica: lo extraño, lo terrorífico, maravilloso, exótico, que abarca desde los cuentos de hadas, lo sobrenatural y muchos subgéneros más.¹¹ No por nada Jentsch se decanta por este género literario como el encargado de lograr el efecto *uncanny*¹²: “Fantasy, which is indeed always a poet, is able now and then to conjure up most detailed terrifying vision out of the most harmless and indifferent phenomena”.¹³

Desde el punto de vista de Freud *das unheimliche*¹⁴ se da, “frecuente y fácilmente entre la fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece entre nosotros

	<i>Unheimliche</i>	Schreckhaft	Angst	Grauen
Castellano: Etcheverry	Ominoso	Terrorífico	Angustia	Horror
Castellano López-Ballesteros:	Siniestro	Espantable	Angustiante	Espeluznante
Portugués:	O inquietante	Terrivel	Angústia	Horror
Italiano:	Il perturbante	Spaventoso	Terrore	Orrore
Francés:	L'inquiétant écrangeré	L'effrayant / d'effroi	Angoisse	L'épouvante / peur
Nuestra propuesta:	Unheimliche	Pavoroso	Angustia	Escalofrío

¹¹ En sí, lo fantástico abarca una amplia gama de subgéneros; de acuerdo con Todorov (2006) estos se pueden englobar en los cuatro siguientes: lo extraño puro, lo extraño fantástico, lo fantástico maravilloso y lo maravilloso puro.

¹² Ernst Jentsch, “On the psychology of the uncanny (1906)”, trad. Roy Sellars, *Angelaki* 2, no. 1 (1997): 13.

¹³ La fantasía que de hecho siempre es poeta, es capaz de vez en cuando de evocar las más detalladas y aterradoras visiones a partir de los fenómenos más inofensivos e indiferentes (Traducción del autor).

¹⁴ Como vimos en la nota al pie 2, el término *Unheimliche*: uncanny, ominoso, siniestro; ha tenido varias traducciones. No está de más mencionar que en español, las primeras acepciones fueron “lo siniestro”, como documenta Klimkiewicz. En la cita de Freud, se deja el término *Unheimliche* para demostrar, de acuerdo con la explicación de Freud, como este término ha ido evolucionando.

como real”.¹⁵ Sobre lo fantástico, Freud concluye que “mucho de lo que sería unheimliche en la vida real, no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real”.¹⁶

Independientemente de la importancia de la época romántica, de las propuestas de Freud y Jentsch sobre la dualidad fantástico-terror, fue en sí con la aparición de la literatura gótica en el siglo XVIII que estos temas con tintes sobrenaturales, que buscaban el efecto terrorífico, comenzaban a hacerse presentes.

A saber, de la literatura gótica, esta —como se verá más adelante— tuvo un gran impacto en las letras latinoamericanas del siglo XX. H.P. Lovecraft comenta que

[...] la sociedad culta iba perdiendo fe en lo sobrenatural, inclinándose por el racionalismo. Pero ya a comienzos del siglo XVIII se insinuaba el renacer de los sentimientos románticos, comenzando con la traducción de algunos relatos orientales bajo el reinado de Ana y continuando con la poesía, en expresiones que cobraban nuevos matices de extrañeza, de maravilla y de estremecimiento.¹⁷

En el año de 1764 aparece *El Castillo de Otranto*, obra del escritor inglés, Horace Walpole. Esta novela breve, muy al estilo del siglo XVIII,¹⁸ trata sobre la aparición de un casco¹⁹ (yelmo) en el patio del Castillo, sin saber cómo o por qué aparece en ese lugar. Considerada como la primera novela de

¹⁵ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, trad. Lionel Klimkiewicz (Marmol Izquierdo Editores, 2014), 30.

¹⁶ *Ibid.*, 33.

¹⁷ H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos* (Madrid: Valdemar, 2010), 14.

¹⁸ Ver cita de Patán.

¹⁹ Según señala Todorov, la armadura que toma vida es también señalada como parte del inventario de objetos inanimados de la literatura fantástica que ocasiona temor (2006, 105).

trama sobrenatural en la historia de la literatura, a palabras de Lovecraft:

lo que debe destacarse en el castillo de Otranto es la inversión arquetípica de escenarios, personajes e incidentes, todo lo cual utilizado de forma más hábil por unos autores mejor preparados por naturaleza a la creación fantástica, estimula el surgimiento de la escuela de lo gótico, que a su vez inspiró a los verdaderos artífices del terror cósmico, comenzando con Poe.²⁰

Para Federico Patán, Walpole establece el “neogótico” y sus características principales, “[...] paisajes desolados, castillos o casonas aisladas, en ocasiones, bosques intransitables casi y oscuros siempre, corredores tenebrosos, celdas de negrura infinita”,²¹ que se verán, años más adelante, en la literatura latinoamericana con tintes góticos.

El salto que se da de esa obra de Walpole (gótico) al horror como subgénero narrativo de la literatura fantástica se puede observar claramente en las obras de escritores clásicos de la época romántica y la literatura del horror como Mary Shelley, Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft, Guy de Maupassant, entre muchos otros más.

Una muestra de ello es el cuento de “El extraño” (1921) de H. P. Lovecraft, el cual relata la historia un hombre que siempre había estado encerrado en un castillo²² oscuro y solitario de grandes pasadizos —muy parecidos a los descritos

²⁰ H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura...*, 16.

²¹ Federico Patán, “Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)”, en *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, Tomo II (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2013), 680.

²² Como se ha mencionado, el castillo es uno de los grandes elementos de la literatura gótica y romántica. Llopis, al respecto, menciona que “en el romanticismo, el relato de terror apareció con gran aparato de cadáveres y castillos, y escandalizó y espeluznó, fue leído a hurtadillas (incluso por gente muy decente) y alcanzó un éxito no por vergonzante menos arrollador” (2021, 74).

en la literatura gótica— quien un día escapa y emprende un viaje que lo lleva hasta otro castillo lleno de personas elegantes y sofisticadas; el protagonista de este cuento, cabe resaltar, no conocía su imagen, por lo que, al entrar al castillo, ocasiona terror a las demás personas —y sorpresa a sí mismo—. El desenlace de esta escena se da cuando el personaje ve, al final de un pasillo, su imagen reflejada en un espejo de marco dorado que le muestra su verdadero ser: un monstruo. La imagen reflejada le revela su verdadero yo y, consecuentemente, su condena de verse como es: otro.

Otro cuento clásico alrededor de esta temática es el texto del autor francés Guy de Maupassant, “El Horla” (1887). Escrito a manera de diario,²³ narra cómo un hombre emprende una batalla ante un ser invisible conocido como el Horla, quien finalmente termina por vencerlo robándole su reflejo del espejo; este reflejo-no reflejo de quien pierde su imagen es una perfecta alegoría de cómo la cordura y la lucidez —representada por el protagonista— van perdiendo poco a poco la batalla ante la locura —representada por el Horla— que al final termina por «desaparecerlo» como es él.²⁴ Aguilar, sobre estos textos de Lovecraft y Maupassant, expone que “en ambos relatos la atmósfera acentúa su malestar cuando los prota-

²³ Varios estudiosos de la obra de Maupassant han mencionado que este texto es, más que un cuento de ficción, una autobiografía de lo que vivía el mismo escritor antes de caer en la locura que lo llevaría a la muerte en un manicomio de la capital francesa. Rafael Llopis expone que “el terror que expresa en sus cuentos es un terror personal e intransferible que nace de su alma enferma —y exclusivamente en ella— como presagio de su próxima desintegración” (2021, 36).

²⁴ Es casi obligatorio hablar de un texto de esta temática en la literatura mexicana; Salvador Elizondo se ocupa de este aspecto de manera magistral en su cuento “La puerta”, publicado en el libro *Narda y el verano* (1966), en este, la protagonista JHS, vive un símil al cuento de Maupassant, quién, detrás de la última puerta, en el espejo encuentra reflejado su verdadero yo-otro: su reflejo como un cadáver que no es más que la representación de ella víctima de la locura.

gonistas se acercan al espejo”.²⁵ La afirmación de Aguilar tiene resonancia no solo en estos dos escritores, sino también por la importancia que representa este objeto (espejo) en la literatura fantástica, ya que, a través de él, se refleja su yo, yo-loco/yo-monstruo: yo-otro.²⁶

No cabe duda de que es a través de la literatura fantástica donde la otredad, el otro —como se observa en los cuentos de Lovecraft y Maupassant—, se puede hacer y se hace presente. De acuerdo con Jackson “lo fantástico no inventa regiones sobrenaturales, sino que presenta un mundo natural transformado en algo extraño, en algo que es ‘otro’”.²⁷

La dualidad de lo fantástico-otro no se encuentra únicamente con la manifestación de un elemento “otro” —como se observa en los cuentos de Maupassant y de Lovecraft, donde el espejo y la locura funcionan como catalizadores de lo otro— como parte de lo fantástico, sino en sí lo fantástico como manifestación de otredad:

Una de las formas que genera el efecto de extrañeza característico de lo fantástico es la percepción del elemento “otro”, como aquello que marca diferencia pero no como simple alteridad sino como lo que no se reconoce como propio, lo que no pertenece a lo conocido y que por lo tanto no es o, mejor dicho, no puede ser.²⁸

²⁵ Aguilar, ed., *Antología del cuento siniestro mexicano* (México: Editores Mexicanos Unidos, 2004), 129.

²⁶ Encontramos en estos ejemplos la manifestación del otro, siguiendo las ideas de Eco, como un Sosias. Para Eco, un sosias es una de las manifestaciones principales de la temática de lo siniestro, temática que pertenece al universo de la literatura del horror: “el colmo de lo inexplicable inquietante es, por último, la aparición de un sosias, es decir, nuestro doble” (Eco 2011, 322).

²⁷ Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión* (Buenos Aires: Catálogos editora, 1986), 17.

²⁸ M. Bradford, “El fantástico: una definición de la otredad”, en *IV Jornadas internacionales de hermenéutica* (2015), accedido el 18 de septiembre

Frente a la manifestación de otro que menciona Bradford, es a lo que se enfrenta el lector ante los cuentos de Francisco Tario, a una literatura que escapa de la normalidad, de lo cotidiano; que se sitúa en la otredad y manifiesta a lo otro, lo extraño, lo raro, aquello característico del cuento fantástico, de horror y, particularmente, como expresión de la otredad que marca una diferencia, que salta del universo conocido y lo vuelve desconocido.

Dicho lo anterior, se propone que los cuentos de Francisco Tario se encuentran dentro de la literatura exponente de la idea de otredad, basado en la teoría de lo fantástico en general y del horror en lo particular.

El escritor (in)existente: Francisco Tario

La tradición de la literatura fantástica en México nace con Alfonso Reyes y su cuento “La cena”,²⁹ publicado en el año de 1920. Antes de esta publicación del escritor regiomontano, la literatura mexicana se centraba prácticamente en la temática de la revolución. El género fantástico, y especialmente de horror, tuvieron un crecimiento lento, casi imperceptible después de la publicación de Reyes, al grado de que se puede decir que históricamente no hay una gran tradición de la literatura de horror en México; las primeras manifestaciones de esta datan, principalmente, de la tradición oral³⁰ o anteriores del siglo XX.

de 2025. <https://proyectohermeneutica.sociales.uba.ar/iv-jornadas-internacionales-de-hermeneutica-2015-actas/>.

²⁹ “La cena” cuenta la historia de un hombre llamado Alfonso Reyes, a quien lo invitan a una cena; ya estando en el lugar donde la cita fue concertada, el protagonista experimenta diferentes sucesos extraños (fantásticos) que terminan con la exposición del otro a través de una fotografía.

³⁰ Es muy interesante cómo la literatura de horror, fuera de la tradición oral, es casi inexistente en México, aspecto que hace hincapié Dorian Huixtrón en su texto “Francisco Tario, el espectro de la literatura mexicana”, donde inicia con una reflexión de cómo es complicado hacer referencia a un escritor de horror mexicano.

Muestra de ello es la *Antología del cuento siniestro mexicano*³¹ a cargo de Juárez Otañe. En esta antología se rescatan textos de autores que en su mayoría pertenecen a la época de la revolución o anterior a ella, lo que pone en manifiesto que más que nuevas creaciones literarias del horror, las letras mexicanas tuvieron un estancamiento con relación a este tipo de literatura: el horror y lo siniestro; de acuerdo con Juárez

[...] el llamado género “siniestro” que engloba al horror y la desolación, al miedo y la angustia, al temor metafísico y ancestral y, por supuesto, también el crimen, y todos los aspectos psicológicos, sociales y culturales que se derivan de estas conductas psicosociales.³²

Estas líneas de Juárez se pueden apoyar en lo que menciona Mircea Eliade sobre la otredad: “la otredad se presenta como un sentimiento de extrañeza frente a aquello que no es admisible a lo conocido, de ello resulta un rechazo en el miedo de lo ajeno”.³³

Las letras mexicanas carecían en aquellos años de un escritor de esas características y ese talante que exponen tanto Juárez como Eliade, pero más que nada de un escritor de horror, o eso parecía.

En el horizonte literario poco sonaba (suena) el nombre de Francisco Tario, escritor que, si se empata con los nombres de su generación, está al lado de autores como Juan José Arreola

³¹ Curiosamente esta antología está compuesta por cuentos de escritores nacidos en el siglo XIX, periodo relevante para la literatura siniestra, como Vicente Riva Palacio (1832-1896), Heriberto Frías (1870-1925), Rafael Delgado (1853-1914), Alberto Leduc (1867-1908), Francisco M. de Olaguíbel (1874-1924), Bernardo Couto Castillo (1880-1901), Ángel del Campo Micrós (1868-1908), José Ma. Barrios de los Ríos (1864-1908), Manuel J. Othón (1858-1906), Aurelio González Carrasco (1876-1938) y Esteban Maqueo Castellanos (1871 1928).

³² Francisco Tario, *Cuentos completos* (México: Lectorum, 2004), 8.

³³ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (París: Gallimard, 1989), 32.

y Juan Rulfo, además que lo unía a Octavio Paz una estrecha amistad. Hoy en día, todos ellos considerados como grandes dentro de la tradición literaria de México, no así Tario.³⁴ Francisco Tario es considerado un autor de culto, desconocido para la mayoría fuera —y en ocasiones dentro— del ambiente literario de las letras mexicanas. De acuerdo con González, en el prólogo de la publicación de *Francisco Tario. Cuentos completos* (2003), la historia de la literatura mexicana no le ha hecho justicia:

Si Francisco Tario no hubiera nacido en México hoy lo veríamos incluido en el canon de la literatura hispanoamericana. Aunque en su momento a sus obras no le faltaron los comentarios de lectores inteligentes —entre ellos Octavio Paz, Celestino Gorostiza y José Luis Martínez—, una inercia muy poderosa se ha opuesto a la consagración de Tario como un autor nacional, condición *sine qua non* para la promoción en el extranjero. Veremos que la marginalidad de Tario dice más de nuestro medio literario que de su obra, leída hasta ahora por una secta de devotos.³⁵

Si Tario, persona, como bien menciona González fue y es poco conocido dentro de las tertulias literarias,³⁶ pocas son pues

³⁴ Es interesante cómo José Luis Martínez —rescatado por Antonio Cajero Vázquez en su artículo sobre Francisco Tario— narra sobre la irrupción de *La noche* (1943) en las letras mexicanas de la siguiente manera: “Uno de los primeros libros mexicanos del año 1943, esta colección de quince cuentos presididos significativamente por “La noche” y cuyo autor se firma “Francisco Tario”, ofrece a sus lectores la inicial seducción del misterio con que se presenta. Nadie tiene noticia de Francisco Tario; ninguna obra anterior había llevado esa extraña rúbrica. Es, pues, un autor desconocido que, además, oculta probablemente su nombre tras un común ‘Francisco’ y el metálico nombre, ‘Tario’, de un pueblo tarasco”, Antonio Cajero Vázquez, “Francisco Tario: otra vuelta de tuerca en la narrativa mexicana”, *La Colmena*, núm. 71 (2011): 40-49.

³⁵ Francisco Tario, *Cuentos completos..., 9.*

³⁶ Algunas anécdotas a cuentagotas mencionan que Tario fue quien decidió

las menciones hacia su obra. Federico Patán, en su conocido artículo publicado en 2013, “Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)” lo sitúa dentro de un grupo muy particular de cuentistas mexicanos que tienen la característica de haber desarrollado una literatura con tintes góticos —lo que Patán bautiza como “el gótico mexicano”—, tales son “Inés Arredondo, José Ricardo Chaves, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Salvador Elizondo, Beatriz Espejo, Adela Fernández, Enrique López Aguilar, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, Francisco Tario, Álvaro Uribe”,³⁷ escritores que lograron afianzarse como pilares de la literatura mexicana; por lo que resalta la autoexclusión del mismo Tario, como lo documenta González: “sabemos que Francisco Peláez Vega,³⁸ a pesar de su carisma, o por eso, fue un hombre reacio a las relaciones públicas”³⁹

La(s) noche(s)

La mejor manera de definir la obra de Tario debe ser con las palabras que el mismo autor profesa sobre sí mismo:

Y escribiré libros. Libros que paralizarán de terror a los hombres que tanto me odian; que les menguarán el apetito; que les espantará el sueño; que transformarán sus facultades y les emponzoñarán la sangre. Libros que expondrán con precisión inigualable lo grotesco de la muerte, lo execrable de la enfermedad, lo risible de la religión, lo mugroso de la familia y

no pertenecer a ningún grupo de escritores; que prefería hacerse cargo de su cine y otras actividades más como portero de fútbol a nivel profesional.

³⁷ Federico Patán, “Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)”, en *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, 683.

³⁸ Nombre real de Francisco Tario. El mismo Tario confiesa en una entrevista, al parecer la única registrada, para un medio en Madrid, España, que le gustó el apellido de Tario porque sonaba bien al unirla con su nombre Francisco.

³⁹ Francisco Tario, *Cuentos completos...*, 15.

lo nauseabundo del amor, de la piedad, del patriotismo y de cualquiera otra fe o mito.⁴⁰

La obra de Francisco Tario ve la luz por primera vez en el año de 1943 con su libro *La noche*, una publicación compuesta de 15 cuentos, todos ellos envueltos de fantasía y horror. Con esta obra, Tario rompió con la no muy célebre ausencia de cuentistas del horror, ya que el escritor capitalino abarca las temáticas de lo raro, lo extraño, lo grotesco y, claro, la otredad, entre muchos otros más, todos ellos parte del espectro del horror.

A lo largo de sus textos, el lector se inmiscuye en un universo literario donde la locura, los fantasmas, la muerte y lo otro se manifiesta en cada página de sus escritos. Sobre este aspecto en particular, Roas menciona que

la participación activa del lector es, por lo tanto, fundamental para la existencia de lo fantástico: necesitamos poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo real extratextual para determinar si un relato pertenece a dicho género. Lo fantástico, por tanto, va a depender siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos”.⁴¹

El que Tario eligiera la noche como la gran protagonista de sus cuentos no se puede considerar como casualidad. Teniendo en cuenta a Llopis, la noche faculta al personaje a enfrentarse a situaciones sobrenaturales. En lo fantástico es una toma recurrente en el que el personaje queda indefenso ante eso otro que no puede comprender lógicamente y, por ende, aquello que le ocasiona temor: “en los cuentos románticos, el material con que trabajaba el autor era el terror desnudo a la noche, a los muertos, a los monstruos, al mal”.⁴²

⁴⁰ *Ibid.*, 17.

⁴¹ David Roas, *Teorías de lo fantástico...*, 20.

⁴² Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo* (Madrid: Fuente-taja, 2013), 81.

El cuento con el que Tario inaugura su primera publicación es “La noche del féretro”, el cual narra la historia de un ataúd que espera pacientemente a su amada para ser enterrado con ella. El féretro “tiene vida”, es el protagonista y sufre de su maldita suerte.

El simple hecho de que el personaje principal sea un féretro rompe rápida y fácilmente con la normalidad de la historia —además del pavor que históricamente el hombre le tiene a este objeto en particular—, para Vax “lo sobrenatural, cuando no trastorna nuestra seguridad, no tiene lugar en la narración fantástica”,⁴³ cosa que claramente no sucede con la obra de Tario. La manera magistral del tratamiento de estos temas por parte de Tario es que no se detiene solo ahí, sino que le da características y sentimientos de un ser humano: el ataúd siente, sueña, habla, tiene cuerpo, deseos y más. Si en sí el lector sale de su “seguridad” al saber que es un “féretro viviente”, este entra en un tipo de sorpresa aún mayor al darse cuenta que el personaje no es más que un féretro-paciente esperando el amor.

Mientras permanecemos en el almacén somos célibes. Sin embargo, estamos fatalmente destinados al matrimonio; es decir, a lo que en el mundo común y corriente se designa con otro nombre estúpido: el entierro. Semejante acontecimiento es el más importante de nuestra vida, y de ahí que meditemos tan a menudo acerca del cónyuge que nos deparará la suerte.⁴⁴

Uno de los elementos que producen el efecto de terror en las personas son los *lifeless objects*, aquellos objetos inanimados que cobran vida repentinamente, como es la muñeca Olimpia en el cuento de “El hombre de arena” (1816) de E.T.A. Hoffmann, que Freud utiliza como punto de partida para explicar

⁴³ Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960), 10.

⁴⁴ Francisco Tario, *Cuentos completos...,* 35.

su teoría (y, a su vez, diferenciarse de las propuestas hechas principalmente por Jentsch).⁴⁵

De igual manera, Todorov hace notar estos elementos que son fáciles de localizar en la obra de Tario; para él algunos temas de lo fantástico —y más particularmente del horror— son tales como el pacto con el demonio, el alma en pena, el espectro condenado, la muerte personificada, los vampiros, *la estatua, el maniquí, la armadura que de pronto se anima*,⁴⁶ la mujer fantasma, la interpretación de los sueños y la realidad.⁴⁷

Lo mismo se encuentra a un féretro que no acepta su destino y su pareja hasta la muerte, que un buque que decide, sin arrepentimiento alguno y con gran convicción, naufragar con cientos de vidas en su espalda.

En “La noche del buque naufrago” el protagonista del cuento es un buque que naufraga por decisión propia. De la misma manera que el féretro, el buque “tiene vida” y sentimientos como un humano en el ocaso de sus días, lo que lo lleva al suicidio: “ha tiempo me asediaba el terror, la congoja, todos esos sentimientos pestilentes que agitan al hombre en cuanto la vejez se acerca”.⁴⁸

En sí, el desarrollo del cuento es como estar leyendo a un anciano que no soporta la senectud y que decide, después de un largo tiempo considerándolo, terminar con su vida. El

⁴⁵ Freud rescata la idea de Jentsch sobre la importancia de los *lifeless object*, como la muñeca Olimpia, y los efectos que estos pueden causar en los demás personajes, como lo es en el caso del personaje del cuento de Hoffmann, Nataniel; sin embargo, para Freud, estos objetos no son el único motivo del efecto siniestro, sino que son varios los que se necesitan para que se dé este. Lo cual también se observa en la obra de Tario. No son, por sí solos los *lifeless objects* los que ocasionan horror, sino son estos conjugados con los demás elementos y características (que se han mencionado a lo largo de este trabajo) que el escritor mexicano utiliza para lograr su objetivo: el efecto de extrañeza y horror.

⁴⁶ Las cursivas son mías.

⁴⁷ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica...*

⁴⁸ Francisco Tario, *Cuentos completos...,* 39.

buque se hunde y con él todos aquellos que celebraban en la víspera de año nuevo. El suicidio se dio durante la noche, momento en que —como se expone anteriormente— el personaje queda indefenso ante eso que sale de su comprensión. La escena en que el buque termina con su vida es una escena de horror puro:

Miré por última vez al cielo alto, negro; a la luna mórbida, sangrante; a la espuma inquieta; a la concavidad profunda del horizonte. Una sed abrasadora —sed de agua salada— me quemó la garganta, cual si un fuego repentino hubiera estallado en mi pecho y se propagara a través de mis arterias. Abrí la boca y bebí. El agua penetró a borbotones, se precipitó en mi vientre, inundándome las entrañas. Cesó la orquesta. Se apagaron las luces. Tronó la sirena barriendo la llanura.⁴⁹

En “La noche del traje gris” los *lifeless objects* de Tario se manifiestan caminando entre un yo-otro. En este cuento se narra la historia de un traje que asesina a un hombre para poder vivir la vida cotidiana como una persona cualquiera.

Alzo la estaca y lo mato de un solo golpe. Debí fracturarle el cráneo. El hombre enmudece —amadaaaa—, se tambalea sobre un pie, me mira ya muerto, lanza una especie de mugido y se desploma sobre el asfalto, reblagado y estúpido. Sin pérdida de tiempo lo desnudo, vistiéndolo a continuación con mis ropas.⁵⁰

El traje lleva dentro de sí a un cadáver. El traje se aprovecha de su amo (de su cadáver), de su riqueza; aborda a mujeres y aconseja al cadáver de que se aproveche de ellas. El traje se cansa, se entristece. Muere.

Un cambio de aire se respira con en el texto “La noche del perro”, donde el protagonista no es un *lifeless object*, sino un

⁴⁹ *Ibid.*, 41.

⁵⁰ *Ibid.*, 116.

animal, un perro que narra cómo su amo va muriendo poco a poco. En sí, todo el cuento es una oda al sufrimiento y a la muerte desde la perspectiva del can, quien, al final de la historia, sucumbe ante un accidente a la orilla de la carretera.

Cuando los perros áullan, sé que los hombres se asustan: no, no hay nada qué temer. Los perros aullamos por el mismo modo que los hombres lloran y hacen otras cosas. Es un hecho sin importancia, enteramente natural, y que a nadie atañe, sino a nosotros mismos. Por ejemplo, yo aúlló ahora porque me encuentro solo, porque siento frío aquí adentro y porque me voy a morir muy pronto. En cuanto lleve a mi amo al camposanto.⁵¹

Mención especial es el cuento de “La noche de Margaret Rose”,⁵² ya que, a diferencia de los cuentos anteriormente mencionados y todos los que son parte de este libro, en este aparece el fantasma.

Los cuentos de fantasmas, según G.M. Tracy, retomado por Llopis, se popularizaron a finales del siglo XIX y a principios del XX⁵³, sin embargo, antes de ello se pueden recordar grandes fantasmas de la literatura universal como el caso de Macbeth de la célebre obra de Shakespeare. En las historias de fantasmas, siguiendo con las propuestas de Llopis, abundan las características de lo neogótico, las cuales bien enlista Patán y quién, además, pone a Tario como un escritor de estas características, como se explica líneas atrás. Un cuento de fantasmas, *ghost story*, de acuerdo con Summers “debe ser urdido hábilmente; debe transmitir la deseada sensación de miedo; para conseguir el necesario ambiente de misterio es preferible

⁵¹ *Ibid.*, 80.

⁵² Varios escritores, lectores y críticos literarios rescatan que Gabriel García Márquez, nobel de literatura, consideraba el cuento de “La noche de Margaret Rose” de Francisco Tario como uno de los mejores cuentos del siglo XX.

⁵³ Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo...*, 94.

recurrir a alusiones más queda descripciones detalladas; debe de crear un clima de inquietud y de expectación angustiosa”.⁵⁴ “La noche de Margaret Rose” no es la excepción.

En este cuento, Tario juega con el lector a lo largo de toda la historia. Mr. X, el protagonista es un personaje que va recordando los pocos momentos que estuvo con Margaret Rose y a quién, como presagio, se le dice que pronto la olvidará. El cuento se desarrolla en varios lugares, pero se ensalza principalmente en el castillo de Margaret donde la locura, el esplanto, los gritos y el estupor de Margaret se muestran ante la aparición de ese otro que la atormenta y la persigue, ese otro que no se da cuenta de “su otredad” hasta el final de la historia:

Luego, con su esposa en brazos, cruza a mi lado misteriosamente. Así los veo desaparecer, lúgubres, silenciosos, lentos, por entre los cortinajes rojos...

Y yo descubro, alarmado, que no soy ya sino un melancólico y horripilante fantasma.⁵⁵

La noche termina con el cuento “Mi noche”, texto que sirve como despedida y donde el personaje principal —que no podemos decir que es el mismo Francisco Tario, pero tampoco podemos dudar que no lo sea— se presenta sentado, frente al espejo, viendo al reloj y con una escopeta fría sobre su sien. Tario termina así la travesía de los cuentos de horror en esta su primera obra, entregado a la muerte, la cual se respira en todo su primer libro: “Recuerda bien ¡Oh, dulce Muertel! que aún no me habías requerido y acudí. Tan grande, tan ciega, tan descomunal era mi fe en ti”.⁵⁶

Las noches de Tario, de sus cuentos, todos los personajes revelan a otro, eso que se sale de lo ordinario y se sitúa en lo extraordinario causando terror. Como se rescata en las prime-

⁵⁴ *Ibid.*, 87.

⁵⁵ Francisco Tario, *Cuentos completos...*, 96.

⁵⁶ *Ibid.*, 151.

ras páginas de este texto, de acuerdo con Roas, son varias las condiciones para que se dé el efecto fantástico, la vacilación y la duda entre lo natural y lo sobrenatural que no se puede explicar mediante las leyes naturales o la razón, y en donde entra en juego el narrador de la historia, los personajes de esta y el lector que se encuentra fuera de ella. Tario suma todos estos elementos mencionados a lo largo de estas líneas: la vacilación, la duda, los *lifeless objects*, el sosias, el otro, *the ghost stories*, los sentimientos góticos y románticos para lograr en su obra, retomando las palabras de Mircea Eliade páginas atrás, “el sentimiento de extrañeza frente a aquello que no es admisible a lo conocido”.⁵⁷ A juicio de Huitrón

El retrato humano que Francisco Tario pinta en sus personajes es aquel de ser enfermizo, frágil y errabundo. Por ello, los objetos y animales son los elementos indicados para exhibirlo. He ahí donde radica uno de los primeros puntos para construir el terror: el de poner la condición humana como algo incomprendible y absurdo, algo sin voz que queda a merced de seres cotidianos, tal como puede ser un perro o un ataúd.⁵⁸

Es así como Tario desarrolla una obra no solo manifestando a otro a través de ella, sino que en su obra se presenta la otredad a través y en ella, en lo fantástico y horroroso que rompe con la normalidad que se presenta el día-a-día en los cuentos y en la noche del escritor capitalino.

⁵⁷ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano...*, 32.

⁵⁸ D. Huitrón Álvarez, “Francisco Tario, el espectro de la literatura mexicana”, *El Retruécano*, 1 de noviembre de 2019. <https://www.elretruecano.com/francisco-tario-el-espectro-de-la-literatura-mexicana/>

Referencias

- Aguilar, ed. *Antología del cuento siniestro mexicano*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2004.
- Bradford, M. “El fantástico: una definición de la otredad”. En *IV Jornadas internacionales de hermenéutica*. Accedido el 17 de septiembre de 2025. <https://proyectohermeneutica.sociales.uba.ar/iv-jornadas-internacionales-de-hermen%C3%A9utica-2015-actas/>.
- Cajero Vázquez, A. “Francisco Tario: otra vuelta de tuerca en la narrativa mexicana”. *La Colmena*, no. 71 (julio-septiembre, 2015): 40-49.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Madrid: Visor, 1999.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. París: Gallimard, 1989.
- Freud, Sigmund. *Das Unheimliche*. Traducido por Lionel Klimkiewicz. Marmol Izquierdo Editores, 2014.
- _____. y E. T. A. Hoffmann. *El hombre de arena. Precedido de lo Siniestro*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 2001.
- Huitrón Álvarez, D. “Francisco Tario, el espectro de la literatura mexicana”. *El Retruécano*, 1 de noviembre de 2019. <https://www.elretruecano.com/francisco-tario-el-espectro-de-la-literatura-mexicana/>.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catalogos editora, 1986.
- Jentsch, Ernst. “On the psychology of the uncanny (1906)”. Traducido por Roy Sellars. *Angelaki* 2, no. 1 (1997): 7-16.
- Llopis, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Fuentetaja, 2013.

- Lovecraft, H. P. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar, 2010.
- Patán, Federico. “Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)”. En *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, Tomo II, 679-695. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2013.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado, 1999.
- Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001.
- Salinas, M. “El monstruo ante el espejo: literatura de los límites”. *Herejía y belleza*, no. 6: 129-133, 2018.
- Tario, Francisco. *Cuentos completos*. México: Lectorum, 2004.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2006.
- Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960.

CUERPOS RADICALMENTE AMBIVALENTES Y LA MONSTRUOSIDAD EN “LA DOBLE Y ÚNICA MUJER” DE PABLO PALACIO¹

Velebita Koričančić

Universidad Anáhuac México

Universidad Nacional Autónoma de México

*¿Por qué deberían nuestros
cuerpos terminar en la piel?*

Haraway, 1991, 178

Por qué etiquetar como monstruoso a un personaje por su cuerpo anómalo, especialmente cuando esta estigmatización se reconoce actualmente como no solo errónea, sino también como injusta? ¿No implicaría esto reproducir un gesto no solo políticamente cuestionable, sino también dañino e hiriente? Mi objetivo no consiste simplemente en trasladar sin reflexión la singularidad corporal de estos personajes al paradigma de lo monstruoso; por el contrario, destaco cómo los cuerpos textuales inusuales desafían la clasificación dentro de las categorías conceptuales tradicionales, registrando ambivalencias que

¹ Mis más sinceros agradecimientos al Dr. Gabriel Weisz Carrington, cuya supervisión y conocimientos teóricos enriquecieron este capítulo, una sección revisada de mi tesis doctoral inédita de 2011 en la Universidad Nacional Autónoma de México.

resisten interpretaciones unívocas y generan múltiples significados simultáneos.

Entiendo la monstruosidad, siguiendo a Margrit Shildrick y Rosi Braidotti, no como una característica inherente, sino como una expresión de ambivalencia y paradoja corporal. Shildrick destaca que la ambigüedad y la fluidez, así como la resistencia a la definición fija, son cruciales en la concepción de lo monstruoso como fuente de desorden². Por su parte, Braidotti examina la etimología del vocablo “monstruo” en el griego antiguo, revelando su significado intermedio y ambivalente, ligado tanto a lo terrorífico como a lo maravilloso³. Esta ambivalencia sitúa al cuerpo anómalo en un estado de “individución”, perturbando las categorías binarias que estructuran el imaginario cultural y simbólico⁴. Los cuerpos anómalos, cargados de significados contradictorios, desafían la lógica del axioma *tertium non datur*, posicionándose en la frontera de la indeterminación y la incertidumbre.

El cuento “La única y doble mujer” de Pablo Palacio⁵ presenta a gemelas unidas (previamente conocidas como siamesas), cuya corporalidad desafía las nociones convencionales de normalidad y diferencia. Palacio emplea esta configuración corporal, históricamente catalogada como “monstruo doble” o *terata didyma*,⁶ para cuestionar nuestras percepciones culturales.

² Margrit Shildrick, “This Body Which is Not One: Dealing with Differences”, *Body & Society* 5, no. 2-3 (junio 1999): 78.

³ Rosi Braidotti, “Mothers, Monsters, and Machines”, en *Writing on the body. Female embodiment and feminist theory*, ed. Katie Conboy, Nadia Medina y Sarah Stanbury (Nueva York: Columbia University Press, 1997), 77.

⁴ Elizabeth Grosz, “Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit”, en *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, ed. Rosemarie Garland Thomson (Nueva York: New York University Press, 1996), 57.

⁵ Pablo Palacio, “La doble y la única mujer”, en *Un hombre muerto a puntapiés*, en *Obras completas*, ed. Wilfrido H. Corral (Nanterre: ALLCA XX, 2000).

⁶ Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable*

rales. A través de este análisis, propongo que lo monstruoso, entendido como ambivalencia corporal radical, es un tema que Palacio explora para mostrar las limitaciones de nuestras categorías conceptuales. ¿Qué sucede cuando lo considerado como monstruoso nos invita a reconsiderar nuestra noción de la normalidad? Palacio, al resaltar la diversidad y cuestionar la alteridad y las exclusiones históricas, nos desafía a repensar nuestras percepciones y juicios. Las gemelas unidas de su cuento no son monstruosas en el sentido tradicional, sino manifestaciones de ambivalencia que provocan una reflexión crítica sobre la diferencia y la inclusión.

La ambigüedad del personaje ha generado diversas interpretaciones críticas, reflejando su complejidad. Las lecturas de su corporalidad sugieren una serie de metáforas: la problemática relación de Palacio con su madre, marcada por el abandono debido a su ilegitimidad;⁷ el rechazo del escritor a conformarse con la sociedad burguesa, buscando lo singular;⁸ la tensión entre los ideales femeninos de su época y la homosexualidad masculina, en una interpretación que cuestiona las normas de género⁹; y la esquizofrenia o “siamesismo mental”.¹⁰ Susan Antebi¹¹ propone otra dimensión, viendo en la simetría de las gemelas y su desafío paternal, una subversión a

Facsimiles (Nueva York: Zone Books, 2014), 43.

⁷ Abdón Ubidia, “Una luz lateral sobre Pablo Palacio”, en *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, ed. Celina Manzoni (Buenos Aires: Biblos, 1994), 172.

⁸ Jorge Ruffineli, “Pablo Palacio: Literatura, locura y sociedad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 10 (1979): 53.

⁹ Michael Handelman, “Una doble y única lectura de ‘Una doble y única mujer’ de Pablo Palacio”, *Guaraguao* 15, no. 38 (invierno 2011).

¹⁰ Oswaldo Encalada Vásquez, “Los marginados de Pablo Palacio”, *Revista de la Universidad del Azuay*, no. 41 (diciembre 2006): 116.

¹¹ Susan Antebi, “La doble y única mujer: The doubled bodies of Pablo Palacio and Jorge Velasco Mackenzie”, en *Carnal Inscriptions. Spanish American Narratives of Corporeal Difference and Disability* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009), 50.

la autoridad paterna, enriqueciendo el debate con nociones de discapacidad y diferencia corporal.¹²

La percepción de las gemelas inseparables refleja variaciones culturales, evidenciando cómo la cirugía de separación, hoy en día común incluso ante la oposición parental, contrasta con su veneración como deidades en la Edad de Cobre.¹³ Este cambio ilustra la influencia de los contextos históricos y sociales en la interpretación de la corporalidad. Sorprendentemente, el cuento de Pablo Palacio de 1927, “La única y doble mujer”, muestra una sensibilidad avanzada hacia el lenguaje al describir a las gemelas unidas mediante términos como: “excepcional”, “singular”, “único”, “extraordinario”, “contrario a lo que sucede en la mayoría”, “en mi caso particular”, “organización distinta”, “al sentirme diferente”, “cuerpo inverosímil”, evitando connotaciones peyorativas y adelantándose a las propuestas contemporáneas sobre el uso de designaciones neutras.¹⁴ Sin embargo, es notable que, a pesar de la cuidadosa representación de Palacio, algunos críticos emplean términos que patologizan al personaje, aunque lo hagan con matices, utilizando adjetivos como “deformado”, “aberración” y “monstruo siamés”.¹⁵

En mi estudio sobre el cuento de Palacio, examino cómo el personaje principal busca afirmarse como único, pese a su naturaleza dual. Argumento que la narrativa emplea estrate-

¹² Esta perspectiva crítica se desarrolla más adelante para interpretar este cuento de Palacio en relación con la *differance* derridiana (Nina, 2011, 390-402) y la intersección entre discapacidad y feminismo (Vela, 2018).

¹³ Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles* (Nueva York: Zone Books, 2014), 43.

¹⁴ Margrit Shildrick, *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self* (Londres: Sage Publications, 2002)

¹⁵ Michael Handelman, “Una doble y única lectura de ‘Una doble y única mujer’ de Pablo Palacio”, *Guaraguao* 15, no. 38 (invierno 2011). Abdón Ubidia, “Una luz lateral sobre Pablo Palacio”, en *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, ed. Celina Manzoni (Buenos Aires: Biblos, 1994)

gias de “normalización discursiva”¹⁶ para destacar esta singularidad. La protagonista, a través de su insistencia en la unicidad, permite a Palacio profundizar en la configuración y percepción de su excepcionalidad. Este análisis se enfoca en las complejidades de un cuerpo fenomenológico —pensamientos, voluntad, percepciones, emociones y memorias—, proporcionando claves para aproximarse a la representación de la monstruosidad en el relato.

El cuento de Palacio explora la identidad y la corporalidad mediante las gemelas unidas, interrogando si constituyen dos individuos con anatomía compartida o una sola entidad con dualidad corporal. Esta pregunta desafía las concepciones tradicionales de autonomía e individualidad, tanto mental como física,¹⁷ y “cuestiona las concepciones occidentales de agencia individual e identidad personal”.¹⁸ Al replantear las percepciones sobre el cuerpo, la identidad y la muerte, las gemelas demuestran que las explicaciones biológicas son insuficientes para capturar la complejidad de su ser y sus subjetividades interconectadas, resaltando su ambivalencia. La singularidad corporal de la(s) protagonista(s) se destaca mediante las descripciones detalladas que Palacio integra en su narrativa:

Mi espalda, mi atrás, es, si nadie se opone, mi pecho de ella. Mi vientre está contrapuesto a mi vientre *de ella*. Tengo dos cabezas, cuatro brazos, cuatro senos, cuatro piernas, y me han dicho que mis columnas vertebrales, dos hasta la altura de los omóplatos, se unen allí para seguir —robustecida— hasta la región coccígea.¹⁹

¹⁶ Margrit Shildrick, *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self...*, 82.

¹⁷ Margrit Shildrick, “This Body Which is Not One: Dealing with Differences”, *Body & Society* 5, no. 2-3 (junio 1999): 84.

¹⁸ Margrit Shildrick, *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self...*, 56.

¹⁹ Pablo Palacio, *Obras completas...*, 33.

La unión de las gemelas por la columna vertebral introduce una ambivalencia en su esquema corporal, lo que me lleva a explorar su condición desde la perspectiva de lo monstruoso. Me interesa cómo estas ambivalencias forman su *imagen corporal*, término acuñado por Paul Schilder en 1935, que se refiere, según Elizabeth Grosz, a “la representación de nuestro cuerpo que tenemos en nuestra mente, es decir, cómo nos percibimos a nosotros mismos”;²⁰ esto sugiere que la imagen corporal abarca más que una representación estática de nuestro aspecto físico, engloba un entramado de percepciones y representaciones que se acumulan y entran en conflicto entre sí.

Según Gail Weiss,²¹ la imagen corporal es muy dinámica debido a los constantes cambios que la configuran y reconfiguran. Esta idea se evidencia en el relato de Palacio, donde la protagonista, actuando como narradora, se enfoca en describir obsesivamente sus imágenes corporales, refiriéndose a sí misma en términos como “yo- primera” y “yo-segunda”, evidenciando una paradoja lingüística. Esta situación aporética se refleja también en el uso del lenguaje, donde términos plurales se vinculan con adjetivos singulares, como en “mis columnas vertebrales, dos hasta la altura de los omóplatos, se unen allí para seguir —robustecida—”.²² La representación favorable de este muy particular cuerpo se confirma en el calificativo “robustecida”, porque la conjunción corporal parece ser una zona especialmente vigorosa y fuerte.

La interacción de la protagonista con su entorno en la obra de Palacio también muestra ambivalencias, particularmente en percepción y movimiento, conceptos clave según Merleau-Ponty en lo que respecta al posicionamiento de un

²⁰ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 68.

²¹ Gail Weiss, *Body images. Embodiment as intercorporeality* (Nueva York: Routledge, 1999), 17.

²² Pablo Palacio, *Obras completas...*, 33.

cuero frente al mundo.²³ La narrativa destaca lasécnicas corporales distintivas de las gemelas unidas, especialmente en su coordinación para caminar, donde una arrastra a la otra, quien la sigue hábilmente. Esta dinámica, que empieza en conflicto y evoluciona hacia una armonía locomotriz, subraya su adaptación e interdependencia. Palacio las compara humorísticamente con “un conjunto octópodo”,²⁴ sugiriendo con esta imagen un exceso orgánico que dialoga con interpretaciones históricas de la monstruosidad.²⁵

El cuento de Palacio explora la singularidad en el caminar de las gemelas unidas, desafiando la distinción entre individualidad física y mental al revelar una unidad de pensamiento impulsada por un “motor intelectual” compartido.²⁶ Destaca cómo su subjetividad unificada va más allá de la dualidad corporal, resonando con la idea de Merleau-Ponty sobre la tendencia de las imágenes corporales hacia la coherencia.²⁷ Además, se evidencia la peculiar interacción verbal de la protagonista, que puede dialogar desde cualquier perspectiva, reflejando su singularidad subjetiva y la adaptabilidad en la comunicación.

La manera en que el personaje de Palacio habita el mundo no solo se da a través del movimiento, sino también a través de una percepción compleja, exemplificando un concepto que Elizabeth Grosz desarrolla inspirándose en Merleau-Ponty. Grosz utiliza la metáfora de la cinta de Moëbius para ilustrar cómo la subjetividad oscila entre lo interno y lo externo, desdibujando la línea entre mente y cuerpo.²⁸ Esta visión supera

²³ Gail Weiss, *Body images. Embodiment as intercorporeality...*, 11.

²⁴ Pablo Palacio, *Obras completas...*, 34.

²⁵ Rosi Braidotti, “Signs of gender and traces of doubt: on teratology and embodied differences”, en *Between monsters, goddesses and cyborgs*, ed. Nina Lykke y Nina Braidotti (Londres: Zed Books, 1996), 138.

²⁶ Pablo Palacio, *Obras completas...*, 34.

²⁷ Gail Weiss, *Body images. Embodiment as intercorporeality...*, 17-18.

²⁸ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 22.

el dualismo cartesiano, al presentar el cuerpo como un mediador bidireccional de percepción. Palacio refuerza esta idea al mostrar cómo su personaje, yo-primer, capta y comparte sensaciones con yo-segunda, de modo que se facilita una percepción doble de su entorno que expande su experiencia del mundo. No solo la dualidad corporal de la protagonista amplía su percepción, otorgándole una visión distintiva dentro del universo narrativo, sino que también la distingue de otros personajes, subrayando su unicidad en la narrativa.

La percepción de la protagonista, bifurcada en “yo-primer” o “yo-segunda”, se procesa de manera distintiva, variando según la fuente de los estímulos. Palacio destaca cómo diferentes actividades y la conciencia corporal influyen en la formación de la memoria, basándose en quién percibe los estímulos primero: “especialmente cuando se trata de recuerdos, mis cerebros ejercen funciones independientes (...) determinadas (...) por la recepción de las imágenes”.²⁹ Este enfoque sugiere que la memoria se construye desde una corporalidad única, desafiando las nociones convencionales de individualidad y autonomía al considerar los cuerpos entrelazados con fronteras fluidas.³⁰ En el relato de Palacio, la incapacidad de las gemelas para sostener dos pensamientos profundos simultáneamente y la existencia de órganos compartidos subrayan la complejidad de sus identidades entrelazadas, cuestionando los límites corporales.

El desdoblamiento corporal de las gemelas en el cuento de Palacio crea una unidad fenoménica (*Gestalt*), donde las emociones y sensaciones de una son compartidas por la otra, presentando el concepto de “el centro”, un punto donde convergen sensaciones cuya ubicación es indefinible: “no sé cómo explicar la existencia de este centro, su posición en mi orga-

²⁹ Pablo Palacio, *Obras completas...*, 35.

³⁰ Margrit Shildrick, “This Body Which is Not One: Dealing with Differences”, *Body & Society* 5, no. 2-3 (junio 1999): 78.

nismo”³¹. Este concepto revela la permeabilidad de sus límites corporales, extendiéndose más allá de una conexión física. La frase “entre mí”, usada por la protagonista, subraya la insuficiencia del lenguaje para describir adecuadamente su condición singular. Así, Palacio redefine la lógica corporal, sugiriendo qué condiciones únicas demandan nuevas maneras de interpretar la interacción con el mundo y el uso del lenguaje.

El cuento de Palacio narra la peculiar estructura corporal de la protagonista y su origen, ligado a las aficiones de su madre por lecturas consideradas nocivas y la influencia de un médico que compartía relatos inusuales. Este elemento alude a la “imaginación materna”, creencia que asociaba las impresiones psicológicas de la madre con las características físicas del feto, abordada desde Aristóteles hasta Empédocles.³² De manera crítica, el relato relaciona estas influencias con la pintura cubista, según la crítica Celina Manzoni,³³ quien sugiere que estas “dislocadas” imágenes pudieron moldear la percepción de la madre, estableciendo un vínculo entre el arte y la singular corporalidad de la protagonista.

La unión de los distintos cuerpos de las gemelas crea una negociación de significados y conflictos entre la protagonista y su entorno, especialmente con su familia. El rechazo violento del padre hacia la condición de su hija manifiesta la tensión entre cómo se ve la monstruosidad y la feminidad, sugiriendo una contradicción cultural donde se justifica erróneamente la violencia doméstica como un castigo relacionado con el género. Esta narrativa resuena con las observaciones de Aristóteles que equiparan la deformidad con la feminidad.³⁴ Aunque la protagonista no encarna el ideal femenino de “hacer puche-

³¹ Pablo Palacio, *Obras completas...*, 36.

³² Marie-Hélène Huet, *Monstrous Imagination* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993), 4.

³³ Celina Manzoni, *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio* (Buenos Aires: Biblos, 1994), 174.

³⁴ Marie-Hélène Huet, *Monstrous Imagination...*, 93.

ritos con la boca, zapatear y coquetear”,³⁵ la madre muestra compasión hacia su hija, en contraste con la actitud superficial del padre. En un momento clave, ante la súplica de la hija de quedarse, el padre considera enviarla a un hospicio para esconder su diferencia, pero su negativa finalmente conduce al suicidio del padre, dejándola con sentimientos mixtos de alivio y alegría. Al alcanzar la mayoría de edad y acceder a su herencia, decide empezar una vida independiente.

Debido a su particular anatomía, la protagonista decide encargar muebles especiales adaptados a sus necesidades específicas. Esta decisión resalta la dimensión relacional de su imagen corporal, que se construye en interacción tanto con las personas como con los objetos³⁶. En la narrativa, estos muebles personalizados, tales como sillas sin respaldo y mesas de trabajo diseñadas con forma de bala, se adecuan a su única arquitectura corporal. Esta personalización facilita que su corporalidad se integre y armonice con su entorno.³⁷

En la formación de la imagen corporal, las interacciones con otros personajes juegan un papel crucial. Recordando a Schilder, quien sostiene que esta “se forma en medio de las imágenes de otros cuerpos que nos rodean, y [...] en esta esfera del cuerpo vivido no hay ‘yo’ sin ‘tú’”³⁸, la protagonista experimenta dolorosamente su existencia única, especialmente cuando su deseo de acoger y hacer reír a los niños resulta en su huida, evidenciando las interpretaciones culturales que consideran la diferencia como algo temible. Sin embargo, esta misma diferencia también despierta una fascinación intensa, como se muestra cuando se considera a sí misma “un pequeño

³⁵ Pablo Palacio, *Obras completas*, 37.

³⁶ Gail Weiss, *Body images. Embodiment as intercorporeality...*, 33.

³⁷ Susan Antebi adelanta una lectura de este fragmento como el ataque ejercido por Palacio al idealismo platónico, consonante a sus otros escritos no-ficcionales (2009, 60).

³⁸ A. Aisenson Kogan, *Cuerpo y persona. Filosofía y psicología del cuerpo vivido* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 303.

dios para los mediocres”,³⁹ una divinización de su singularidad somática que, aunque parece más positiva que el miedo o el disgusto que provoca en los niños, la coloca en un lugar marginal de la sociedad: su interacción social se limita a una única amistad.

En la casa de su amiga, la protagonista se enamora de un hombre, lo que modifica su percepción corporal. Aunque intenta afirmar su singularidad, se confronta con la confusión sobre su imagen: “Este caballero debía ser motivo de la más aguda de mi crisis”.⁴⁰ Tanto yo-primeras como yo-segundas se sienten atraídas por él, generando celos mutuos y destacando su compleja situación:

¿Quién *yo* debía satisfacer *mi* deseo, o mejor *su* parte de *mi* deseo? ¿En qué forma podía ocurrírseme su satisfacción? ¿En qué posición quedaría mi otra parte ardiente?

¿Qué haría esa parte, olvidada, congestionada por el mismo ataque de pasión, sentido con la misma intensidad, y con el vago estremecimiento de lo satisfecho en medio de lo enorme insatisfecho?⁴¹

El texto explora una curiosidad común que despiertan los gemelos unidos: el interés por sus prácticas amorosas, ya que estas desafían la norma de exclusividad.⁴² Explica que el despertar del deseo en la protagonista provoca una fractura, un fenómeno que Jean Starobinski⁴³ llama cenestesia, definida como la percepción interna del cuerpo afectada por la voluptuosidad y el dolor. En la obra de Palacio, este estado cenestésico, gene-

³⁹ Pablo Palacio, *Obras completas...*, 41.

⁴⁰ *Ibid.*, 38.

⁴¹ *Ibid.*, 41.

⁴² Elizabeth Grossz, “Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit”, en *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, ed. Rosemarie Garland Thomson (Nueva York: New York University Press, 1996), 64.

⁴³ Jean Starobinski, “Breve historia de la conciencia del cuerpo”, en *Razones del cuerpo*, trad. Julián Mateo Ballorca (Valladolid: Cuatro, 1999).

rado por el deseo, somete al cuerpo duplicado de la protagonista a sensaciones contradictorias, impulsos divergentes y un conflicto entre sus identidades duplicadas, poniendo en duda su integridad. Esta disonancia cenestésica entre las partes unificadas en una sola entidad subraya una intensa ambivalencia hacia su corporalidad y subjetividad.

Las fantasías del personaje revelan un espacio intracorpóreo en la anticipación del encuentro amoroso, expandiendo así su imagen corporal para incorporar al otro. Los puntos de contacto, como los brazos y los labios, se convierten en “bisagras inter-corpóreas”,⁴⁴ facilitando la unión amorosa deseada. De acuerdo con Sara Ahmed, estas partes del cuerpo actúan como superficies sensibles, perceptibles únicamente al *imprimirse* durante el encuentro.⁴⁵ Aunque en la narrativa este encuentro es imaginario, impacta en la autopercepción de la protagonista, resaltando su dualidad. La posibilidad de contacto íntimo introduce un conflicto, especialmente debido al exceso de miembros que plantea interrogantes sobre la espontaneidad de las interacciones. Sus preocupaciones revelan una “ansiedad normativa”⁴⁶ sobre cómo su distintiva corporalidad se confronta con las expectativas afectivas y sexuales establecidas.

En mi análisis, aplico la teoría de Ahmed sobre cómo la intensidad de las experiencias somáticas agudiza nuestra conciencia de las superficies corporales⁴⁷ al cuento literario, ilustrado cuando la protagonista experimenta “una insistente comezón en mis labios”.⁴⁸ Siguiendo esta línea, los labios se convierten en una superficie que se expande en su percepción

⁴⁴ Thomas J. Csordas, “Intersubjectivity and Intercorporeality”, *Subjectivity*, no. 22 (2008): 111.

⁴⁵ Sara Ahmed, “The Contingency of Pain”, *Parallax* 8, no. 1 (2002): 20.

⁴⁶ Margrit Shildrick, “This Body Which is Not One: Dealing with Differences”, *Body & Society* 5, no. 2-3 (junio 1999): 80.

⁴⁷ Sara Ahmed, “The Contingency of Pain...”, 21.

⁴⁸ Pablo Palacio, *Obras completas...*, 42.

corporal, resonando con la interpretación de Grosz⁴⁹ y reflejando la experiencia de la protagonista. La transformación de la comezón, desde la irritación al sangrado, le revela los límites de su cuerpo, ejemplificando la idea de Ahmed de que una intensificación de sensaciones moldea la dualidad corporal.⁵⁰ Además, según Ahmed, el manejo del dolor es crucial para definir los límites corporales:

Es mediante la intensificación de las sensaciones dolorosas que los cuerpos y mundos se materializan y toman forma, o el efecto de la superficie, la frontera y la fijeza se produce. Claramente, decir que las emociones son fundamentales para la formación de superficies y fronteras, es también sugerir que lo que las ‘hace’ también las deshace. En otras palabras, lo que nos separa de los otros también nos vincula a ellos.⁵¹

El dolor se acompaña de otras emociones como el odio y los celos, delineando las fronteras entre yo-primera y yo-segunda y cuestionando la unidad que ella procura establecer con tenacidad. Al igual que los sentimientos generados por el enamoramiento perturban su integridad corporal, una nueva experiencia relacionada con el dolor también la afecta. Este hecho parece respaldar la idea de Starobinski,⁵² quien sugiere que otro origen de los datos cenestésicos es el dolor. Como resultado del sufrimiento de la protagonista, se reorganiza su esquema corporal. Este fenómeno se destaca aún más debido a que la enfermedad subraya que la inscripción de los significados se desarrolla en el cuerpo de ambas protagonistas, y no únicamente en uno de ellos.

La paradójica frase “mis labios de ella”, que desafía la concordancia entre posesivos, verbo y actantes, ejemplifica cómo

⁴⁹ Sara Ahmed, “The Contingency of Pain...”, 22.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibid.*, 20.

⁵² Jean Starobinski, “Breve historia de la conciencia del cuerpo”, en *Razones del cuerpo...*,

la cenestesia refuerza la ambivalencia de este cuerpo bifurcado en dos. Si la enfermedad se interpreta como un lenguaje somático más⁵³, podríamos preguntarnos: ¿qué significado ocultan los labios doloridos y enfermos de yo-segunda? A lo largo del relato, es yo-primera quien narra exclusivamente, aunque afirma que ambas partes pueden conversar; sin embargo, yo-segunda permanece silenciada, existiendo solo como una extensión de yo-primera. Siguiendo la noción de Drew Leder sobre el “cuerpo ausente”, que emerge en la conciencia solo a través de la dolencia,⁵⁴ podría conjeturar que la enfermedad surge en los labios de yo-segunda con la intención de comunicarse, confirmando la presencia de la parte oculta del cuerpo de la protagonista.

Los síntomas corporales, como la comezón y el dolor, son calificados como “insistentes” en dos ocasiones, lo que sugiere que el aparente equilibrio de la imagen corporal ofrecida por yo-primera está siendo cuestionado por la persistencia de yo-segunda por darse a conocer. A través del dolor en los labios, yo-segunda expresa su presencia en el mundo y agudiza su conciencia de la corporalidad; además, el dolor funciona como un síntoma de la enfermedad que afecta a yo-segunda y se expande por todo su cuerpo, como se muestra en la cita: “Ha venido el médico y me ha hablado de proliferación de células, de neoformaciones”.⁵⁵ La enfermedad se suele percibir como una experiencia que afecta a un cuerpo doliente, pero en el caso de las gemelas unidas, esto es diferente. En Palacio, se problematiza la noción de la superficie corporal como la membrana que envuelve el cuerpo y protege el interior del organismo del entorno. En el caso de las gemelas inseparables, las fronteras entre el interior y el exterior de los cuerpos de yo-primera y yo-segunda son tan permeables que llegan a ser indistintas, fusionándose y confundiéndose.

⁵³ George Weisz, *Dioses de la peste* (Méjico: Siglo XXI, 1998), 19.

⁵⁴ Sara Ahmed, “The Contingency of Pain...”, 21.

⁵⁵ Pablo Palacio, *Obras completas...*, 42.

Las fronteras y las superficies corporales se encuentran también al interior de su organismo conjunto, ya que comparten el flujo sanguíneo: “Esta dualidad y esta unicidad al fin van a matarme. Una de mis partes envenena al todo. Esa llaga que se abre como una rosa y cuya sangre es absorbida por mi otro vientre irá comiéndose todo mi organismo”.⁵⁶ Las transfusiones entre estas fracciones corporales van más allá de lo físico; los puntos de contacto son múltiples y difíciles de precisar (“entre mí”). La imagen de una herida grave, entendida desde la perspectiva de Ahmed, no solo evoca sensaciones dolorosas, sino también “funciona como una huella de la superficie de otra entidad (no importa cuán imaginaria) que se ha impreso sobre nosotros”.⁵⁷ En Palacio, los labios heridos, convertidos en una úlcera sangrante, contrastan con los labios anhelantes que no recibieron el beso deseado. Esta imagen del organismo que está siendo devorado se corresponde con lo planteado por Susan Sontag⁵⁸ sobre la metáfora expansiva de la enfermedad que gana territorios del cuerpo. La protagonista estructura sus experiencias dolorosas en un relato conciso pero significativo, reflexionando sobre el origen de su enfermedad desde el momento de su nacimiento: “Desde que nací he tenido algo especial; he llevado en mi sangre gérmenes nocivos”.⁵⁹ Esta percepción la lleva a reconfigurar su imagen corporal, identificándose como portadora de estos agentes dañinos, que son endógenos. Aunque algunas voces críticas⁶⁰ sugieren una

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Sara Ahmed, “The Contingency of Pain...”, 21.

⁵⁸ Susan Sontag, *Illness as Metaphor* (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1978).

⁵⁹ Pablo Palacio, *Obras completas...*, 42.

⁶⁰ Michael Handelman, “Una doble y única lectura de ‘Una doble y única mujer’ de Pablo Palacio”, *Guaraguao* 15, no. 38 (invierno 2011). Susan Antebi, “La doble y única mujer: The doubled bodies of Pablo Palacio and Jorge Velasco Mackenzie”, en *Carnal Inscriptions. Spanish American Narratives of Corporeal Difference and Disability* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009).

conexión con enfermedades de transmisión sexual, como la sífilis, esta interpretación no se sustenta dentro del universo narrativo, ya que la protagonista no tuvo encuentros de ese tipo, ni el autor estaba contagiado biográficamente cuando escribió el cuento. Independientemente del origen de la enfermedad en la narrativa, este tema es crucial para mi enfoque, ya que cuestiona la unicidad de la protagonista y la tensión entre sus partes corporales.

Al explorar los significados del dolor y la enfermedad terminal, la protagonista reajusta su percepción entre cuerpo y persona, ampliando sus imágenes corporales con una reflexión sobre el alma después de la muerte: “Seguramente debo tener una sola alma... ¿Pero si después de muerta, mi alma va a ser así como mi cuerpo...?”.⁶¹ Este cuestionamiento evoca debates antiguos sobre la existencia del alma en gemelos unidos,⁶² que en tiempos modernos se traducen en reflexiones sobre la subjetividad.⁶³ A pesar de la inminencia de la muerte por la “proliferación reventada de los labios”,⁶⁴ el relato concluye con una interjección jocosa “Uf!”, que aligera el tono fatalista.

En última instancia, este análisis de “La doble y única mujer” ha explorado cómo las representaciones de cuerpos que desafían las normativas convencionales promueven la reflexión acerca de las fronteras de la identidad y la corporalidad. La singularidad de las gemelas unidas, en lugar de perpetuar la monstruosidad como un estigma de marginalización, nos invita a reconsiderar nuestras percepciones de normalidad y otredad. El cuento de Palacio, haciendo eco de la pregunta inicial de Haraway, quizás nos anime a cuestionar los límites de nuestra propia corporalidad. Contribuye a la discusión que

⁶¹ Pablo Palacio, *Obras completas...*, 42.

⁶² Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles* (Nueva York: Zone Books, 2014), 44.

⁶³ Margrit Shildrick, “This Body Which is Not One: Dealing with Differences”, *Body & Society* 5, no. 2-3 (junio 1999): 81.

⁶⁴ Pablo Palacio, *Obras completas...*, 42.

valora los cuerpos radicalmente ambivalentes y lo monstruoso, no solo por su potencial subversivo de resistir contra los binarismos desgastados y las clasificaciones reduccionistas, sino también por valorar la diversidad de existencias, experiencias corporales y vivencias subjetivas.

Referencias

- Ahmed, Sara. “The Contingency of Pain”. *Parallax* 8, no. 1 (2002): 17-34.
- Aisenson Kogan, A. *Cuerpo y persona. Filosofía y psicología del cuerpo vivido*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Antebi, Susan. “La doble y única mujer: The doubled bodies of Pablo Palacio and Jorge Velasco Mackenzie”. En *Carnal Inscriptions. Spanish American Narratives of Corporeal Difference and Disability*, 49-78. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Braidotti, Rosi. “Signs of gender and traces of doubt: on teratology and embodied differences”. En *Between monsters, goddesses and cyborgs*, editado por Nina Lykke y Nina Braidotti, 135-152. Londres: Zed Books, 1996.
- _____. “Mothers, Monsters, and Machines”. En *Writing on the body. Female embodiment and feminist theory*, editado por Katie Conboy, Nadia Medina y Sarah Stanbury, 59-79. Nueva York: Columbia University Press, 1997.
- Csordas, Thomas J. “Intersubjectivity and Intercorporeality”. *Subjectivity*, no. 22 (2008): 110-121.
- Encalada Vásquez, Oswaldo. “Los marginados de Pablo Palacio”. *Revista de la Universidad del Azuay*, no. 41 (diciembre, 2006): 103-117.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- _____. “Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit”. En *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, editado por Rosemarie Garland Thomson, 55-66. Nueva York: New York University Press, 1996.

- Handelsman, Michael. “Una doble y única lectura de ‘Una doble y única mujer’ de Pablo Palacio”, (1995), *Guarao* 15, no. 38 (invierno, 2011): 27-58.
- Haraway, Donna. “A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century”. En *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, 149-181. Nueva York: Routledge, 1991.
- Huet, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1993.
- Manzoni, Celina. *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires: Biblos, 1994.
- Nina, Fernando. *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo XX: José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- Palacio, Pablo. “La doble y la única mujer”. En *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), en *Obras completas*, editado por Wilfrido H. Corral, 33-42. Nanterre: ALLCA XX, (2000).
- Ruffineli, Jorge. “Pablo Palacio: Literatura, locura y sociedad”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 10, (1979): 47-60.
- Salazar Estrada, Yanna. *Pablo Palacio. Heraldo de la moderna narrativa ecuatoriana 1906-1947*. Quito: Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 2006.
- Schwartz, Hillel. *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles* (1996). Nueva York: Zone Books, (2014).
- Shildrick, Margrit. “This Body Which is Not One: Dealing with Differences”. *Body & Society* 5, no. 2-3 (junio, 1999): 77-92.

- _____. *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. Londres: Sage Publications, 2002.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- Starobinski, Jean. “Breve historia de la conciencia del cuerpo”. En *Razones del cuerpo*, traducción de Julián Mateo Ballorca, 51-68. Valladolid: Cuatro, 1999.
- Ubidia, Abdón. “Una luz lateral sobre Pablo Palacio”. En *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio* (1989), editado por Celina Manzoni, 167-189. Buenos Aires: Biblos, (1994).
- Vela, Alicia. “Resistencia del cuerpo con discapacidad en ‘La doble y única mujer’ de Pablo Palacio”. En *Crítica, memoria e imaginación de la literatura latinoamericana*, compilado por Vicente Robalino, 521-554. Quito: Centro de publicaciones Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018.
- Weiss, Gail. *Body images. Embodiment as intercorporeality*. Nueva York: Routledge, 1999.
- Weisz, George. *Dioses de la peste*. México: Siglo XXI, 1998.

LA CASA COMO ESPACIO DE OTREDAD EN AMPARO DÁVILA

Perla Ramírez Magadán
Universidad Autónoma de Zacatecas

“Conocí primero a los demonios entre los fantasmas de la casa que iban y venían y que yo, aún ahora, no sé si los llegué a ver o si los imaginaba [...] o si era el terror el que me hacía creer que los veía, si de veras los llegué a ver”,¹ comenta en una entrevista Amparo Dávila quien naciera en Pinos, municipio localizado al sureste del semidesierto Zacatecano. Explotado durante la conquista y la revolución, Pinos formó parte del Camino Real de Tierra Adentro, una gran ruta comercial y de transporte que unía las ciudades de México y Santa Fe entre 1598 y 1882.

Las casas de Pinos son de estilo colonial, con el patio central como el corazón y núcleo organizador; alrededor de este se distribuyen las habitaciones, la sala, el baño y la cocina, mientras que en la entrada se sitúa el zaguán, empleado como lugar de llegada de cabalgaduras o carroajes. Estos hogares habitados por familias adineradas se convertirían con el paso del tiempo en el rostro deslavado de un pueblo minero ahora saqueado y en ruinas.

¹ Amparo Dávila, “Los círculos helados de Amparo Dávila”, entrevista por María Dolores Bolívar, *María Dolores Bolívar* (blog), mayo de 2001.

Dávila pasó su primera infancia en una de estas casas coloniales del semidesierto, en una propiedad que tiempo atrás perteneciera a Don Antonio Villaseñor, hombre acaudalado quien perdió su pierna sustituyéndola por una de palo y quien había contraído matrimonio en seis ocasiones debido a que sus mujeres morían en el parto. Se dice que tras la muerte de sus dueños estos no abandonan del todo la morada y que al anochecer aún se oye el taconejar de la pierna de palo de Don Antonio, y se ve el espíritu en pena de una de sus mujeres merodeando por la casa con una vela encendida y vestida de blanco.²

Gracias a la casa gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, volvemos a ellos toda la vida en nuestros ensueños, dice Bachelard.³ Dávila regresa a esa casa de infancia en su escritura, con un proceso más trabajado y desde la pluma elocuente de la autora adulta, esas leyendas y lugares de provincia siguen resonando en su mente y se reflejan en su obra.

El presente trabajo se propone explorar la impronta generada por las historias que le contaban a la escritora zacatecana en su niñez, teniendo como escenario principal la casa colonial y el entorno social de la provincia mexicana. Para este propósito se tomarán como elementos transgresores de la normalidad de los personajes davileanos tres aspectos de los relatos que escuchaba en su infancia: el ruido constante del interior —haciendo referencia a la pierna de Palo de Don Antonio—, la maternidad fallida de sus mujeres, y el fuego —presente en la vela que portaba una de ellas—, todo esto enmarcado en el contexto y hogar del interior del país. Los cuentos empleados para el análisis serán “La señorita Julia” del libro *Tiempo Destrozado* del año 1959, “El último verano” y “Óscar” del texto Árboles petrificados, ambos de 1977. Se decidió trabajar estos cuentos debido a que sintetizan los tres

² *Ibidem*.

³ Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 38.

elementos transgresores que desestabilizan el orden provincial y el rol que se supone a ojos de la comunidad debe guardar la mujer en el hogar.

El primer cuento, “La señorita Julia”, relata la historia de una mujer de mediana edad quien trabaja en una oficina y está comprometida con el contador, el señor De Luna. Julia vive en la casa heredada de sus padres, es la mayor de sus hermanas ya casadas y con hijos; lleva una vida apacible, disfruta de limpiar su casa, tejer para sus sobrinos y beber té con su pretendiente y compañero de trabajo el contador De Luna. Los días pasan y ella espera pronto consumar su relación. Una noche Julia escucha ruidos en su habitación como de pequeñas patadas y carreras ligeras, eso que parece ser cosa de una ocasión lleva más de un mes; desgastada por el ruido descuida su apariencia, en el trabajo empiezan a murmurar y atribuyen la negligencia en su arreglo a la falta de cordura o a una vida licenciosa; hace todo lo posible por acabar con lo que ella cree es una plaga de ratas, debido a su evidente e inexplicable decadencia, el contador De Luna decide terminar la relación. A partir de entonces ella pierde todo contacto con la realidad, sus hermanas preocupadas deciden turnarse para cuidarle. Una mañana Julia cree encontrar la razón del ruido en su closet, entre lágrimas y risas aprisiona en sus manos el motivo de sus desvelos, al llegar a la recámara su hermana la encuentra enloquecida ahorcando una estola de martas cebellinas.

En la época que Dávila publicó el cuento, 1959, era común que, en la provincia, de una forma más enfática que en la ciudad, se les llamara *señoritas* a quienes aún no habían contraído matrimonio pese a su avanzada edad, de esta manera se hacía notar que, si bien no se habían casado, tampoco habían estado sexualmente involucradas con un hombre, poniendo el acento en su conducta.

La casa y Julia viven una irrupción, la protagonista malogra la paz del reposo nocturno al percibir los ruidos que infiere se trata de ratas, dispone de toda su energía en acabar con

ellas, ya que tenerlas pondría en entredicho su capacidad para cuidar su hogar y persona convirtiéndola a ojos de los demás en alguien sucio. Cuando el contador De Luna termina la relación con Julia, todo se derrumba para ella, Dávila hace el paralelismo entre la protagonista y la casa, tras la ruptura “la señorita Julia se sentía como una casa deshabitada y en ruinas; no encontraba sitio ni apoyo; se había quedado en el vacío; girando a ciegas en lo oscuro”.⁴

Si se concibe a la casa como extensión de la *psique* de Julia, ambas han sido tomadas por una serie de “ruidos”; las circunstancias de Julia no se exponen de forma explícita pero sí implícita, la casa es un espacio que heredó tras la muerte de sus padres, es la mayor de un grupo de hermanas ya casadas con hijos, mientras ella se dedica de forma eficiente a su trabajo.

En el contexto provincial de los años cincuenta era común que las mujeres tuvieran varios hijos, dejando la responsabilidad al mayor o la mayor de hacerse cargo de los demás, satisfaciendo sus necesidades económicas y de cuidado. Debido a los esmeros por establecer las condiciones de vida y desarrollo de estos, quien estaba a cargo se olvidaba de su persona y cuando por fin lograba terminar con ese compromiso no elegido, cuando los hermanos ya estaban grandes y habían formado familia, este se encontraba viviendo en casa de sus padres viejos y enfermos, nuevamente sin tener más opción que dedicarse al cuidado de ellos. Tras la muerte de los padres, solo le queda al cuidador la casa como estandarte de su sacrificio.

El paralelismo que hace Dávila entre Julia y la casa es directo, ambas son descritas con adjetivos similares de limpieza, arreglo y vejez, de tal suerte que para hablar de la avanzada edad de Julia se la presenta como alguien que pese a sus años aún conserva una tez fresca y dulce mirada. La decadencia está presente tanto en la casa, como en Julia, sin embargo, el hogar se mantiene en pie gracias a los esmeros de Julia, y ella

⁴ Amparo Dávila, *Cuentos Reunidos* (Méjico: Fondo de Cultura Económica, 2009), 62.

se sostiene de la ilusión de en algún momento lograr formar una pareja con el señor De Luna.

En “La señorita Julia” se retrata un hecho común en provincia, pero en lugar de contar la típica estampa de mujer que ha dejado pasar su juventud debido a las demandas del deber ser impuesto por la familia, Dávila traduce la impotencia, el enojo y el peso de la mirada social sobre su personaje en un ruido que se repite noche a noche, que va minando su juicio: en algo que no se ve pero es percibido por su oído, pues nadie, excepto ella, oye esos ruidos, porque solo a Julia le toca escuchar y asumir las demandas hacia su persona.

La escritora zacatecana pone el acento en los pequeños gestos cotidianos, desdibuja y complica un entorno conocido para el lector mostrándole que existe una línea muy delgada entre la cordura y la locura, mostrando la casa como un lugar fracturado por el miedo de los personajes femeninos. El horror se posa en cada objeto porque como si se tratara de una casa, la mente ya está poblada de intrusos en forma de consignas sociales.

Dávila sitúa lo familiar y lo extraño dentro de la misma ecuación, el espacio doméstico como el lugar que alberga la puesta en escena de las rutinas del ocupante. Estos rituales y escenarios íntimos desde el juicio anestesiado del habitante, no son más que actos repetitivos y objetos deslucidos por lo conocido que conforman su vida. Basta un ligero viraje en la normalidad para que la realidad pierda su aparente solidez: “No olvidemos que el clásico concepto freudiano *Unheimlich* tiene, en su raíz, el vocablo «heim», que no significa otra cosa que «hogar»; es decir, literalmente, *Unheimlich* representa mucho más que lo siniestro, lo ominoso, o una «inquietante extrañeza»; es la turbación, el temor, que reside en lo cotidiano, de puertas adentro, en el propio domicilio”.⁵

⁵ Rosa María Díez Cobo, “Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* 8, no. 1 (2020): 138.

Los diferentes recovecos de una casa son nodos donde se detonan acciones, se crean arraigos y recuerdos. El espacio se dibuja en la memoria de quien lo habita por medio de aromas, sonidos, texturas, luces, sombras y objetos que llenan el hogar y forman parte de la experiencia del habitar, siendo la casa una segunda piel. Dávila genera las grietas de lo conocido y cotidiano por medio de una sutileza, generalmente la amenaza es invisible, pero es captada por otros sentidos. En “La señorita Julia” la amenaza se escucha, mientras que en “El último verano” juega con los sentidos del lector y el personaje apelando a la experiencia olfativa y táctil.

En “El último verano” nuevamente se presenta como protagonista a una mujer madura, la narración inicia con ella mirando su retrato de joven, un instante después se percata de su vejez e inminente decadencia y rompe en llanto. Al percibir los síntomas de lo que cree es la menopausia, visita al doctor quien, para su sorpresa, la felicita e informa que está por recibir a su séptimo hijo. A su edad la mujer no quiere volver a vivir las noches en vela y el desgaste físico del cuidado de un bebé y menos aún con el nulo apoyo de su marido.

La historia se desarrolla en una casa de provincia, durante un verano particularmente caluroso. Una noche insopportablemente sofocante la protagonista sale al patio interior, siente el aroma del huele de noche que tanto le gustaba y ahora con el embarazo le repele. Abrumada por el desagradable aroma y la contemplación de las luciérnagas que revolotean en el patio aborta; desesperada, le pide a su marido que entierre los coágulos en el huerto e intenta superar lo sucedido. Pasa el tiempo, y un día cualquiera envía a uno de sus hijos al huerto a cortar un jitomate, este le responde que no, que ahí también hay gusanos. En ese instante se presenta la caída del personaje, su percepción del espacio ya no es la misma, este se vuelve inquietante, ajeno. Una tarde estando en su recámara siente un leve roce de algo arrastrándose por el piso, está convencida que son ellos, aunque el cuento no deja claro si se trata solo de

gusanos o algún otro ser que la protagonista percibe. Ella cree que vienen por su persona, pero está dispuesta a ganarles la partida: acto seguido desatornilla el quinqué que le regaló su madre, se rocía el cuerpo de combustible y dibuja con el resto un círculo a su alrededor prendiéndose fuego.

Dávila emplea como metáfora del aborto la hermosa imagen de un ramo de amapolas deshojadas. La escritora de niña jugaba a ser alquimista, mezclaba flores y piedras en botellas con agua esperando obtener oro, sin embargo, estas al pudrirse explotaban.⁶ De alguna manera sigue practicando la alquimia como operación simbólica en sus cuentos, a veces como una metamorfosis de los personajes, pero llevados a una involución, tal como ocurría con sus botellas llenas de plantas y piedras, donde ella esperaba producir oro y finalmente solo obtenía la efervescencia de flores pútridas y su explosión.

En “El último verano”, Dávila sitúa la transformación de su personaje principal en una calurosa noche de verano en el patio central de la casa, habla de los destellos de las luciérnagas, pero a la vez están presentes las flores y una sutil transmutación en el ambiente, el fétido olor del huele de noche, en ese momento se detona la transformación mágica de una vida latente en muerte, representada con la imagen de amapolas deshojadas. Cuando esta existencia latente, ahora muerta, es enterrada, sucede una segunda mutación, vuelve a la vida convertida en gusanos. La siguiente transformación ocurre con la protagonista por medio de un ritual: a las seis de la tarde, cuando el sol entra de lleno en su habitación, al sentir el roce del ente que la perturba, dibuja un círculo de aceite con el quinqué heredado de su madre, se vierte el resto en todo el cuerpo y se prende fuego para liberarse de la amenaza, la mujer arde en llamas como si se tratara de una luciérnaga.

Dávila afirma que “la mayoría de los seres humanos vivimos atrapados en rutinas, rutinas de trabajo, rutinas domés-

⁶ Amparo Dávila, “En el jardín del miedo”, entrevista por Vivian Abenshushan, *Avispero*, noviembre de 2018.

ticas o rutinas impuestas por uno mismo. Aunque uno sienta que es libre, siempre hay algo que lo está atrapando, como una trampa".⁷ Pocos son los personajes en su cuentística que logran liberarse de las amarras sociales y de género, el fuego generalmente actúa como liberador de estos, tal como ocurre en el cuento "Óscar" donde Dávila presenta como fundamento del horror el estruendo de la bestia encerrada y los rumores cotidianos, donde un hombre con una enfermedad mental vive recluido en el sótano por su familia. A diferencia de lo que se supondría, ellos no tienen el control, sino Óscar quien desde el sótano reconoce y controla las rutinas de cada uno de los integrantes de la familia, si bien entre ellos no media palabra, hay un lenguaje común: lo cotidiano.

La historia inicia con una mujer llamada Mónica, quien retorna al pueblo tras varios años de ausencia, recién baja del taxi toma asiento en una banca de la plaza, enciende un cigarrillo y recorre con la mirada los negocios del pueblo para percibirse de que nada ha cambiado. Reconociéndose muy distinta a la chica dócil que abandonó el terruño, al llegar a casa asume la dinámica familiar y las jerarquías de poder como si nunca se hubiera ido. Al encontrar a su familia consumida por el cuidado de Óscar decide quedarse, convirtiéndose en rehén de su hermano enfermo.

Óscar controla a voluntad a su familia, como si él fuera un imán que desde abajo de la mesa mueve una moneda sobre esta. Los padres de Mónica mueren y los tres hermanos quedan al cuidado del hombre enfermo. Una noche de luna llena este incendia la casa, los hermanos sienten el fuego y salen corriendo mientras la casa y Óscar se calcinan entre risas y aullidos.

La enfermedad acerca al personaje más a una bestia que a un humano, se comunica por medio de gemidos y azotes de objetos, sin embargo, no deja de ser un hombre encerrado. Dávila presenta aquí un juego de correspondencia del arriba

⁷ *Ibidem.*

y el abajo reescribiendo el espacio doméstico y sus jerarquías. La casa en los cuentos de Dávila más que un lugar de refugio es una cárcel, así como lo son las amarras familiares y la vida de los pueblos pequeños. En el caso de “La señorita Julia” ella siempre está bajo el ojo escrutador de otros, que al llamarla *señorita* ponen todo el peso de su identidad en la moralidad de su conducta. Mientras que en “El último verano” la maternidad y la decadencia se conjugan para decantar en muerte. En ambas historias se aborda a la mujer en declive a punto de derrumbarse, solo en “Óscar” pareciera que Mónica, la protagonista, ha encontrado cierta individualidad, al llegar al pueblo se percata de su transformación de su vestimenta y modos cíudadanos, atrás ha quedado la mujer asustadiza y provinciana, sin embargo, se da cuenta del desgaste de su familia que está al cuidado de Óscar. De alguna manera están muertos en vida, pues ser parte de los pequeños rituales familiares y vivir día con día los estruendos del enfermo los ha llevado al límite, y no es solo el cuidado del enfermo, sino lo rígido y estático de las normas familiares y del pueblo. Al regresar a la casa familiar, Mónica atempera su carácter como si nunca se hubiera ido.

En las tres historias hay una serie de equivalencias y vasos comunicantes, están los elementos astrales del sol y la luna presentes en los tres cuentos, en ocasiones como catalizadores de la acción, como en “Óscar”, donde una noche calurosa de agosto la bestia emerge de las profundidades y cual hombre lobo con la luna se transforma, el hombre ya tiene el juicio fracturado, no obstante, con la luna llena se agudiza su parte más primitiva y salvaje prendiendo en llamas la casa familiar. En “El último verano” el sol está presente cuando la mujer siente el roce de la amenaza, el sol de las seis de la tarde inunda el cuarto en el momento en el que ella decide prenderse fuego. En ambas historias el fuego tiene un papel liberador, en “Óscar” la inmolación de este y de su casa les da a los hermanos la posibilidad de un nuevo comienzo ya sin las ataduras familiares, mientras que en “El último verano” es la manera

que la protagonista logra liberarse de sus circunstancias, de un marido indolente, una familia numerosa y su eminente vejez.

En el caso de “La señorita Julia” no es gratuito que Dávila haya empleado para el hombre que la pretende el apellido De Luna, la simbología apunta a un elemento astral relacionado con la fecundidad, los ritmos biológicos y el tiempo que pasa⁸. De esta manera el señor De Luna representa para la Señorita Julia la posibilidad de culminar un ciclo como mujer que no se consuma. Sol y luna están relacionados con la fertilidad de formas diferentes, ambos representan la fecundidad, pero mientras la luna está ligada a los ciclos de la reproducción, el sol, así como se le considera fecundador, también puede quemar y matar.⁹

La casa es el lugar idóneo para albergar al monstruo, el espacio doméstico en Dávila es trastocado por la sombra, que se hace presente a través de la insistencia de una amenaza, ya sea un ruido que se repite varias noches, o un ser que merodea por la casa y vuelve insufrible habitarla. La autora pone en jaque la realidad de sus personajes por medio de un acontecimiento que rompe con la cotidianidad y detona la pérdida del juicio. Lo espeluznante de sus historias se finca en el ocultamiento de la palabra y del objeto, lo que queda al descubierto es el monstruo disímbolo que surge de la imaginación de cada lector. “No creo en la literatura hecha a base de inteligencia pura o la sola imaginación, yo creo en la literatura vivencial, ya que esto, la vivencia, es lo que comunica a la obra la clara sensación de lo conocido, de lo ya vivido, lo que hace que la obra perdure en la memoria y en el sentimiento”, afirma Dávila.¹⁰

La impronta generada por las historias que escuchaba Dávila y su pueblo natal han dejado una marca indeleble en su

⁸ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Herder, 1986), 658.

⁹ *Ibid.*, 649.

¹⁰ Amparo Dávila, “Los círculos helados de Amparo Dávila”, entrevista por María Dolores Bolívar, *Maria Dolores Bolívar* (blog), mayo de 2001.

psique, de esta forma habla de lo conocido y lo transforma por medio del espanto y el horror que sintió de niña. Según Freud “lo siniestro sería aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares”¹¹, en este sentido la obra de Dávila está atravesada por lo siniestro, pues la familiaridad y cercanía que cobra el trato personal o un espacio al ser vivido dificultan notar sus grietas, sus defectos, su monstruosidad. ¿En qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras?, es la pregunta que intenta responder Freud en *Lo siniestro* de 1919, en el que a propósito del concepto *Unheimlich* dice: “sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado”.¹² Amparo Dávila sitúa al lector en un contexto familiar, hace patente la simbiosis que surge entre un espacio y sus habitantes, levanta el velo de lo cotidiano y nos hace ver que el monstruo, en realidad, nunca estuvo afuera.

¹¹ Sigmund Freud, “Lo siniestro”, en *El hombre de la arena*, ed. José J. de Olañeta (Palma de Mallorca: El Barquero, 2008), 12.

¹² *Ibid.*, 17.

Referencias

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Dávila, Amparo. *Cuentos Reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- _____. “En el jardín del miedo”. Entrevistada por Vivian Abenshushan. *Avispero*, noviembre de 2018.
- _____. “Los círculos helados de Amparo Dávila”. Entrevis- tada por María Dolores Bolívar. *María Dolores Bolívar* (blog), mayo de 2001.
- Díez Cobo, Rosa María. “Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada”. *Brumal. Revista de investi-gación sobre lo Fantástico* 8, no. 1 (2020): 135-156.
- Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. En *El hombre de la arena*, editado por José J. de Olañeta, 9-35. Palma de Mallorca: El Barquero, 2008.

LA VISIÓN DEL EXTRANJERO SOBRE LA CIUDAD DE ZACATECAS

Graciela Guadalupe Dávila Elías
María del Carmen Fernández Galán Montemayor
Universidad Autónoma de Zacatecas

Desplazamientos y reencuentros con el *otro*

La literatura de viajes es por excelencia el lugar de encuentro con el otro: el extranjero, el originario, el exiliado o el extraterrestre. El encuentro con otra cultura se traduce en múltiples reacciones, desde el rechazo y racismo, hasta el exotismo o invisibilidad del otro. A partir de este cruce las visiones de mundo pueden colisionar y se pueden inferir las reglas del juego o normas de cada parte. La perspectiva del extranjero sobre los lugares y sus pobladores funciona como un espejo, donde la imagen que se devuelve es del que mira.

Durante el proceso de colonización y conquista de América, las ciudades mineras fueron de especial interés y los viajeros del Nuevo Mundo comenzaron a hacer descripciones que oscilan entre la ciencia y la literatura. En Nueva España, la ciudad de Zacatecas, junto con Guanajuato, fueron los centros mineros motor económico durante varios siglos. Zacatecas ha sido motivo de múltiples miradas de los visitantes, oidores e informantes como Alonso de la Mota y Es-

cobar y Pedro de Rivera, y las descripciones geográficas de José de Arlegui y José de Rivera Bernárdez en el siglo XVIII. Desde entonces hay una gran tradición de descripción de la ciudad, ahora de los lugareños, que llega hasta el siglo XX con Kuri Breña, Salvador Vidal y Eugenio del Hoyo, entre otros.

En la década de los ochenta del siglo XX, un argentino exiliado visita la ciudad de Zacatecas, y como resultado de ese viaje surge una novela titulada *Qué solos se quedan los muertos* inspirada en los versos de Gustavo Adolfo Bequer, Rima LXXIII.

El objetivo de este texto es analizar la perspectiva del extranjero de la ciudad de Zacatecas a partir de esta. La novela de Mempo Giardinelli es un recorrido laberíntico por la ciudad que narra la historia de un periodista argentino exiliado en México que se adentra en lo desconocido. En su búsqueda de la verdad, al recorrer la ciudad de Zacatecas, el protagonista se enfrenta a la violencia, la corrupción y a su pasado en Argentina. El texto ofrece una mirada crítica y desencantada del exiliado que se siente ajeno y desubicado en una sociedad que ha cambiado radicalmente tras la dictadura militar. Al mismo tiempo, el texto se inscribe en el género neopolicial, que combina elementos del policial clásico con una denuncia social y política. La ciudad de Zacatecas se convierte así en un escenario simbólico de las contradicciones y los conflictos de la realidad latinoamericana en la década de los ochenta.

Qué solos se quedan los muertos es el resultado de la experiencia del exilio de Giardinelli en el México de 1983, donde comenzó a escribir la novela, pero no la terminó hasta un año después, cuando recorrió varios países de Europa. Luego de otro año de correcciones y ajustes, la publica en 1985 en Argentina.

La trama se centra en la figura de José “Pepe” Giustozzi, un periodista argentino que se ve obligado a escapar a la Ciudad de México después del golpe de estado de 1976, que instauró una sangrienta dictadura en su país. Allí recibe una llamada desesperada de una antigua amante, Carmen Rubiolo, también exiliada en Zacatecas, una ciudad hacia el norte de

México. Carmen le pide ayuda porque está implicada en el asesinato de Marcelo Farnizzi, otro argentino que residía en Zacatecas y que había sido su pareja. Giustozzi acepta viajar a Zacatecas y se ve obligado a investigar una serie de crímenes que apuntan hacia un mismo sospechoso: Liborio, un temido narcotraficante que controla la ciudad y la policía. Durante su investigación, Giustozzi repasa la historia de Argentina y los motivos que lo llevan a ayudar a Carmen, aun sabiendo que al hacerlo pone su vida en riesgo. En su estancia en Zacatecas, el detective no solamente descubre la verdad sobre el asesinato, sino que también se enfrenta a sus propios conflictos internos y a la nostalgia: el amor, el exilio, la dictadura argentina, la violencia y la muerte.

La novela está ambientada en el contexto histórico de la dictadura militar argentina, y esto se refleja en varios diálogos y pasajes que aluden a la represión, el exilio y la resistencia. Estos elementos enriquecen la lectura y convierten al protagonista en un personaje complejo y verosímil que representa las vivencias y los sentimientos de muchos argentinos que tuvieron que huir de su país. El autor, que también sufrió las consecuencias del régimen, plasma en la novela su visión crítica y su compromiso político. El protagonista, un periodista exiliado que de pronto se encuentra en Zacatecas, descubre similitudes con la situación de Argentina y México: el terror de los habitantes, la violencia de los grupos armados, la corrupción de las autoridades y el control social de los poderosos. En particular, el autor destaca la influencia del narcotráfico en Zacatecas, que se asemeja a la forma en que la dictadura utilizaba el terrorismo de Estado para someter a la población. A través del género policial, del que Giardinelli es experto, crea una trama intrigante y reveladora. El tono sombrío y la atmósfera de suspense propios del neopolicial resultan en un relato lleno de intrigas y conspiraciones. Es en el escenario mexicano donde la corrupción y el crimen organizado se entrelazan con la política, creando un paisaje que refleja la rea-

lidad social de la Argentina de la época, y la de muchos otros países en Latinoamérica. Los personajes, a menudo detectives atípicos o individuos marginales, se ven inmersos en un tejido complejo donde la verdad se oculta tras capas de engaño y manipulación.

Giardinelli utiliza el género neopolicial como una herramienta para explorar las sombras de la sociedad argentina y arrojar luz sobre las injusticias y la impunidad que prevalecieron durante el período de la dictadura. El crimen en la novela no es solo una acción individual, sino un reflejo de las fallas sistémicas y la corrupción arraigada en las estructuras gubernamentales. A través de la lente del neopolicial, Giardinelli examina la naturaleza corrupta del poder y la lucha por la justicia social. En la tesis *Ciudad y novela laberinto en Que solos se quedan los muertos de Mempo* Giardinelli se explica cómo la estructura laberíntica de la ciudad se traspone en una experiencia de desciframiento del crimen y de búsqueda de la verdad. El surgimiento de la novela y su génesis en Zacatecas son también un encuentro en las bifurcaciones de un laberinto: Giardinelli, que residía en México, se hizo amigo de dos grandes escritores: Juan Rulfo y Edmundo Valadés, con quienes colaboró en la revista *El Cuento*. En 1983 fue invitado a participar en el Encuentro Nacional de Cuentos en Zacatecas, donde se le rindió homenaje a Valadés. Allí, Giardinelli se inspiró en el ambiente y la historia de la ciudad para crear su novela a partir de un cartel:

En Zacatecas me pasó algo mágico: me enamoré de la ciudad. Es un sitio increíble, inesperado. Caminando por la ciudad una noche, nos encontramos con una casa muy antigua. Un cartel decía: “Lic. Liborio David Gurrola, detective privado”. Nos largamos a reír: ¡Qué cosa tan ridícula, un detective privado en Zacatecas! Todos me hacían bromas porque yo era conocido por mi pasión por el género negro y me decían que era un invento mío.

Es así que surge el desafío entre Giardinelli, Rafael Ramírez Heredia y Roberto Bravo de inmortalizar al Licenciado David Gurrola, un ciudadano zacatecano real convertido en detective privado dedicado más bien a resolver amoríos e infidelidades que asesinatos, en un libro con tres cuentos titulado “¿Dónde está David Gurrola?”, donde le harían personaje principal de sus relatos detectivescos. Mientras los otros dos sí completan sus escritos, Giardinelli se atasca y decide abandonar el proyecto. Es tiempo después, mientras recorre Europa, cuando decide retomar un relato que había eliminado de la novela en la que estaba trabajando al momento: *Santo Oficio de la memoria*, donde su intención era incluir una reflexión sobre la violencia y autoritarismo que se vivía en Argentina. Al mismo tiempo, pensó en incluir un cuento con la trama de un crimen de una muchacha argentina en Zacatecas. Estos elementos, sumados al deseo de homenajear a David Gurrola en una obra literaria, se fusionaron en una novela *Qué solos se quedan los muertos*, tributo y despedida que marca el cambio de rumbo en la vida de Mempo Giardinelli, quien decide volver a su Argentina natal tras siete años de exilio en México.

El exiliado en la ciudad

La palabra nostalgia proviene del griego νόστος (nostos), que significa ‘regreso’, y ἄλγος (algos), que significa ‘dolor’. Fue acuñada en el siglo XVII por el médico suizo Johannes Hofer, que la usó para describir una enfermedad que padecían algunos de sus compatriotas que vivían lejos de su tierra natal. La nostalgia es, pues, el dolor de estar ausente de la patria o de los seres queridos. La etimología muestra que esta emoción se vincula al concepto de hogar, de pertenencia y de identidad. Cuando una persona se ve obligada a abandonar su país por motivos políticos, económicos o sociales, experimenta un sentimiento de pérdida y desarraigo; el exiliado, entonces, sufre la ausencia de su cultura, de su lengua, de su historia, de su gente. Añora lo que dejó

atrás y lo idealiza en su memoria. La nostalgia es una forma de resistencia, de mantener viva la esperanza de volver algún día al lugar de origen. Es esta forma de nostalgia lo que mantiene vivo tanto al personaje de José Giustozzi como al autor, lo que se presenta en cada paso que da Pepe al recorrer Zacatecas. Esta idealización del pasado es obvia en Pepe Giustozzi; mientras camina por la ciudad su mente se inunda de recuerdos de los momentos que vivió en los rincones de Buenos Aires. En las calles y callejones de Zacatecas encuentra librerías y pequeñas tiendas para beber café que le recuerdan a Buenos Aires en su belleza y atracción: “Decidí que [...] andaría al azar para reconocer esa ciudad que, desde que llegara, me seducía”.

En los extravagantes detalles de hierro, fuertes y a la vez tan delicados, ve a Carmen.

Al andar Giustozzi por la ciudad le es posible distinguir la manera en que sus sentimientos cambian junto con la ciudad. La percepción de los espacios es construida desde las experiencias personales, es así que Zacatecas se le presenta como un lugar encantado y detenido en el tiempo, como una postal, un lugar que quiere mantenerse y avanzar al mismo tiempo, reflejando así su estado mental en la ciudad. En su primer recorrido por las calles del Centro histórico zacatecano, el protagonista es entusiasta en sus sentimientos por Carmen: “yo me sentía en cierto estado de juvenil ansiedad, de imbécil felicidad”; por ello anticipa el recorrer y conocer la ciudad. Posteriormente su percepción cambia: “Es una ciudad que siente con Giustozzi y su sentir se refleja en el clima y especialmente en el Cerro de la Bufa pues cuando se siente esperanzado este es ‘luminosa en la noche’, cuando se siente aprensivo es ‘dominante’ y cuando le inunda la tristeza por la muerte de Carmen es gris y desaparece: ‘la grisura era tan pronunciada que hasta el Cerro de la Bufa apareció cubierto’”. Giustozzi y Zacatecas establecen una relación simbiótica, en la que ambos se influyen y se transforman mutuamente. El protagonista proyecta sus emociones en la ciudad, que a su vez

le devuelve una imagen de sí mismo. La ciudad es un espejo, un escenario y un personaje más de la novela que acompaña el desarrollo psicológico de Giustozzi.

Giardinelli aborda la experiencia del exilio como una odisea emocional de resistencia. El personaje Giustozzi se rehúsa a huir y hace frente a aquel que se convierte en una figura que refleja la dictadura militar en Argentina. La novela es un viaje de transformación e iluminación para el personaje, pues lo único que lo motiva es la búsqueda de evidencias: la resolución del crimen y la búsqueda de la verdad histórica se entrelazan y son una misma.

Caminos y encrucijadas de la memoria

La manera de recorrer y vivir la ciudad es un reflejo del exilio. Solitario e intuitivo, el protagonista acentúa en su tránsito la incertidumbre del futuro y el trayecto cognitivo: “Giustozzi se mueve con información limitada, desconoce la ciudad y lo que puede encontrar a la vuelta de la esquina o en una plaza, desconoce los eventos que llevan a la muerte de Farnizzi, lo que asecha en las sombras y aun así es capaz de notar qué es lo que está fuera de lugar, quizás debido a su previa experiencia en Argentina o quizás debido a su trabajo como periodista”. *Qué solos se quedan los muertos* se convierte en un relato desde la perspectiva del “otro” sabiéndose en un lugar distinto que igual lo acepta tanto como lo rechaza. El exilio implica además de la pérdida del hogar, el enfrentamiento con lo desconocido: la lengua, las tradiciones y las normas sociales pueden convertirse en obstáculos que aíslan al exiliado, creando una barrera invisible que lo separa de la sociedad que trata de acogerlo.

La soledad del exiliado se enraíza en la inseguridad de su destino que amplifica la sensación de desarraigado y lo lleva a la soledad existencial. Es quizás el vacío existencial lo que lleva al protagonista a una serie de reflexiones y pasajes de memoria en la añoranza de lo perdido, llámese Buenos Aires, el Pa-

raná, Carmen o El Chaco. Al inicio de la novela, Giustozzi ha renunciado como reportero y se prepara para volver a Argentina, pero pospone su viaje de regreso por el llamado de Carmen. De este modo analiza lo que perdió en Argentina, a quienes dejó atrás y no se atreve a imaginar qué es lo que encontrará a su vuelta. Las reflexiones de Giustozzi se centran en la añoranza de su pasado y en la persona que fue, mientras sus acciones se centran en el presente que lo confunde sobre quién es ahora.

Giardinelli plasma el problema de identidad al que se enfrenta el exiliado en una línea durante la novela: “No confunda de nuevo, maestro. Ni cabrón gringo ni zacatecano que pendejar”.

El exiliado experimenta una transformación profunda en su adaptación, convirtiendo a Giustozzi en un camaleón del lenguaje, pues cambia a voluntad de registro y prueba su conocimiento y maestría de las variantes del español mexicano y los sociolectos según el receptor del mensaje, reflejando la internalización de matices culturales que influyen en la expresión cotidiana. Sin embargo, la dualidad lingüística genera un conflicto interno, ya que en su mente y cuando recuerda, Giustozzi decide preservar su lengua materna como un vínculo con la patria perdida y adopta externamente el nuevo idioma en un intento de pasar desapercibido en Zacatecas. Esto solo acentúa en el personaje su estatus de extranjero y su sentimiento de no pertenencia, lo que aumenta su otredad y por ende su soledad.

Zacatecas en el tiempo

Para la ciudad de Zacatecas, la década de los 80 fue una época de contrastes y cambios. Por un lado, se vivió una crisis económica y social que afectó a gran parte de la población, especialmente a los sectores más pobres y marginados. El gobierno del estado puso en marcha un trabajo de conservación y restauración del Centro Histórico de Zacatecas; el primero de

estos esfuerzos se presenta con la rehabilitación del Mercado González Ortega en una Plaza comercial, que el autor percibe como una “gringoficación” del espacio para atraer turistas.

Por otro lado, Zacatecas experimentó un auge cultural y artístico que dio lugar a diversas expresiones de identidad y resistencia. La ciudad fue escenario para la emergencia de movimientos juveniles, musicales y literarios que buscaban expresar sus inquietudes, sueños y críticas a la realidad que les tocó vivir. Algunos ejemplos fueron el rock urbano, la poesía y el teatro independiente. Estos movimientos se nutrieron de las influencias nacionales e internacionales que llegaban a través de los medios de comunicación.

La ciudad de Zacatecas conservó y restauró su riqueza histórica y patrimonial, lo que se reflejó en sus edificios coloniales, sus museos, sus centros culturales y sus fiestas tradicionales. Zacatecas fue reconocida como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1993, por su valor arquitectónico, artístico y cultural. La ciudad también fue sede de importantes eventos culturales, festivales de poesía y cuento, como el de 1987 que reunió a artistas locales, nacionales e internacionales de diversas disciplinas, y el festival de 1983 al que asistió Mempo Giardinelli y cuyo ganador fue el escritor zacatecano Juan Gerardo Sampedro.

En *Qué solos se quedan los muertos* se describen espacios y símbolos esenciales de la ciudad de Zacatecas. En los recorridos, el protagonista se asombra con la presencia ominosa del cerro de la Bufa mientras transita las callejuelas del laberinto de su identidad. Los lugares que recorrió el autor-protagonista siempre conducen al mismo sitio, marcando nodos de un camino en zigzag de las cavilaciones de su mente. Muchos de esos espacios actualmente han cambiado, siendo los más representativos los siguientes: el mercado González Ortega, la Catedral, el Teatro Fernando Calderón y el edificio donde ahora se halla la Casa Municipal de Cultura. Al momento de la visita de Giardinelli, el mercado González Ortega

había pasado por una remodelación que buscó promover la ciudad como un destino turístico, lo que posteriormente le valdría el reconocimiento de la UNESCO como Patrimonio Cultural de la Humanidad. Ese lugar funcionaba como un mercado en el cual se vendían frutas y verduras hasta su remodelación en 1982, un año antes de la visita de Mempo Giardinelli a Zacatecas: “parecía que acababan de remodelar y ahora era un centro comercial completamente al uso gringo”.

El autor-protagonista observa esta transformación del mercado y la refleja en su novela, la cual Giustozzi considera un desacuerdo, pues lo primero que nota es la falta de turistas y la calma de la ciudad.

**Fig. 1 y 2. Mercado González Ortega (c. 1970).
Mercado González Ortega (c. 2012)**



Fuente: (1) [Zacatecas_histórico Instagram](#) y (2) [programadestinos-mexico.com](#)

Durante la década de los ochenta, cuando Giardinelli visitó la ciudad, el entorno del mercado también experimentó otras transformaciones, ya que la Avenida Hidalgo modificó el sentido y dirección del tráfico vehicular, que pasó de ser de norte a sur, y cuando Giardinelli la visitó, el tráfico era de sur a norte. Asimismo, el espacio que se encontraba frente al Teatro Calderón funcionaba como una especie de aparcamiento público y se transformó en la Plazuela Goitia en esa misma década. El Teatro Calderón es otro espacio que era distinto al momento de la visita de Giardinelli, ya que el edificio del Teatro estaba en condiciones cercanas a la ruina y en 1985 es

adquirido por la Universidad Autónoma de Zacatecas la cual comenzó el trabajo de restauración, remodelando sus ventanas y el interior del Teatro.

Fig. 3 Aparcamiento frente al Teatro (1982)



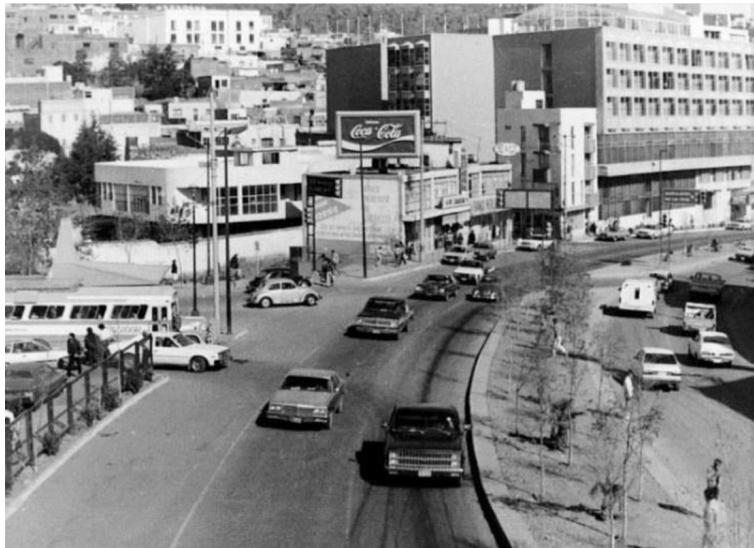
Fuente: Televisa.

Otro espacio que tuvo una transformación radical fue la Central de Autobuses que se ubicaba en el Boulevard Adolfo López Mateos y que cambió su ubicación rumbo a la salida del Libramiento de tránsito pesado para convertirse en la Plaza Bicentenario con esculturas del artista Ismael Guardado que sobresalen en el paisaje de la ciudad. Quizá el único lugar que permanece como era y que solo ha cambiado su nombre es el Hotel de donde parte el protagonista para iniciar los recorridos del laberinto. En los ochenta el Hotel se llamó Calinda; posteriormente, Howard Jonhson; en la actualidad, Hotel Arroyo de la Plata.

La ciudad de Zacatecas, durante los años ochenta, experimentó contrastes y cambios, como su crisis económica y social en el marco de un incipiente auge cultural y artístico. La novela captura estos momentos de transformación y refleja la riqueza histórica y patrimonial de Zacatecas como un escena-

rio donde convergen el pasado y el presente, la tradición y la modernidad, la cultura y la rebeldía. A partir de esa mirada extranjera se puede hacer un viaje al pasado de la ciudad, cómo era la ciudad de Zacatecas en los ochenta y qué elementos de su esencia permanecen hoy en día.

Fig. 4. Vista del Hotel Calinda en Boulevard López Mateos (c. 1970)



Fuente: *Zacatecas_histórico Instagram*

Giustozzi demuestra que este tipo de literatura puede ser un medio para explorar la dinámica de encuentro con el *otro*, ya sea el extranjero, el exiliado o el pasado. Este encuentro conlleva una serie de reacciones que van desde el rechazo hasta la invisibilización de emociones o el silencio de los individuos. En este cruce de visiones del mundo, se manifiestan las reglas y normas de cada parte, y la perspectiva del extranjero sobre los lugares y sus pobladores funciona como un espejo, reflejando dos imágenes, tanto el que mira como el que se descubre. *Qué solos se quedan los muertos* no solo es una novela policial que narra un crimen en Zacatecas, es principalmente el viaje existencial del exilio, una exploración de la identidad

y la pertenencia en un contexto de cambio y transformación. A través de la mirada del extranjero, Giardinelli ofrece una reflexión profunda sobre las complejidades de la experiencia humana, sobre cómo procesar el exilio y cómo el caminar un laberinto de recuerdos puede ayudar a enfrentar los minotauros de nuestro subconsciente para salir victoriosos.

Bibliografía

- Angenot, Marc, and Jean-Louis Bessière. *Teoría literaria*. Madrid: Siglo XXI, 1993.
- Dávila Elías, Gonzalo. “La ciudad y la novela laberinto en *Qué solos se quedan los muertos*.” Tesis de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2023.
- Dávila Elías, Gonzalo, and Mariana Musseta. “El recorrido laberíntico del detective en la ciudad de Zacatecas: Qué solos se quedan los muertos.” In *Literatura Hispanoamericana: personajes y murmullos de ciudad*, edited by Javier Acosta Escareño, Carmen Fernández Galán Montemayor, and Gonzalo Lizardo Méndez, 85–98. Zacatecas: Al Gravitar Rotando Ediciones, 2024.
- Fernández Galán, Carmen. *Descripción breve de la muy noble y leal ciudad de Zacatecas*. Colección El Paraíso en el Nuevo Mundo 4. Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2018.
- Giardinelli, Mempo. *Qué solos se quedan los muertos*. México: Diana, 1985.
- Kohut, Karl. *Un universo cargado de violencia: Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1990.
- Martín Escribá, Àlex, and Javier Sánchez Zapatero. “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II.” *Anales de Literatura Hispanoamericana* 36 (2008): 49–58.
- Noguerol Jiménez, Francisca. *Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006.

Pageaux, Daniel-Henri. “De la imaginería cultural al imaginario.” In *Compendio de literatura comparada*, edited by Pierre Brunel and Yves Chevrel. Madrid: Siglo XXI, 1994.

Sánchez Zapatero, Javier, and Àlex Martín Escribá. “Revolución, desencanto y crítica: la novela criminal cubana.” *Cuadernos de Investigación Filológica* 40 (2014): 171–89.

PALABRA Y OTREDAD: LA MALINCHE INTERMEDIARIA CULTURAL

Claudia Liliana González Núñez

María Isabel Terán Elizondo

Universidad Autónoma de Zacatecas

La Conquista española o el encuentro entre dos mundos ha suscitado reflexiones sobre la otredad, entendida como un proceso de conocimiento de la propia identidad que permite establecer diferencias con otros seres o grupos humanos. En las crónicas de la época se hace referencia al choque cultural que vivieron los conquistadores al enfrentarse con la vida y costumbres de los indígenas, los pobladores de Mesoamérica. Beatriz Vitar ofrece el concepto de otredad lingüística para explicar la crisis idiomática y el complejo proceso de la castellanización en el período colonial.¹

Esta investigación centra la atención en el papel de los intérpretes como intermediarios entre españoles e indígenas, de manera particular, en el personaje de la Malinche desde su rol de lengua o traductora a través de la perspectiva literaria, por medio del análisis de un corpus de obras narrativas mexicanas contemporáneas: “Las dos orillas”, relato que forma parte de

¹ Beatriz B. Vitar, “La Otredad Lingüística y su impacto en la conquista de las Indias,” *Revista española de antropología americana*, no. 26 (1996): 246-166.

El naranjo de Carlos Fuentes, *Malinche* de Laura Esquivel y *La verdadera historia de la Malinche* de Fanny del Río. El trabajo examina la función del intérprete y la eficacia de los objetivos que debe cumplir, postulando que posee la capacidad de adaptación hacia lo desconocido, lo nuevo, lo otro, gracias al dominio de la palabra y su ejercicio como intermediaria cultural.

Los intérpretes de la Conquista

Los conquistadores buscan la manera de establecer comunicación con los pueblos descubiertos, los procedimientos van de lo simple a lo complejo, desde el lenguaje corporal, las señas, hasta llegar a la conformación de “las lenguas o lenguaraces”, como lo nombra Vitar, personas que generalmente reclutaban en sus viajes y tenían una especie de entrenamiento para lograr dominar la lengua castellana. En las crónicas se mencionan a Juliancillo y Melchorejo como los primeros intérpretes que tuvieron contacto entre españoles e indígenas, sin embargo, se desconocen datos y sus figuras se desvanecen del escenario histórico.

Gonzalo de Guerrero y Jerónimo de Aguilar participan en una expedición en 1510 dirigida por Vasco Núñez de Balboa; en 1511, de retorno a Cuba, una tormenta acecha su barco y naufragan hasta llegar a las costas del ahora Yucatán, tienen contacto con los mayas y son sometidos a vivir entre ellos, adaptar su lengua y sus costumbres. Ocho años después, Hernán Cortés encuentra a los náufragos y Jerónimo Aguilar se une a su ejército, fungiendo como la lengua porque manejaba la lengua maya. Sin embargo, ya adentrado el proyecto de conquistar la ciudad de Tenochtitlan, Cortés reconoce que necesita una lengua que maneje el náhuatl.

En 1919 se lleva a cabo la batalla de Centla, ante la derrota de los tabasqueños y como parte de un obsequio, Cortés recibe 19 esclavas, entre ellas está la Malinche, mujer indíge-

na que dominaba el maya y el náhuatl. Una vez descubierta, Cortés la nombra su lengua y la comunicación se realiza de forma triangular, pues la Malinche interpreta del náhuatl al maya y Aguilar del maya al castellano. Esto ocurre hasta que la Malinche aprende español y controla todo el proceso de comunicación.

No obstante, la reseña histórica no es suficiente para reflexionar el papel y las tareas que los intérpretes enfrentan en un contexto real. Algunos estudiosos, como Bolívar Echeverría y Margo Glantz,² señalan que el trabajo de traducción en la Conquista no fue sencillo, pues tenía que mediar entre tres lenguas extrañas, desplazarse en tres universos discursivos diferentes, tres culturas, y poseer la habilidad de escuchar, decodificar el mensaje y tratar de comprender lo otro:

Uno de los rasgos más notorios en lo que refiere a la figura del intérprete es un carácter conflictivo, en tanto individuos que se desenvolvían entre dos universos culturales muy diferentes, muy distintos, en momentos cruciales en los que se debatía el sojuzgamiento de un grupo por otro; en ese sentido, las lenguas eran no solo intérpretes bilingües, sino que su grado de aculturación podía condicionar en gran medida el grado de lealtad hacia su mundo originario.³

Vitar también alude al concepto de mestizaje cultural para explicar la importancia de los intérpretes, en especial de la Malinche, quien representa un símbolo de integración, ya que pudo descifrar ambos códigos e introducirse en ambos universos.

La comunicación del instante

En *La Conquista de América: el problema del otro*, Todorov discute las causas que hicieron vencedores a los españoles frente

² Margo Glantz, *La Malinche, sus padres y sus hijos* (Madrid: Taurus, 2013)

³ *Ibidem*.

a los aztecas. Entre las posibles razones, reflexiona sobre los procesos de comunicación desde la emisión de los mensajes y su desciframiento. Todorov revisa el uso de la palabra en el mundo azteca, señala que, ante la ausencia de la escritura, se desarrolla un sistema de comunicación que él denomina palabra o comunicación ritual, la cual se basa en discursos fijos o hechos que se repiten a través del ejercicio de la memoria y la elocuencia, es decir, de las habilidades del orador. También apunta y reitera que el lenguaje de Moctezuma es un lenguaje ritual, palabra elocuente que funciona en un código preestablecido por su auditorio:

De este choque entre un mundo ritual y un acontecimiento único resulta la incapacidad de Moctezuma para producir mensajes apropiados y eficaces. Los indios, maestros en el arte de la palabra ritual tienen por ello menos éxito ante la necesidad de improvisar y ésa es precisamente la situación de la conquista [...] la invasión española crea una situación radicalmente nueva, enteramente inédita, una situación en la que el arte de la improvisación importa más que el del ritual.⁴

La palabra de los españoles, en cambio, siguiendo a Todorov, se caracteriza por la capacidad de adaptación y de improvisación ante las circunstancias que se van atravesando. Cortés no solo observa y describe el nuevo mundo que tiene ante sí, va más allá, intenta descifrarlo para comprenderlo, esta acción se convierte en arma eficaz para la victoria militar.

Sobre la Malinche como intérprete, la crónica de Bernal Díaz del Castillo ofrece un retrato ideal en su rol como lengua de los españoles: “Doña Marina tenía mucho ser y mandaba absolutamente en toda la Nueva España [...] sin doña Marina no podíamos entender la lengua de Nueva España”.⁵ El relato

⁴ Tzvetan Todorov, *La Conquista de América, el problema del otro* (México: Siglo XXI, 2007), 95.

⁵ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva*

agrega otras virtudes, como las de entrometida y desenvuelta. Sin embargo, la descripción es solo el punto de partida para reflexionar sobre el rol que cumple en la Conquista, también para reconstruir la manera en cómo se desarrolló tal propósito.

La Malinche desempeña la tarea de ser la lengua de los españoles, de comunicar los mensajes que los emisarios aztecas pronuncian. El trabajo de las lenguas, a diferencia de los traductores, se realiza en la comunicación esencialmente oral, no sobre un texto escrito que se puede revisar y releer para ser trasladado a otra lengua, la operación debe ocurrir en tiempo real.

La Malinche lleva a cabo lo que se denomina interpretación bilateral⁶, se encuentra en medio de dos agentes lingüísticos que se diferencian por el código y la cultura. El diálogo debe ser dinámico y ágil porque no hay tiempo para repensar el mensaje, pues todo ello ocurre en lo inmediato, en el instante. Lo más complejo del trabajo son los traslados y equivalencias semánticas de una lengua a otra y lograr la comunicación. Todorov señala la gran adaptación cultural que tiene el personaje:

El segundo personaje esencial en esa conquista de información es una mujer, a quien los indios llaman Malitzin y los españoles doña Marina [...] en efecto no se conforma con traducir, es evidente que también adopta valores de los españoles y contribuye con todas sus fuerzas a la realización de sus objetivos. Por un lado, opera una especie de conversión cultural, al interpretar para Cortés no solo palabras, sino también los comportamientos; por otro lado, sabe tomar iniciativa cuando hace falta, y se dirige a Moctezuma las palabras apropiadas [...] sin que Cortés las haya pronunciado antes.⁷

⁶ *España* (México: Porrúa, 2006), 146.

⁶ Ángela Collados Aís and María Manuela Fernández Sánchez, coords., *Manual de interpretación bilateral* (Granada: Comares, 2001)

⁷ Tzvetan Todorov, *La Conquista de América, el problema del otro* (México: Siglo XXI, 2007), 108.

La Malinche, por su condición de indígena, representa la lucha entre el lenguaje ritual y el lenguaje de la improvisación, del instante. Ella es capaz de salir de las estructuras fijas de la comunicación azteca, sortear las palabras y crear el puente lingüístico y cultural.

Representaciones literarias de la intérprete

El naranjo es una obra de Carlos Fuentes, compuesta por 5 cuentos y publicada en 1992, destaca para esta reflexión “Las dos orillas”, una narración sobre las pugnas entre los intérpretes Malinche y Jerónimo Aguilar, quien funge como el narrador personaje del relato; a través de sus palabras se describe a la Malinche como una lengua ágil y eficiente: “Fue entonces que la segunda lengua del conquistador, una princesa esclava de Tabasco, bautizada como doña Marina, pero apodada La Malinche, interpretó velozmente a los mensajeros, que llegados de la costa, traían noticias de un levantamiento”⁸. La escena trascurre en el tiempo real y utiliza el adverbio “velozmente” para referir el dinamismo que se necesita para el trabajo de intermediaria lingüística.

Jerónimo Aguilar ventila la autonomía lingüística que posee la intérprete y la facilidad que tiene para aprender español, acciones que indican la manera en que ella supo aprovechar y tomar ventaja en un contexto determinante. El acto refleja el dinamismo de la Malinche frente al mutismo de Aguilar, quien no ve la necesidad de aprender náhuatl. Vitar indica que la mayoría de los intérpretes fueron indígenas porque los españoles consideraban las lenguas indígenas como bárbaras e inferiores, considerando al castellano superior e imperial, como símbolo de dominio político. Esta actitud responde a las primeras fases de comunicación.

En el cuento es muy significativa la manera en que Aguilar es desplazado por la Malinche, una vez que ella puede hablar

⁸ Carlos Fuentes, *El Naranjo* (Méjico: Punto de lectura, 1993), 207.

el español el triángulo se rompe y Aguilar ya no es necesario, pierde su valor y prestigio como lengua de Cortés, mientras que la Malinche sale victoriosa en aquel mundo naciente. Todorov ha señalado que una de las virtudes de la Malinche histórica fue la capacidad de transición cultural.

Malinche, de Laura Esquivel, es una novela publicada en 2007, la obra recupera la vida del personaje desde su nacimiento hasta la muerte. La autora propone un narrador omnisciente que reconstruye la vida de la indígena, sin embargo, esta linealidad se escapa constantemente a la reminiscencia del pasado, a la infancia. La novela, en general, busca representar a la Malinche encarnada desde el contexto y las creencias espirituales de la cosmogonía prehispánica.

Esquivel también reconstruye al personaje en su rol de intérprete. Esta descripción es importante porque el propio personaje se cuestiona su papel como lengua: “no sólo se trataba de decir o no decir o de sustituir un nombre por otro, sino que al hacerlo corría el riesgo de cambiar el significado de las cosas. Al traducir, Malinalli podía cambiar los significados e imponer su propia visión de los hechos y, al hacerlo, entraba en franca competencia con los dioses”.⁹ Esta reflexión sobre la objetividad y subjetividad, verdad y mentira en los discursos, hace ver al personaje como un sujeto que va tomando conocimiento de su trabajo lingüístico, de su ejercicio como mensajera. El fragmento también refleja a un intérprete que persigue la neutralidad de los lenguajes y que debe ser cuidadoso con las palabras y sus significados. Esta Malinche en especial, retrata los conflictos religiosos que enfrentaron muchos de los indígenas a causa de la implantación de una nueva religión, el texto muestra las luchas existenciales, también los procesos de adaptación, el propio personaje encuentra en las creencias de los extranjeros una conexión con sus dioses prehispánicos; el conflicto se resuelve cuando hace las equivalencias y encuentra un sentido que le permite vivir en paz en el nuevo mundo, en

⁹ Laura Esquivel, *Malinche* (Madrid: Suma de letras, 2013), 80.

la Nueva España, entonces las diferencias entre las culturas se vuelven semejanzas.

La verdadera historia de la Malinche es una novela de Fanny del Río, publicada en 1992. Esta obra destaca la trasformación del personaje a partir de las creencias indígenas y españolas, se refleja el intercambio cultural y la integración a nuevos valores, como el cristianismo. El personaje se convierte a la nueva religión española y la novela representa ese símbolo de cambio cultural, en el que la indígena toma los valores del extranjero por convicción. Como intermediaria, es consciente de la responsabilidad que tiene y de la importancia de su papel y sus palabras: “Yo traducía estas palabras y ponía en ellos toda mi atención, pues el momento era de gravedad [...] Marina: el rey de México está en tus manos, él habla por ti, oye por ti, confía a ti sus más hondos temores: eres la persona más importante del mundo en este instante, el puente sin el cual estos dos mundos habrían continuado ignorándose”.¹⁰ La Malinche de Fanny del Río adopta totalmente las costumbres españolas, de tal manera que se convierte en sierva de dios, renuncia a los bienes terrenales para aislarse en un convento y dedicarse a actividades piadosas.

Malinche intermediaria cultural

La imagen de la Malinche histórica, inserta en el colectivo nacional, representa el símbolo de la traición. Cristina González lo llama el mito negro, gestado en el siglo XIX con fines políticos e ideológicos. La mujer indígena representa la preferencia hacia lo extranjero, lo extraño y diferente. Sus acciones en las escenas en Cholula, por ejemplo, cuando anuncia a Cortés la emboscada que han preparado para su ejército, demuestra sus inclinaciones por los españoles. La historia oficial, los imaginarios colectivos, las representaciones literarias, entre otras

¹⁰ Francisco Del Río, *La verdadera historia de la Malinche* (México: Grijalbo, 2209), 63.

manifestaciones, han elaborado la imagen de mujer desleal a su raza. Antonio Rubial García señala que:

Su participación en Cholula o el ahorcamiento de Cuauhtémoc la convirtieron en cómplice de los españoles. Todavía hasta hoy el término de *malinchista* se emplea para aquellos que prefieren lo extranjero a lo nacional [...] colocar a la Malinche o a los tlaxcaltecas de lado de los traidores fue una consecuencia del proceso de formación del nacionalismo mexicano indigenista que se fue gestando a lo largo del siglo XIX y que tuvo un gran auge en movimientos culturales posrevolucionarios.¹¹

La perspectiva que plantea Todorov es otra, para el autor, Cortés fue un conquistador hábil que supo jugar, leer y descifrar los signos que tenía ante sí para destruir y crear una nueva cultura. Un rasgo significativo de Cortés es la admiración que manifiesta ante el mundo azteca, no demuestra su desprecio frente a lo diferente, busca, como se ha señalado en apartados previos, comprender eso otro, antes que rechazar. El mismo procedimiento puede operar en la Malinche, quien tiene la virtud de desplazarse por los dos códigos lingüísticos y también es capaz de admirar lo español. Las tres representaciones literarias reflejan su interés por aprender la lengua castellana y la curiosidad por saber más sobre los otros, los españoles.

Las interpretaciones más preponderantes en la cultura mexicana la condenan por su comportamiento, basta ir a libros como *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, quien alude y sentencia a las mujeres indígenas porque manifestaban su fascinación por los españoles. Esa admiración, desde la perspectiva que propone Todorov, se traduce en una virtud que genera el cruce, la fusión de dos universos disímiles, pues

¹¹ Antonio Rubial García, “Marina Malintzin, indígena emblemática,” in *Vidas Mexicanas: diez biografías para entender a México*, ed. Gisella von Wobeser (México: Fondo de Cultura Económica, 2015).

la Malinche supo adaptarse a la circunstancia de su entorno y trascendió a otra esfera como fundadora de un nuevo mundo, una nueva cultura.

Peter Burke explica que el traductor cultural es aquel que no solo intercambia palabras, sino que funciona como vehículo de una transformación cultural porque profundiza en los contextos de ambas sociedades para producir la translación de las ideas en un plano más allá de la codificación simple de mensajes.¹² Otro ejemplo se encuentra en la iconografía, se le ha retratado más española o más indígena; el *Lienzo de Tlaxcala*, por ejemplo, la muestra con zapatos,¹³ como un signo de adaptación de los valores españoles.¹⁴ La misma imagen ayuda a comprender los procesos de aculturación, puesto que la Malinche sigue portando su vestimenta indígena.

Las escritoras chicanas,¹⁵ que han nacido en territorio norteamericano y que tienen profundas raíces mexicanas, ven en la Malinche la figura de la traductora cultural, aquella que no renunció a su identidad de origen, que tuvo la capacidad de abrazar lo otro, lo español, para poder ser. Hay una fiel correspondencia entre la figura de la indígena y los grupos de mujeres que viven la misma condición de pertenecer a dos culturas y dominar dos idiomas, quienes también son señaladas por convivir con los valores de la sociedad angloamericana y aceptar patrones culturales ajenos. Las escritoras chicanas

¹² Peter Burke, *La traducción cultural en Europa moderna* (Madrid: Akal, 2010).

¹³ Krisztina Zimanyi, “Reflections on interpreting settings and ethics in view of visual representations of la Malinche,” *Translation & Interpreting* 7, no. 2 (2015): 1-16.

¹⁴ Federico Navarrete Linares, “La Malinche, la virgen y la montaña: el juego de identidad en los códices Tlaxcaltecas,” *Revista Histórica* 26, no. 2 (2007): 268-310.

¹⁵ La producción literaria sobre el personaje de la Malinche es vasta y atraviesa los géneros literarios. Destacan en ensayo: Adelaida del Castillo y Elizabeth Ordoñez; en poesía: Lucha Carpi, Lorna Dee Cervantes y Lorenza Calvillo; en cuento: Sandra Cisneros.

han gestado obras literarias donde se ventilan los conflictos de identidad:

Al igual que las mujeres mexicanas que lidian con la presencia del paradigma de la Malinche, las chicanas se ven a sí mismas como sus hijas simbólicas [...] Las respectivas obras de escritoras chicanas son significativas por dos motivos. Empezaron a reaccionar a las representaciones negativas de la Malinche como difamación directa de ellas mismas en cuanto mujeres que tienden un puente entre dos culturas separadas, en este caso, la mexicana y la estadounidense [...] Han analizado las aportaciones de la Malinche histórica en ensayos, incorporando dicha figura a sus obras creativas.¹⁶

Todorov reitera la habilidad que la Malinche histórica tiene para integrarse a la cultura española como puente que unifica dos lenguas y dos culturas, de ahí se considera que ella representa la biculturalidad como arma de cambio y transformación. Las escritoras chinanas exaltan su figura como traductora, como constructora de un diálogo convergente. La Malinche, siguiendo a Todorov, intenta conocer al otro, para comprenderlo desde la lengua, la religión, las costumbres, entre otros valores. El proceso de alteridad representa un desdoblamiento del yo ante lo ajeno para construir una nueva identidad.

Literatura y memoria

Pese al tiempo, la Malinche es un personaje que sigue presente en la historia nacional y en los imaginarios colectivos. La literatura contemporánea mexicana de las últimas décadas ha hecho un profundo trabajo de reconstrucción y evaluación del personaje. Las obras literarias que aquí se examinan son parte de un proyecto encausado por escritoras mexicanas que persiguen reflexionar desde otras perspectivas al personaje.

¹⁶ Sandra Messinger Cypess, *La invención de la Malinche. De la historia al mito* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2023), 213.

Las representaciones de la Malinche como intérprete son difíciles de encontrar en las obras literarias, las cuales, en su mayoría, obedecen a una herencia cultural y el personaje se define desde otras esferas de acción como la amante, la esclava o la traidora. Sin embargo, las obras que se han presentado en este análisis dejan ver algunos de los rasgos de la mujer indígena como intermediaria lingüística. Las reflexiones de Todorov permiten abrir nuevas discusiones sobre la manera de proceder de las lenguas en la Conquista, a partir de las categorías de la escritura ritual, escritura del instante, admiración por lo extraño, características que la Malinche expresa en el corpus de trabajo y que abren reflexiones sobre la otredad lingüística y sus implicaciones culturales. El trabajo reitera el valor de este personaje como intermediaria y generadora de una nueva cultura a través de poder que confieren el discurso y la palabra.

Bibliografía

- Burke, Peter. *La traducción cultural en Europa moderna*. Madrid: Akal, 2010.
- Collados Aís, Ángela, and María Manuela Fernández Sánchez, coords. *Manual de interpretación bilateral*. Granada: Comares, 2001.
- Del Río, Francisco. *La verdadera historia de la Malinche*. México: Grijalbo, 2209.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 2006.
- Esquivel, Laura. *Malinche*. Madrid: Suma de letras, 2013.
- Fuentes, Carlos. *El Naranjo*. México: Punto de lectura, 1993.
- Glantz, Margo. *La Malinche, sus padres y sus hijos*. Madrid: Taurus, 2013.
- González Hernández, Cristina. *Doña Marina (la Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002.
- Merma Molina, Gladys. “Antecedentes históricos del contacto entre el español y las lenguas indígenas americanas: los intérpretes indígenas, la iglesia y los españoles que se incorporaron a la vida indígena.” *RES DICHRONICAE*, no. 4 (2005): 171-183. https://resdi.net/wp-content/uploads/2013/12/volumen-4-17_171_183_merma_molina_gladys.pdf.
- Messinger Cypess, Sandra. *La invención de la Malinche. De la historia al mito*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2023.
- Navarrete Linares, Federico. “La Malinche, la virgen y la montaña: el juego de identidad en los códices Tlaxcaltecas.” *Revista História* 26, no. 2 (2007): 288-310. <https://doi.org/10.1590/s0101-90742007000200015>.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Rubial García, Antonio. “Marina Malintzin, indígena emblemática.” In *Vidas Mexicanas: diez biografías para entender a México*, edited by Gisella von Wobeser, 13-34. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Todorov, Tzvetan. *La Conquista de América, el problema del otro*. México: Siglo XXI, 2007.

Townsend, Camilla. *Malintzin: una mujer indígena en la Conquista de México*. México: Era, 2016.

Vega Cernuda, M. Ángeles. “Lenguas, farautes y traductores en el encuentro de los mundos: apuntes para una historia de la comunicación lingüística en la época de los descubrimientos en la América protohispana.” *Hieronymus Complutensis*, no. 11 (2004): 81–110. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/10421>.

Vitar, Beatriz B. “La Otredad Lingüística y su impacto en la conquista de las Indias.” *Revista española de antropología americana*, no. 26 (1996): 246-166. <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA9696110143A/24151>.

Zimanyi, Krisztina. “Reflections on interpreting settings and ethics in view of visual representations of la Malinche.” *Translation & Interpreting* 7, no. 2 (2015): 1-16. <https://www.trans-int.org/index.php/transint/article/view/403>.

LA RESIGNIFICACIÓN DE UNA PRINCESA AZTECA

Víctor Manuel Chávez Ríos
Universidad Autónoma de Zacatecas

La reconstrucción ficcional del pasado a través de la novela histórica genera un cambio en la significación de los elementos culturales narrados y se opera desde el contexto de producción literaria hasta el contexto de recepción del lector, cuando se logra que este último se inmiscuya en la profundidad de la lectura y haga una interpretación de uno de los mundos posibles que propone el autor en su texto, se puede identificar un proceso hermenéutico. Umberto Eco lo define claramente al afirmar que el autor no es más que una estrategia textual capaz de establecer correlaciones semánticas para invitar al lector a un pacto de cooperación que el lector acepta al adentrarse al significado determinado por el texto.¹

Este proceso modifica el significado de los signos y establece una nueva propuesta de interpretación según el equipaje cultural del que disponga el lector. En este trabajo hermenéutico, la resignificación se aborda aplicándola a la novela *La otra Isabel* de Laura Martínez Belli, se desglosan los elementos de significación, se analizan los significados de los conceptos empleados y se construye una valoración de la reescritura del

¹ Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos* (Barcelona: Editorial Lumen, 1997)

personaje central de la ficción. Tomando la propuesta semiótica de Eco que define a la novela como una descripción de un mundo posible, un intento de reconstruir el mundo posible del interlocutor para que sea capaz de comprender quiénes serían los personajes y la trama que los une.²

El objetivo central de este trabajo es evaluar los elementos de significación y resignificación que se operan en la construcción semántica para identificar los mecanismos de liberación del pasado prehispánico y novohispano, la reescritura de personajes participantes en la conquista de México, con énfasis en la resignificación del pasado como proceso del amalgamamiento cultural que propone Martínez Belli.

Los mecanismos de liberación del pasado

Desde el origen del pensamiento racional, el pasado ha sido una categoría dominada por tres formas diferentes de expresión: la mítica, la épica y la histórica. La literatura por medio de la nueva novela histórica ha entrado en la discusión por acercarse al pasado, al hacerlo, ha buscado la desestabilización de discursos anteriores con el fin de reinterpretar la significación de los acontecimientos por medio de la ficcionalización de los hechos históricos como mecanismo para liberarlos y renovarlos constantemente en cada lectura.

Mediante esta especie de liberación del pasado, que no consiste en reescribir personajes o hechos pretéritos, sino en señalar la necesidad de renovar una y otra vez el pasado, es decir, en proponer que la historia debe escribirse y rescribirse permanentemente con cada interpretación o reinterpretación de los lectores o del mismo lector que vuelve a la obra reiteradamente.

Es necesario establecer algunas precisiones, la novela histórica tiene varias y distintas maneras de contar un acontecimiento, depende del objetivo del autor, su forma es tan va-

² Umberto Eco, *Decir casi lo mismo* (Barcelona: Editorial Lumen, 2008)

riada que es multiforme, se confunde incluso con elementos reales en determinados momentos, hay ocasiones en las que se da más verosimilitud a la novela que a textos históricos genuinos, la distancia, el tiempo hacen que esto se diluya y la frontera entre la historia y la literatura en una novela histórica llegan a ser límites casi imperceptibles si está bien lograda la novela. Como lo afirma Noé Jitrik:

En consecuencia, si toda novela es referencia de un ya sabido o acontecido, la novela histórica es la novela por excelencia puesto que el saber histórico es el modo más pleno y total del saber, porque es reconstitución, añadidura, completamiento. Desde luego, este modo de concebir la historia la idealiza, pero también hay que decir que esta idealización es muy propia de un momento determinado, en el cual, la verdad podía ser alcanzada.³

Hay que tener en cuenta que la novela histórica es quizá el género literario que facilita la posibilidad de estar en el lugar y actuar del otro, es la exploración del otro, es decir, no es solo la otredad de la evolución de un individuo, grupo, pueblo que existió, si no también es la reconstrucción de la otredad contextual, es decir, de los elementos culturales y sociales que se manifiestan y entonces, la novela histórica es efectivamente el género literario narrativo que se centra más en tratar de lograr esta empatía con la otredad.

Esto sucede porque el autor de la novela, amalgama los elementos ficcionales y reales en el texto, lo que está haciendo efectivamente es lograr una verosimilitud con la intención de que el lector aparentemente perciba los mundos posibles que le propone con su discurso, no importa qué tan remoto sea el tiempo o cómo suceda, más bien se trata de una reconstrucción del pasado reciente o lejano que ha sido argumentada

³ Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995), 16.

con sólidos factores creíbles para lograr este efecto y en ese sentido el rescate de este mundo posible que hace la novela histórica es una aportación relevante para la cultura literaria universal.

La mayor dificultad del novelista histórico reside en encontrar un equilibrio entre el acontecimiento, el hecho histórico y la propuesta ficcional sin que uno de ellos ahogue o abrume al otro y si peca por exceso de la voz reconstrutora del pasado, la novela dejará de serlo para convertirse en una erudita historia novelada, por el contrario, si peca por defecto entonces será histórica únicamente de nombre por situar su acción en el pasado, por introducir unos temas y unos personajes que podrían ser o no históricos.

La autora Martínez Belli consigue un equilibrio de los conceptos antes mencionados a tal grado que parece que su narrativa no solamente es el mudo posible de Tecuixpo Ixcaxóchitl, sino el único modo en que pudieron suceder los eventos porque la argumentación de la verosimilitud es tan acertada que no deja lugar a la duda. La narración logra la proporcionalidad precisa entre el acontecimiento de la conquista de México, el hecho histórico del proceso que se han construido los conecedores de ello y, por supuesto, su ficción de esta princesa azteca que se mueve dentro de este tenso entramado de posibilidades en que convergen los tres ámbitos.

La reescritura de personajes

Una vez sentadas las bases de la novela histórica y tras haber definido el proceso hermeneútico que genera la misma, es posible entrar a la valoración de la obra *La otra Isabel*, es decir, la lectura semántica y la interpretación derivada de ella, como lo explica Eco en sus conclusiones a su libro “Los límites de la interpretación”⁴. La autora, una mujer del siglo XXI renueva,

⁴ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación* (Barcelona: Editorial Lu-men, 1992).

una vez más, el pasado de la conquista de México. En su texto propone un nuevo discurso narrativo de ese momento histórico, trascendental en la cultura de México y de España. Martínez Belli escribe y rescribe al mismo tiempo la historia de vida de la princesa azteca, primogénita del emperador Moctezuma:

Tecuixpo Ixcaxóchitl, Copo de Algodón, caminaba deprisa por el palacio, seguida muy de cerca por su hermano Axayácatl. Ambos trataban de pasar desapercibidos por la guardia apostada en los rincones. Muchos españoles custodiaban el palacio construido por su abuelo Axayácatl, el padre de su padre Moctezuma Xocoyotzin, mucho antes de saber que un día el recinto sería cuidado por hombres extraños que habían venido del mar.⁵

Después de la entrada del ejército español a Tenochtitlan, Moctezuma, quien había alojado en su palacio a los recién llegados, fue hecho prisionero en su propia casa y ciudad, junto con su familia, aunque permanecen en el castillo mexica quedan a disposición de los conquistadores comandados por Hernán Cortés, Pedro de Alvarado y sus capitanes. Los sirvientes del palacio siguen atendiendo tanto al tlatoani como a la milicia europea que mantiene a la familia de Moctezuma como rehenes para impedir un ataque los mexicas. Los acontecimientos referidos son los mismos de la historia, pero la manera de narrarlos y crear un mundo posible es nuevo y diferente.

No muy lejos de allí, Moctezuma recorría la habitación de lado a lado. llevaba un año siendo prisionero en su propio palacio por hombres del este, los causantes del desequilibrio, y la impaciencia, comenzaba a recorrerlo entero. Pese a los intentos del Tlahoani nada parecía hacerlos entrar en razón. Los barbados pedían oro para aliviar un gran mal que les acechaba

⁵ Leonor Martínez Belli, *La otra Isabel* (México: Editorial Planeta, 2021), 68.

el corazón, y oro se les daba. Los barbados pedían comida y mujeres para saciar su apetito, y mujeres, y alimentos se les daban.⁶

El personaje de Tecuixpo se mueve entre las paredes y recovecos del palacio para obtener información estratégica de las acciones de los invasores, con la ayuda de Axayácatl su hermano menor. Según la novela de Martínez Belli realiza espionaje para sus tíos Cuitláhuac y Cuauhtémoc, quienes viven en sus respectivos palacios fuera de la ciudad y comandan la resistencia de los guerreros aztecas. Este es un elemento completamente distinto que irrumpen en la narración tradicional de estos acontecimientos, una mujer es el corazón y el alma del pueblo mexica que trata de defenderse de los invasores.

No era la primera vez que Tecuixpo se escabullía con el ligero sigilo de las sombras, sin aviso y sin ser vista. Desaparecía durante horas creyendo que nadie echaba en falta su presencia. Se subía a los árboles, se escondía tras las esquinas y pasaba horas y horas espiando a los españoles en el palacio de Axayácatl. Qué hacían, qué comían, cómo se sentaban, cómo se atusaban las barbas con las manos. Cómo se quitaban pieza a pieza las armaduras de hierro que los hacían ser más grandes de lo que en realidad eran, y de las que habían decidido prescindir desde hacía tiempo para andar en mangas de camisa. Esos hombres despertaban en ella sentimientos encontrados.⁷

En esta novela se construye una princesa azteca, quien se maravilla, se asusta, odia y siente atracción por lo diferente. El personaje es decididamente singular, se convierte en la asesina de su padre.

En un impulso, Tecuixpo trató de retirar la mano, pero Moctezuma la tenía bien asida con fuerza, tanta que Tecuixpo

⁶ *Ibid.*, 25.

⁷ *Ibid.*, 53.

pensó que el espíritu de un chaman se había metido en el cuerpo de su moribundo padre. No podía soltarse. Moctezuma mantenía la daga junto a su cuello. La mano de Tecuixpo empuñaba el arma [...] Tecuixpo se dejó ir sobre él con todas sus fuerzas, mientras exhalaba un grito ahogado, un grito de furia, de rabia y de dolor que se hundió hasta el fondo de las venas de su padre.⁸

Si bien no es heredera al trono por ser mujer, y está destinada a ser la esposa de cualquiera de sus dos tíos para así gobernar a su pueblo, en esta novela adquiere un papel relevante en la conquista, la mayor parte de los lectores, habrán tenido noción de que, según la historia, Moctezuma murió de una pedrada mientras trataba de calmar a su pueblo y que a raíz de eso se complicó su estado de salud hasta que murió.

Existe en esta propuesta literaria de la novela una ficción distinta, pero verosímil en la que Tecuixpo asesina a su padre en aras de que continúe su estirpe noble al mando, porque siente que el emperador ya no corresponde a los intereses del pueblo Mexica que se ha visto sobajado por los conquistadores, en la novela no solamente se convierte en la asesina de su progenitor, sino también de su hermano Axayácatl, de quien en la realidad histórica no se sabe mucho de su muerte.

Los ojos de Tecuixpo, duros de por sí se endurecieron en un segundo que duro por siempre. Estaba llena de rabia por dentro. Quería gritar. Zarandear a su padre y decirle que se equivocaba, que la escuchara, que la comprendiera. Que fuera el Tlatoani que ella esperaba que fuera. Que matara a los españoles con el filo de la obsidiana, de frente y sin temor, no de espaldas, no con veneno. En lugar de eso calló. Se dio media vuelta y salió de allí, habiendo cambiado para siempre. Algo en su interior se congeló.⁹

⁸ *Ibid.*, 156.

⁹ *Ibid.*, 157.

Concurren personajes, como Cuitláhuac, si se tiene la noción de que murió contagiado de viruela y aunque ya le había ganado una batalla a Cortés, en lo que se conoce como “El árbol de la noche triste”, porque Cortés al querer salir de Tenochtitlán con todos los prisioneros que tenía en el Templo Mayor y en el Palacio de Moctezuma, es atacado por los mexicas y se va a refugiar a Popotla, donde el discurso patriótico afirma que llora la derrota; extrañamente ya no se le conoce así, ahora es reconocida como la noche de la victoria a raíz de estas nuevas categorizaciones que la historia oficial le ha impregnado recientemente a estos datos:

Medio centenar de caballos y yeguas yacían sin vida Por los caminos y de los que quedaban vivos lo más probable sería que no sobrevivieran esa noche, malheridos y molidos a palos. María de Estrada caminó tambaleándose porque las heridas del cuerpo comenzaron a dolerle todas a la vez y se sentó sobre la hierba para recuperar el aliento. Clavó sus ojos marrones en el suelo, consciente de lo cerca que había estado de morir. Había coqueteado con la muerte muchas veces, pero nunca como aquella noche. Unos metros más allá, Hernán Cortés se llevó las manos al cabello, dejó caer el peso de su cuerpo sobre sus rodillas y lloró como jamás había llorado por nada ni por nadie, por última vez.¹⁰

Volviendo a la trama de la novela, nos encontramos con Tecuixpo Ixcaxóchitl, nombre que significa copo de algodón, lo cual quiere decir que su piel era ligeramente más blanca que la tez de las demás princesas, porque había más princesas aztecas en la corte mexica, Moctezuma Xocoyotzin tenía varias concubinas, pero Tecuixpo era la primogénita de Tecalco, señora de Atzcapozalco, por tanto, su hija tenía derechos y privilegios sobre sus hermanas, según la novela tenía un carácter muy fuerte:

¹⁰ *Ibid.*, 179.

Tecuixpo no lloraba jamás. Ni por felicidad, dolor o tristeza. Morían hermanas y hermanos, asistía al sacrificio de vírgenes e infantes, sufría su padre, se hería el cuerpo y Tecuixpo no hacía otra cosa más que lamentarse dejándose peinar los largos cabellos por Citlali, sin que una sola lágrima lograra asomarse al secano de sus ojos.¹¹

Según la narración de Laura Martínez Belli la princesa azteca es entregada a Cortés, quién estaba relacionado social y políticamente con doña Marina, conocida como la Malinche, Tecuixpo se convierte en un botín de guerra avasallado por el conquistador al embarazarla, se está hablando entonces del surgimiento de una nueva estirpe de nobleza, es decir, la nobleza mestiza entre Cortés y los descendientes de Moctezuma lo cual hace pensar profundamente sobre este hecho, ya que efectivamente Carlos V reconoció la casa Moctezuma como una casa noble española:

En el frescor de la noche todo era tranquilidad. Se acerco a su padre y colocó una mano sobre su cabeza de vasija rota. Cerró los ojos para no verlo. Moctezuma ya no podía oírla. Ya no. Todo lo que hubiera querido decirle antes, se lo hubiera tenido que decir sin palabras. Y entonces, Tecuixpo abrió los ojos que ya no eran duros e infranqueables, sino dúctiles, moldeables, de la acuática materia en la que flota el pesar. “Porqué tenías que regalarme a Cortés! ¡A Cortés! ¿Por qué tuviste que hacerme esto? Perdiste tu rumbo y quieres que lo pierda yo también.”¹²

Los elementos narrativos que, Martínez Belli, artificiosa y literariamente hace con maestría innegable, atrapan al lector en la verosimilitud planteada por los acontecimientos históricos que en conjunto dan la oportunidad de acercarse a una mujer mexica del siglo XVI reconstruida y narrada por una escritora

¹¹ *Ibid.*, 68.

¹² *Ibid.*, 155.

española del siglo XXI, con una fuerte inclinación a la cultura mexicana, pero con una idiosincrasia europea, debido a que ella nace, crece y se educa en ese lugar, lo cual le otorga una visión singular. Lo que se puede apreciar en el siguiente fragmento al referirse al pensamiento y al actuar que no corresponde al de las mujeres nativas del Valle de México en el siglo XVI con el personaje de Isabel, nombre que recibe Tecuixpo al ser bautizada y convertida al cristianismo, “Isabel se dio cuenta de que no sentía remordimientos. Era un alivio no estar casada con nadie. Ningún hombre al que amarrarse.¹³

La novela es narrada por una escritora del siglo XXI que trata de llegar a la otredad de una princesa azteca del siglo XVI, una mujer que nació sin conocer otros elementos extranjeros que no fueran los propios esclavos que tenían los mexicas en 1519 o antes, de tal manera que los nobles aztecas vivían una vida privilegiada, resguardados en el palacio y protegidos por la ciudad de Tenochtitlan, esto lo plantea de manera acer-tada Martínez Belli.

Un par de días después a Tecuixpo le carcomía la impaciencia. Cada vez que veía que los españoles se sentaban a comer su corazón daba un brinco. Se les quedaba mirando, mientras en su mente imploraba que no empezaran a caer muertos a todo lo largo y olorosos que eran sobre los tablones de madera. “No permitas semejante desagravio a nuestro pueblo Huitzilopochtli” pensaba, pero pasaban los días, con sus desayunos y cenas, y aún le quedaba impedir que Cortés, al que llamaban Malinche, muriera envenenado en lugar de que su tío Cuitláhuac le clavara un cuchillo bajo las costillas y le arrancara el corazón palpitante.¹⁴

En esta renovación de la conquista de México, la autora Martínez Belli, propone elementos ficcionales que tienen que ver más con el concepto de renovar a Tecuixpo como representan-

¹³ *Ibid.*, 377.

¹⁴ *Ibid.*, 71.

te de la mujer que no se deja sojuzgar por el poder masculino en muchos aspectos, con sus actitudes contestatarias, de insurrección y casi feministas lo cual le otorga una versión distinta a las ya planteadas en otras novelas históricas con este tema. Isabel piensa “ningún hombre al que colocarse por delante de sus propios intereses, ningún hombre ante el cual bajar la cabeza y decir ‘lo que ordenéis, esposo mío’, si por ella fuera, se gobernaría sola hasta el final de los tiempos”.¹⁵

Si bien es cierto, en la Nueva España el estado ideal de una mujer era la viudez para tener la suficiente autonomía económica y social. Esta situación apareció después, en el periodo novohispano, por tanto, en el inicio de la etapa virreinal era muy difícil encontrar una claridad de conciencia como la que se evidencia en la cita anterior.

Se está hablando de actitudes de un individuo del siglo XXI que parecen puestas idóneamente para que se sienta identificado con cuestiones de tipo feminista y de elementos contestatarios, lo cual va un poco más allá al matizar lo que podría ser efectivamente la realidad, es interesante cómo se está proponiendo una verosimilitud bien lograda, pero cuando el lector analiza de manera informada y con algo de contexto planteado, la imagen no encaja, se torna una imagen idealizada de las mujeres de la nobleza aborigen de los aztecas, habría que ir dilucidando con cuidado en la novela estos factores:

Tecuixpo estaba a punto de convertirse en otra persona, pero entonces aún no lo sabía. La residencia de Cortés en Coyoacán parecía el arca llena de sobrevivientes de un diluvio. Tecuixpo oteo las caras, algunas las recordaba, otras le resultaban familiares, aunque desconocidas y por más que trataba de recordar dónde las había visto le era imposible identificar sus rostros todos le parecían iguales.¹⁶

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, 254.

La novela contiene dos momentos clave en la renovación del personaje, primero el momento en que Tecuixpo le quita la vida al emperador Moctezuma que está en su lecho de muerte a expensas de sus captores para evitar que las huestes aztecas se amotinen y quieran salvar a su Tlatohani. Según el texto de Martínez Belli, la princesa toma la decisión para liberar a su padre del confinamiento físico, espacial y emocional al que lo tenían sometido las heridas infringidas por su propio pueblo y la inmovilidad del emperador por los conquistadores “Un llanto seco le quemaba en la garganta mientras esperaba que su padre se muriera entre sus brazos, lentamente. Sin aspavientos. Sin haberle tenido que decirle te quiero”.¹⁷

El segundo momento climático en la novela es la violación de Tecuixpo, por parte de Cortés. En ese momento del proceso el conquistador se siente dueño de todo lo obtenido a nombre del rey y se permite tomar lo que considera su parte del botín, no se trata solamente de mostrar su poder sino de evidenciar quién es el que manda en el nuevo territorio de la Corona. Sobre todo, es de vital importancia en la novela la reacción de Isabel que es una renovación total del personaje una actualización de la princesa azteca con las mujeres del siglo XXI:

Esta es la primera y última vez que entras en mí. Si alguna vez se te ocurre hablarme o mirarme te clavaré un cuchillo en el estómago y te rebanaré en pedazos te haré comer tu propia carne y luego, cuando te desangres, daré tu carne a los perros. Lamentarás por siempre el día que humillaste a la hija de Moctezuma. Morirás solo nadie recordará tu nombre, morirás en la vergüenza y en la deshonra [...] Yo te maldigo.¹⁸

Desde la perspectiva de una lectura más objetiva, no se trata de desdeñar este intento de polemizar al respecto del feminis-

¹⁷ *Ibid.*, 157.

¹⁸ *Ibid.*, 383.

mo del sigo XXI en una discusión de un planteamiento del sigo XVI, Martínez Belli le da ese nuevo aire de vitalidad al personaje, explora y conquista la otredad con recursos significativos que logran hacer un personaje integral, humano, pero sobre todo verosímil.

Los recursos literarios de Laura Martínez Belli son puntuales, no se le encuentra defecto alguno a primera vista, salvo por el lector calificado que logra decodificar a fondo cada uno de las nuevas significaciones planteadas en la novela, duda, y con justa razón, para creer todo lo que se está diciendo en determinados momentos.

La resignificación del pasado

El objetivo primordial de este trabajo ha tratado de dilucidar la propuesta de Laura Martínez Belli en su novela *La otra Isabel* para evidenciar su contribución al afán de que la historia debe escribirse y rescribirse permanentemente, para ello se realizó el análisis y la valoración de los mecanismos de liberación del pasado, la reescritura de personajes en los comienzos de la Nueva España para mostrarlos, a manera de conclusión, en esta resignificación del pasado.

La reformulación de los acontecimientos para transformarlos en hechos literarios, en este caso aquellos que integraron el comienzo de una amalgama cultural, social y política para convalidar la necesidad de renovar el pasado novohispano, es decir, la llegada de los conquistadores españoles al Valle de México, la situación de los aztecas en Tenochtitlan en 1519, la metrópoli construida sobre islotes en el agua con una población de más de veinte mil habitantes, el encuentro de las dos culturas, la preponderancia europea, la caída del imperio azteca, la evangelización, el mestizaje racial y cultural y el surgimiento de una cultura completamente diferente.

Frente a los hechos literarios que son, la muerte de Moctezuma en manos de su hija, el rol femenino activo en el pro-

ceso de la conquista, las traiciones internas de la familia noble mexica, el debilitamiento intrínseco del aparato gobernante, el ansia de adueñarse de lo que el conquistador cree que no es de nadie y el hambre por devorar los nuevos alimentos y las mujeres de los conquistados y al mismo tiempo el génesis del eclecticismo cultural que se verá reflejado posteriormente en la sociedad novohispana y será su rasgo distintivo.

Este texto analizó e interpretó la figura protagónica de Te-cuixpo Ixcaxóchitl o Isabel Moctezuma, logrando detectar sus rasgos de carácter diferenciadores frente a otras construcciones literarias con el mismo tema, con ello se pudo apreciar que el personaje fue dotado de peculiaridades multidimensionales que lo erigen como el núcleo de la novela, sin embargo, quedan por analizar otros actantes para comprender a cabalidad este texto singular y fascinante, pero ya serán objeto de posteriores disertaciones al respecto.

Bibliografía

- Eco, Umberto. *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Editorial Lumen, 2008.
- . *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.
- . *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen, 1997.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.
- Martínez Belli, Leonor. *La otra Isabel*. México: Editorial Planeta, 20.

Este libro se terminó el 14 de diciembre de 2025
en la ciudad de Zacatecas, México. El cuidado de
la edición estuvo a cargo de Paradoja Editores.





Los cuatro volúmenes de esta serie editorial son parte del proyecto *Territorios de la Otredad: Discursos en torno al otro a través de la literatura, el arte y la historia*, coordinado por Salvador Lira del Centro de Actualización del Magisterio en Zacatecas y Perla Ramírez Magadán de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, y con la colaboración de investigadores de diversas Instituciones de Educación Superior del país. El objetivo de este esfuerzo es explorar las diversas manifestaciones de la otredad en contextos literarios, artísticos, históricos, educativos, lingüísticos y humanísticos, centrándose en el análisis de las gramáticas de alteridad y la representación del “otro” como un elemento singular, a veces incluso monstruoso, en diversas expresiones culturales. Desde una visión diacrónica y sincrónica, el presente esfuerzo académico tiene como fin explicar, a través de distintos caminos teóricos-metodológicos, cómo es que se ha representado al “otro” en distintos soportes, ya sea desde los imaginarios o los procesos culturales, en la literatura, el arte y la historia.

El Tomo II, *Literatura* explora desde el lente ficcional cómo el espacio y la identidad se ponen en tensión a partir de la interacción con la otredad. Los autores en este volumen examinan cómo el espacio —físico, simbólico o geográfico— se convierte en un escenario de conflicto y negociación donde las identidades se reconfiguran en respuesta al “otro” generando narrativas que revelan las dinámicas de exclusión, pertenencia, desplazamiento y resistencia, destacando cómo los personajes transitan por territorios marcados por fronteras visibles e invisibles que definen su lugar en el mundo.

