Literatura Hispanoamericana II

Lecturas y escrituras alternativas

Coordinadores editoriales:
Carmen Fernández Galán Montemayor
Gonzalo Lizardo Méndez
Javier Acosta Escareño



Literatura Hispanoamericana II
Lecturas y escrituras alternativas

COORDINADORES EDITORIALES:
Carmen Fernández Galán Montemayor
Gonzalo Lizardo Méndez
Javier Acosta Escareño

Literatura Hispanoamericana II
Lecturas y escrituras alternativas

COORDINADORES EDITORIALES:
Carmen Fernández Galán Montemayor
Gonzalo Lizardo Méndez
Javier Acosta Escareño

Ediciones
Al gravitar
rotando

Literatura Hispanoamericana II
Lecturas y escrituras alternativas

D.R. © 2026, Óscar Tagle, editor

Ediciones
Al gravitar
rotando

Bismarck 232-2 Vallarta Norte 44690
Guadalajara, Jalisco.
cruxigrama@hotmail.com

Primera edición 2026
ISBN: 979-8-90196-151-3

Dirección editorial / Óscar Tagle
Cuidado editorial / Chris Estrada y Cristina Gutiérrez Mar
Diseño y diagramación / Laura Contreras

Impreso en México
Printed in Mexico

El contenido de este libro y las ideas expuestas son propiedad
y responsabilidad de cada autor

Este libro es resultado de la colaboración entre los Cuerpos Académicos:
UAZ-CA-150 Comunicación, Cultura y Procesos educativos
UAZ-CA-170 Estudios de Hermeneútica y Humanidades
UAZ-CA-180 Historia y crítica de las relaciones entre la Literatura y la Nueva España

Contenido

Literatura Hispanoamericana II Lecturas y Escrituras Alternativas 11

Catábasis y silencio. Poética de la desaparición en Alí Chumacero 13
JAVIER ACOSTA ESCAREÑO, SIGIFREDO ESQUIVEL MARÍN Y CLAUDIA CECILIA FLORES PÉREZ

"Carta de creencia" como referente de lo sublime en la poesía de Octavio Paz 31
ERIC REYES RAMÍREZ

La geografía emocional de regresar al terruño en López Velarde 43
JUAN CARLOS MACIAS BERÚMEN

El amor en Occidente. Un breve recorrido 57
ANGELA DÍAZ DOMÍNGUEZ
MARITZA M. BUENDÍA

El *corridista* en la literatura sobre el narco: representaciones y poéticas ficticias 71
LUIS MANUEL CHINCHILLAS RAMÍREZ

El héroe de la Revolución Mexicana: fronteras entre la Historia, el mito y la leyenda 91
NOÉ MARÍN

Axolotl, el camino a la identidad a través de la otredad 113
HÉCTOR CONTRERAS E ISABEL CARRILLO SCHAEFER

Lo abyecto en *La hija única.* Representaciones de la maternidad y las corporalidades 127
AIDEÉ ALEJANDRA RIVAS GARCÍA

Soledad & libertad: una dialéctica en la obra dramática *Andarse por las ramas* de Elena Garro 143
MARÍA DE LOS ÁNGELES VALLE LÓPEZ

El diario de José Toledo, la ciudad y sus armarios: análisis del concepto del armario homosexual y su relación con la ciudad en la novela de Miguel Barbachano Ponce 161
PABLO ENRÍQUEZ GUTIÉRREZ

El insólito como génesis del neogótico en escritoras contemporáneas de lo inquietante 181
LIDISE YANELI CASTILLO RIVAS
TERESA DE JESÚS MORENO MONTALVO

Análisis semiótico de *La Semana de colores* de Elena Garro a partir del uso del color 195
ANDREA AGUILERA RAMÍREZ

La vacilación del personaje. *El lugar* de Mario Levrero como hipertexto de lo *kafkiano* 211
JAIRO EMMANUEL ESPINOSA LEANDRO

- 'Geometría, Pasión y Poesía': elementos de una estructura narrativa en el cuento "Lo secreto", de María Luisa Bombal 235
  MARTHA EDITH ROCHA OROZCO
  ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES

- Los cautiverios femeninos en *Mujeres de ojos* grandes de Ángeles Mastretta 251
  MARÍA MAGDALENA CARREÓN PEDROZA
  CLAUDIA LILIANA GONZÁLEZ NÚÑEZ

- El lenguaje en la obra *Pedro Páramo* y su complejidad en la traducción 265
  KAREN ALEJANDRA GONZÁLEZ RUVALCABA
  YARETH VIRGINIA GARCÉS LOERA

- Entre la Pluma y el Cohete: de la Literatura a la Ciencia 281
  ESTEFANÍA VÁZQUEZ GURROLA

- El viaje femenino interno y el viaje masculino externo en "El oro de Tomás Vargas" de Isabel Allende 299
  ANDREA ELISA SAMPEDRO CÁRDENAS

- El viaje femenino en la novela *Demasiado amor* de Sara Sefchovich 315
  CAROLINA MURILLO REVELES

Literatura Hispanoamericana II
Lecturas y Escrituras Alternativas



La literatura hispanoamericana abarca una diversidad de temáticas, géneros y estrategias que rebasan el canon de occidente. De ahí que en este texto se aporten elementos para el estudio de recepción y la configuración de lo imaginario en nuestro continente desde las escrituras alternativas y las lecturas disidentes.

Este segundo volumen es la continuidad de un proyecto de estudios de literatura hispanoamericana dentro del programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Universidad Autónoma de Zacatecas. En el primero, los ejes temáticos fueron 1) La ciudad y el terruño, 2) La poesía y la traducción y 3) La muerte y lo fantástico. Como resultado de la conjunción de los intereses de los estudiantes y las líneas de investigación de este posgrado, en este nuevo volumen se ampliaron las perspectivas de estudio con los ejes temáticos: 1) Poesía, forma y subjetividad, 2) Mito, literatura y sociedad, 3) Escrituras disidentes y alternativas, 4) Narrativa y modelos de lectura y 5) Viajes heroicos.

Los textos aquí reunidos exploran tanto los caminos de la historia, el mito y la subversión desde la forma como las narrativas complejas, denotando las posibilidades de la investigación, métodos, teorías y abordajes del complejo cultural hispanoamericano.

En este texto encontrarán viajeros, heroínas, poetas y cantores de leyendas, lo marginal y lo abyecto, junto con micronarrativas

complejas del yo y sus fantasmas. Esta heterogeneidad de figuras dan cuenta de lo plural y compleja que puede ser nuestra realidad latinoamericana.

Catábasis y silencio. Poética de la desaparición en Alí Chumacero

Catabasis and Silence. The Poetics of Disappearance in Alí Chumacero

Javier Acosta Escareño[1]
Sigifredo Esquivel Marín[2]
Claudia Cecilia Flores Pérez[3]

Resumen: Este trabajo explora la relación entre perfección poética, catábasis (descenso) y silencio en la obra de Alí Chumacero. Partiendo de su rechazo a la posteridad, se analiza cómo su poesía articula una ontología de la desaparición, donde el cuerpo, la voz y la escritura se conciben como vestigios de una existencia finita. A través de imágenes recurrentes —como el cristal que se quiebra, la flor que cae o el sudario que envuelve—, Chumacero construye un universo lírico donde lo visible anuncia su propia disolución. Se examina también la tensión entre la voz y el silencio, las influencias bíblicas y la paradoja de una escritura que busca la pureza a través de la ascesis trágica. Finalmente, se reflexiona sobre el silencio creativo del poeta como acto consecuente con su poética: un

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, jacosta@uaz.edu.mx
2 Universidad Autónoma de Zacatecas, sigifredo.esquivel@uaz.edu.mx
3 Universidad Autónoma de Zacatecas, claudiacecy.flores@uaz.edu.mx

alejamiento voluntario de la palabra una vez alcanzado el límite de lo decible.

Palabras clave: Alí Chumacero, catábasis, silencio, poesía mexicana, pureza, posteridad

Abstract: This paper examines the relationship between poetic perfection, catabasis (descent), and silence in the work of Alí Chumacero. Starting from his rejection of posterity, it analyzes how his poetry articulates an ontology of disappearance, in which the body, voice, and writing are conceived as vestiges of a finite existence. Through recurring images—such as the shattering crystal, the falling flower, or the enveloping shroud—Chumacero constructs a lyrical universe where the visible announces its own dissolution. The tension between voice and silence, the influence of Scripture, and the paradox of a writing that seeks purity through tragic asceticism are also examined. Finally, the poet's creative silence is considered as a consequential act consistent with his poetics: a voluntary withdrawal from the word once the limits of expressibility have been reached.

Keywords: Alí Chumacero, catabasis, silence, Mexican poetry, purity, posterity

Introducción

Alí Chumacero desdeñaba la posteridad. Desconfiaba de los que escribían suspirando por la eternidad. En *Acerca del poeta y su mundo*, defiende que "el fin de la labor artística no reside en procurarse estatuas póstumas; tampoco, en pretender un prestigio sobrepuesto a la validez de la obra que se construye. La 'voluptuosidad del porvenir' y la fama en vida no cuentan, o no deberían contar, en

el efecto que supone toda poesía" (Chumacero, 2010, p. 14). No es la fama de poeta, ni del poema, sino el origen que en el clamor se reconoce.

Nosotros somos aún los contemporáneos de Alí Chumacero, aunque le hayamos sobrevivido por unos cuantos años. *Le sobrevive su obra*, podemos decir, persuadidos de que nos sobrepasará su vigencia. Tal es la impresión que produce en nosotros una perfección, la impresión de que se conserva y auto-sostiene luego de que desapareció el tiempo en que ha germinado, luego de que se descarnó la mano que la ha escrito, cuando ya se apagó la voz que la ha pronunciado, cuando se resecó el cerebro en que ha irrumpido su posibilidad, la posibilidad de la obra.

Hay ese leitmotiv en la poesía de Chumacero, la del sudario, la del cuerpo —la mano, la piel— como una especie de mortaja que envuelve y extingue lo que toca.

Faltan varias décadas para que se cumpla un siglo de *Pedro Páramo*, o de *Blanco*, o de *Palabras en reposo*; pero la posteridad literaria, como la posteridad artística, comienza cuando sabemos que ha quedado completa la obra del artista. Así se llame pintor, músico, arquitecto, poeta. Ya se sabe, los cuadros se cotizan, es el destino de la obra basada en el original y la copia. La literatura no existe bajo ese designio: el corpus se concluye. Se cierra el grifo. La obra es circunscrita por el silencio. Entró ya en la posteridad, a veces antes que el poeta. No le hace falta un siglo.

Siempre es un asunto de perfección y de grandeza, es decir, de originalidad y resignificación.

"Ha entrado ya en la posteridad", o en el olvido. Borges lo sugirió de varias maneras: el olvido termina por vencer. La *posteridad* es quizá más bien una más o menos alargada postrimería. Ambas, la

muy corta o muy alargada sombra desaparecerán terminarán por desaparecer con sus últimos lectores. "La meta es el olvido/ yo he llegado antes." Nos dice Borges en su "A un poeta menor". (Borges, 1964, p. 65)

Hablaba de la montaña que se agranda cuando alejamos la lente y la mirada. Supone Harold Bloom que los poetas mayores se distinguen porque lo son cada vez más, es decir, porque su sombra se alarga incesantemente, confiriendo a nuestro tiempo una atmósfera crepuscular, *tardía* (Bloom, 1991). Esta percepción de época podría considerarse retrógrada, en el sentido de que podemos ver cada vez con mayor nitidez la grandeza de aquello que se aleja. No queda otro remedio: estamos condenados a caminar de espaldas hacia el futuro, no se sabe bien por qué, pero así nos fue concedido mirar los horizontes del tiempo.

La voz que ha de callarse

No demasiados poetas del siglo XX mexicano ejercieron su tarea bajo una determinación que podríamos adjetivar como trágica, debido a la percepción de una identidad y diferendo con la modulación de voz. La escritura existe emparejada problemáticamente con la voz y, como la voz —y como la existencia—, habrá de desaparecer. El poema alcanza su sentido en la voz que ha de pronunciarlo y en aquella que lo había balbuceado —o (*des)emborronado*— antes de existir en su forma acabada. La escritura es para esta apreciación un vehículo y un hiato entre dos momentos privilegiados —dos momentos de la pronunciación. Eso llevó a Paz a afirmar en *El arco y la lira*, que la poesía *anda por ahí*, y que correspondería al poeta la tarea de emparejar la poesía *preescritural* con la escrita. (cfr. Paz, 1956)

El poema es así todavía para los poetas del siglo XX y para algunos de nosotros, una irrupción de la voz en la palabra escrita, que ha de preservarla y reconocerla —en sus notas sobre la poesía, escribió José Gorostiza: "la poesía nace en la voz" (Gorostiza, 1983. p. 16). La escritura podría entenderse como una mistérica odisea de la voz. La escritura y la voz son asediadas por una materia oscura: silencio y finitud que las circundan y las hacen posibles sólo por un instante. La poesía se disuelve en una forma que la realiza y la preserva: es la sentencia de *Muerte sin fin*, el monumental poema de Gorostiza. Metáfora de la cristalización, congelación y caída como proceso de la escritura que ejerce de principio rector en la poética de Chumacero. La cristalización embellece, a costa de congelar (inmovilizar) suntuosamente el fatal desconsuelo de existir. Ascesis trágica que une la desdicha y la belleza. Así lo sentencia Chumacero en un par de versos axiomáticos:

> (…) Porque nadie
> Buscando la pureza ha sonreído.
> (Chumacero, 1948, p. 43)

El destino del cristal, es decir, de lo escribible, es claro y aparece repetidas veces entre los poemas del autor. El cristal acaba por caer, por *precipitarse*, como el carámbano, ahora ya es lo escrito; como el espíritu que desciende para tocar y alumbrar y calcinar, el mismo espíritu que según San Juan [3:8] "sopla donde quiere". (Schökel, 1976)

Al contrario de la narración, la poesía se mueve siempre en un eje vertical —la hipótesis es de Bachelard (2014)—. La imagen rectora de Chumacero es así, vertical, pero en un sentido descendente. La del cristal que se desploma y en el mismo acto se disipa. La flor del pensamiento que cae en una mano que al tacto

la disuelve. Así lo escribe el poeta en *Páramo de sueños* (1944), "A una flor inmensa":

> Cae la rosa, cae
> atravesando el agua,
> lenta por el cristal de sombra
> en que su tallo ahoga,
> desciende imperceptible,
> clara, ingrávida, pura,
> y las olas la cubren, la desnudan
>
> la vuelven a su aroma,
> hácenla navegante por la savia
> que de la tierra nace
> y asciende temblorosa. (p.16)

La flor asciende, pero sólo para caer nuevamente. Digamos que se encarna la flor originaria e invisible en su doble visible, que sólo se deja ver para caer de nuevo:

> Cae más aún, cae
> más allá de su savia,
> sobre la losa del sepulcro,
> en la mirada del canario herido
> que atreve el último aletazo
> para adentrarse mudo entre las sombras.
> Cae sobre mi mano
> inclinándose más y más al tacto,
> cede a su suavidad de sábana mortuoria
> y como pálido recuerdo
> o ángel desalado

pierde una estela de su aroma,
deja una huella: pie que no se posa
y yeso que se apaga en el silencio.
(Chumacero, 1944, pp. 16-17)

El trayecto de la flor inmensa y el del poema es entonces la catábasis; gradual en los escalones del ser, instantánea por la velocidad en que acontece. Velocidad de la caída libre y del alumbrar del rayo. Una purificación descendente que nos recuerda en primer lugar el epígrafe de los cuartetos de Eliot —"el camino hacia abajo y el camino hacia arriba son el mismo"—; y en un segundo lugar a la *Muerte sin fin*, de Gorostiza. No es necesario subrayar la complejidad del poema, contenida por una peliaguda sencillez formal; sí es obligado subrayar su originalidad, es decir, su autosuficiencia. El trayecto es órfico y neoplatónico: todo lo que existe bajo el régimen de la visión y la medida depende de lo no mesurable, de lo in-menso, y de lo no in-visible. Lo que no podemos explicar con el lenguaje cotidiano y podemos simplificar —es decir, convertir en mero juego del ingenio— con un silogismo, sigue el rumbo de uno de los dos o tres tropos esenciales que dan forma al poema. En este caso se llama ironía, y como ella, sigue la lógica de la contrariedad y el distanciamiento tantálico: lo visible obstruye lo invisible, lo que asciende sólo lo hace para caer aún más bajo, por el arcaico gaznate del tiempo hacia la anterioridad sin fecha, otro de los motivos rectores —o quizás deberíamos decir, de la retórica del misterio— en Chumacero. Recordemos los últimos versos del poema: la huella que deja la flor es una pérdida: "pie que no se posa/ y yeso que se apaga en el silencio." La mano, lo que ase, es sábana mortuoria, ya no es la flor, sino su huella, la de un pie que no ha pisado. No es necesario retirarse, en ese mismo primer libro, *Páramo de sueños*, aparece "En la orilla del silencio", ahí está

la misma flor, que también existe sólo para disiparse, como la voz que atine a pronunciarla.

Ahí está el poema, cuyo destino es servir de sábana mortuoria de la poesía. Es una convicción que tarde o temprano paraliza la mano y enmudece a cualquiera que aspire a la pureza —Jiménez, Gorostiza, Chumacero. Se trata de la imposibilidad última de realizar la poesía, de que comparezca desnuda en el poema. Sólo lo hace por ausencia, *apofáticamente*. La cuestión del poema es de la misma irónica naturaleza de lo sublime como lo concibe Longino. El poema dice: "por aquí pasó el agua del poema", de la misma manera que el lecho seco revela que por ahí pasaba un río. Un poema podría ser como un tubo o una cañería hecha por el paso del agua. El agua ya pasó, nos queda el tubo. Queda el poema como santo sudario del destello.

(…)
junto a mí mismo, dentro,
ahí donde no crece ni la noche,
donde la voz no alcanza a pronunciar
el nombre del misterio.

Ahora que a mis dedos
se adhiere temblorosa
la flor más pura del silencio,
inquebrantable muerte ya iniciada
en absoluto imperio de roca sin apoyo,
como un relámpago del sueño
dilatándose, cándido desplome
hacia el abismo unísono del miedo.

(…)
Y empiezo a comprender
cómo el misterio es uno con mi sueño,
cómo me abrasa en desolado abrazo,
incinerando voz y labios,
igual que piedra hundida entre las aguas
rodando incontenible en busca de la muerte,
y siento que ya el sueño navega en el misterio.
(Chumacero, 1944, pp. 36-38)

Se trata de asuntos igualmente difíciles y necesarios. Obligan a recordar a Rilke, en sus *Cartas al joven poeta*: "Porque es difícil hay que intentarlo." (2015, p. 64) Porque es difícil, incita a su aproximación, la poesía. *Muerte sin fin, Tierra baldía, Páramo de sueños*; sus autores saben que un verso va en busca de sus afinidades, más allá de las intenciones del autor. Me permito otro excurso: "De la nada a la nada, pasando por el nadie", escribió Bernardo *Soares en el Libro del desasosiego.* (Pessoa, 2002; p. 203)

Otro desvío, ahora hacia la señalada asimetría entre la vida y la obra del poeta. Alí Chumacero era tan parco y grave en su poesía como antisolemne y jocundo en su día a día de agudas impurezas.

Epifanía

Es una desolada epifanía la que encontramos como operación eidética recurrente en la obra que comentamos: todo lo que existe evoca su propia desaparición, incluso lo más vivo, lo apoteósico. El amante, la piel. La desolada epifanía implica la revelación del irresoluble desplome de lo existente —incluida la existencia humana, ella misma un apenas destello sobre un fondo de imbatible y originaria oscuridad. "Es el amor entre ruinas", "el sol en medio de la oscuridad," que aparece en *Páramo de sueños*. El poema es de

esta misma naturaleza, de cierta luz que no disipa la oscuridad, sino que nos la deja ver, la oscuridad. La revelación sigue el modelo de la sinécdoque: el cuerpo es una extensión del mundo —y al revés. Si el mundo es un páramo de sueños, el cuerpo es un insomne sepulcro; pero —aquí está la operación del poeta, que desafía a la tradición órfica y en cierto modo a las Escrituras, no es un sepulcro para el alma, sino una tumba de sí mismo. El alma no es otra que la muerte, como podemos leer en "Muerte del hombre":

> "La desolada tierra de mi carne"... "Convencido de existir en la vida de mi piel/ habitando el sepulcro de mi cuerpo."
> (Chumacero, 1948, p 67)

Desde su primer libro, el amor es quizá el único y doliente justificante de la existencia. Solo el amor hace preferible la existencia a la no existencia. Y sin embargo, el amor —la amada— comparece ya alejándose, su aparición es el signo de su desaparición. Dice el poeta:

> En el cuerpo de la funesta amante ya se respira el sabor del sepulcro". Así lo manifiesta en el poema «Vencidos» (*Imágenes desterradas*): "Lo que alimenta nuestro amor/ y el incansable continuar entre los hombres/ del dolor de la carne enamorados." (Chumacero, 1948; p. 77) Si no estuviéramos vencidos por el amor, quizás no hubiera la palabra que nos convenciera de seguir viviendo; pero hay algo más, aparte del amor, o envolviéndolo, se trata de la experiencia literaria, como defendió en *Acerca del poeta y su mundo: "* Sin temor a contradecirme, afirmo que en las letras —la novela, el teatro, la poesía, el ensayo— descubrí desde un principio uno de los pocos solaces que vuelven hermosa la vida que nos ha tocado compartir. (Chumacero, 2010, p. 22)

Las Escrituras

Una de las estancias que visitan con frecuencia los comentaristas de Chumacero son las referencia a la Biblia. Chumacero las reconocía y afirmaba que la Biblia era uno de sus libros de cabecera. No era un poeta de catolicismo contrariado, como Velarde. Parece más bien un escéptico que toma algunos de los motivos poéticos que dan origen a las Escrituras. Quizás es así también para nosotros, no podemos, sino desde el descreimiento, apreciar la belleza y tragedia que — más allá del dogma y de la religión— se encuentran en el Libro, sobre todo en el Antiguo Testamento. Chumacero subvierte el relato sagrado, es decir, lo reanima. En su poema más popular, el de *amorosa raíz*, aflora un tiempo anterior a la creación y a la intervención de Dios, cuya epifanía es posible en el eros y en el verso:

> Antes que el viento fuera mar volcado,
> que la noche se unciera su vestido de luto
> y que estrellas y luna fincaran sobre el cielo
> la albura de sus cuerpos.
>
> Antes que luz, que sombra y que montaña
> miraran levantarse las almas de sus cúspides;
> primero que algo fuera flotando bajo el aire;
> tiempo antes que el principio.
>
> Cuando aún no nacía la esperanza
> ni vagaban los ángeles en su firme blancura:
> cuando el agua no estaba ni en la ciencia de Dios;
> antes, antes, muy antes.
>
> Cuando aún no había flores en las sendas
> porque las sendas no eran ni las flores estaban;

cuando azul no era el cielo ni rojas las hormigas,
ya éramos tú y yo.
(Chumacero, 1966, p. 65)

Pascal Quignard es el más reciente escrutador de este tiempo misterioso del que habla el poema y que da la impresión de no ser un ejercicio de estilo ni una hipérbole romántica. Se trata del tiempo que Quignard llama *lo anterior* —ese que existe antes del pasado— y que descubrimos en el elusivo momento del eros, cuando nos remontamos desde nuestra subjetividad hacia la fuente de los tiempos: antes del cuándo y del dónde: ahí, en la unión que suspende la alteridad de los cuerpos. Antes de que existiera el antes y el después, antes de que existiera el ahora, erizado el lenguaje por el éxtasis temporal que anega el lecho, sujetos los amantes al arcaico y extático ritmo de la cópula. El poema nos hace participar de un misterio analéptico; Chumacero visita un tiempo anterior a las Escrituras desde la escritura. Noche sin luna, pero con un claro de tiempo, o mejor, un relámpago atemporal. Antes aún del tiempo del Yavhista.

El verso nos proyecta fuera del tiempo cronológico, hacia lo siendo siempre, al *aión*, esa palabra olvidada que designaba el tiempo de lo que no está sujeto al tiempo. ¿Y lo que sí lo está? Hay que buscarlo fuera de este poema triunfal, en las *imágenes desterradas*. Es otra vez la flor, la visible, la sujeta a la desaparición y al desconsuelo. Lo dice en "Pureza en el tiempo":

(…)
Levanto el rostro, miro los naufragios
y mis hermanos muertos en el olvido
bajo la tierra, mares de tinieblas
presintiendo la imagen de la rosa.

(…)
Ignoran su destino, balbucean
palabras de amor y así se salvan,
son humo adormecido sobre lirios,
apariencia tornada movimiento.

Bajo la noche larga de sus ojos,
ninguno sabe si camina al cielo.

No habrá milagro o salvación posible.
El párpado, silencio amortajado
con el lamento de un deshecho mundo,
se abandona a soñar inútilmente
y en sí mismo extravía su tristeza,
dueño ya de una amarga certidumbre.

Si nada me consuela, a solas oigo
la premura de ser flor la mirada
y el corazón desdicha. Porque nadie
buscando la pureza ha sonreído.
(Chumacero, 1948, p. 71)

Sí, la *Muerte sin fin* de Gorostiza, pero también *Los cantos* de Leopardi, el dedicado a un viejo pastor en Asia. Luego de la pausa amorosa, recupera su imperio el pesimismo y, de una vez, su resplandor poético. Ahí radica la grandeza de la poesía de Chumacero: en su lucidez sin aspavientos. En su diáfano *descensus ad inferus*. Descenso a ese sepulcro que para él y para los órficos y para Platón, es la carne.

Pequeño excurso sobre la personalidad del poeta

La personalidad de Chumacero contrasta aparentemente con la subjetividad lírica que erigió en su poesía. Como pocos, el Chumacero del día a día disfrutaba y celebraba la vida. "Es una maravilla haber nacido", whiskey y muchachas, toros y libros. Es un pesimista al estilo de Schopenhauer, de esos que saben que la vida no tiene remedio y que así, sin remedio hay que celebrarla. Dijo en una entrevista:

> No soy de los escritores que creen que la vida es mala, tampoco es que sea buena, hay que vivirla como sea, es lo bonito. Tampoco voy a decir que soy feliz, ni lo permita Dios. La felicidad es para los tontos y yo no soy tonto. No hay felicidad, hay una vida preciosa y hay que vivir y estar en ella. (Morales, s/f).

El misterio de la separación del poeta y el hombre mundano reunidos bajo la denominación de Alí Chumacero se resuelve también en palabras del poeta, en su discurso ya citado *Acerca del poeta y su mundo,* se trata de unas palabras de Eliot, que hace suyas:

> …la poesía no es un dar rienda suelta a la emoción, sino un escape de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino un escape de la personalidad. Pero sólo aquellos que tienen personalidad y emociones saben lo que es liberarse de esas cosas. (Chumacero, 2010, p. 23).

De vuelta a las escrituras

El tratamiento de una grave parodia religiosa vuelve en *Palabras en reposo* (1956, 1966), donde encontramos el "Responso del peregrino", su particular y erótico *Yo pecador*, que otra vez recuerda su filiación lopezvelardeana, pero que nos revela también su originalidad:

el intento de conjuntar la tradición judeocristiana con el pasado clásico griego:

> Yo, pecador, a orillas de tus ojos
> miro nacer la tempestad.
>
> Sumiso Dardo, voz en la espesura,
> incrédulo desciendo al manantial de gracia;
> en tu solar olvida el corazón su falso testimonio, la serpiente
> de luz y aciago fallecer, relámpago vencido
> en la límpida zona de laúdes
> que a mi maldad despliega tu ternura.
>
> Elegida entre todas las mujeres,
> al ángelus te anuncias pastora de esplendores
> y la alondra de Heráclito se agosta
> cuando a tu piel acerca su denuedo.
>
> Oh, cítara del alma, armónica al pasar,
> al luto hermana: aíslas en tu efigie
> el vértigo camino de Damasco
> y sobre el aire dejas la orla del perdón,
> como si ungida de piedad sintieras
> el aura de mi paso desolado. (Chumacero, 1966, p. 64)

Silencio y singularidad

Un tríptico alcanza para completar la obra de Chumacero: *Páramo de sueños*, de 1940. *Imágenes desterradas,* del 48, y la que es considerada como su obra maestra, del 56, *Palabras en reposo*. Se podría decir que Chumacero sobrevivió a su escritura, y que lo hizo por más de medio siglo.

Se ha señalado la parquedad de Chumacero y su paralelismo con Rulfo, debido al escaso número de páginas que nos ha legado y a la grandeza de la obra. La obra de Chumacero, además de ser escasa en volúmenes, es escasa en popularidad; no por sus méritos (Pacheco, 2004). La poesía, sabemos, interesa a un número crecientemente escaso de lectores.

Como Gorostiza, Chumacero deja de escribir. Dos razones esgrime: no tiene ya nada que decir, y además hay algo de ridículo en escribir poesía después de los cuarenta. Gorostiza y Chumacero son poetas que tienden, como su poesía, a callar. El silencio se convierte en un *oficio de calladuría*, de quien considera que lo anterior vuelve inútil a lo posterior. Han alcanzado el límite, de manera anticlimática en el caso de Chumacero, a quien extrañaba el aspaviento que despertaba su silencio. Si hacemos caso a sus palabras, calló para evitar el ridículo, una vez que ha perdido la potencia verbal de la juventud. Quiero recordar la palabra *aión* que ya mencioné, de *aión* viene *iuves*, *iuventud*. *El arte es largo, la vida corta*, resumían los antiguos. La poesía dura, pero el poeta deja muy pronto de ser joven —cuando acuerda ya ha atravesado el pasillo de la juvenil eternidad y las aflicciones de la escritura que aspira a la pureza.

Como la del poeta, la posteridad de un poema no es infinita, sobrevive mientras lo aqueja cierta crónica juventud; en ese lapso, va siendo adelantado por aquellos que con mayor premura van hacia la meta. Solemos preguntarnos por el silencio posterior, pero no por el anterior. Nos preguntamos, por ejemplo, por qué alguien deja de escribir —Rimbaud, Rulfo, Chumacero—; en términos críticos, consideramos improcedente preguntarnos por qué alguien no empezó a escribir antes; por qué no interrumpió a tiempo su originaria y menos angustiosa *inescritura*.

Pasados los cuarenta, Chumacero interrumpió el poema, herido por la palabra. Sonriente de silencio.

Bibliografía

Bachelard, G. (2014) *La intuición del instante.* Fondo de Cultura Económica.

Borges, J. L. (1964). "A un poeta menor". *En El otro, el mismo*. Emecé.

Bloom, H. (1991). *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía.* (A. López, trad.) Trotta.

Chumacero, A. (1940). *Páramo de sueños*. Tezontle.

Chumacero, A. (1948). *Imágenes desterradas*. Tezontle.

Chumacero, A. (1966). *Palabras en reposo* (2a ed.). Fondo de Cultura Económica.

Chumacero, A. (2010). *Acerca del poeta y su mundo*. Fondo de Cultura Económica.

Eliot, T. S. (2011). "La tradición y el talento individual". En El bosque sagrado (pp. 41-54). Alianza Editorial.

Gorostiza, J. (1983). *Muerte sin fin*. Fondo de Cultura Económica.

Horacio. (1994). Epístola a los Pisones (Arte Poética). En Sátiras. Epístolas. Arte poética. Gredos.

Leopardi, G. (2005). Cantos. Alianza Editorial.

Morales Ramón e Ivonne Bacha (s/f) "Entrevista a Alí Chumacero", http://www.lideresmexicanos.com/articulos.php?id_sec=44&id_art=650&id_ejemplar=70

Pacheco, J. E. (2004). "Alí Chumacero: La elocuencia sin énfasis". Letras Libres, no. 67.

Paz, O. (1956). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.

Pessoa, F. (2002). *El libro del desasosiego*. Pre-Textos.
Quignard, P. (2008). *El origen de la música*. El Cuenco de Plata.
Rilke, R. M. (2015). *Cartas a un joven poeta*. Hiperión.
Schokel, Alonso y Mateos, Juan (1976) *Nueva Biblia Española*. Ediciones Cristiandad.

“Carta de creencia” como referente de lo sublime en la poesía de Octavio Paz

“Carta de creencia” as a reference point for the sublime in Octavio Paz's poetry

Eric Reyes Ramírez[1]

Resumen: En el presente texto haremos una relectura del poema “Carta de creencia” (1988) a partir de la teoría filosófica y literaria de lo sublime. Apoyándonos desde lo que Longino teorizó como la retórica elevada, y las ideas de lo sublime de Immanuel Kant y Lyotard, encontraremos que, el pensamiento de Octavio Paz sobre el poema amoroso y los conceptos que definen la experiencia sublime —lo inefable y la extrañeza de las influencias—, convergen en el poema a través del lenguaje poético y el Eros.

Palabras clave: eros, lenguaje poético, inefable

Abstract: In this text, we will analyze the poem “Carta de creencia” (1988) based on the philosophical and literary theory of the sublime. Drawing on Longinus' theorization of elevated rhetoric, as well as the ideas of the sublime from Immanuel Kant and Lyotard,

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, reyesramirez.eric@unizacatecas.edu.mx

we will find that Octavio Paz's thoughts on the love poem and the concepts that define the sublime experience –ineffability and the strangeness of influences– converge in the poem through poetic language and eros.

Keywords: eros, poetic language, ineffable

I. Introducción

Cuántas veces no hemos vivido una experiencia en suma violenta que nos ha arrebatado las palabras, dejándonos en silencio. Pensemos en la pasión amorosa: estamos frente a la persona amada, que puede ser igual a todas en el mundo, sin embargo, sólo a ella le atribuimos los latidos de nuestro corazón. Envueltos en ese sentimiento tan inmenso le decimos: no alcanzan mis palabras para expresarte lo que siento. Bajo la imposibilidad de poder expresar objetivamente nuestro sentir, entendemos que ni siquiera nosotros podemos atisbar qué tan grande es eso que supera nuestra razón. Aquello, más que producir calma nos aterra, pues de pronto somos conscientes de nuestras limitaciones: el tiempo y el espacio. En lo inefable habita la figuración de lo que sentimos. La pasión amorosa entonces más que ser una sentimiento bello, es un sentimiento de lo sublime.

¿Es posible representar a través de las palabras lo que nos enmudece? María Cristina Ríos Espinoza, remitiendo a Heidegger, nos responderá que sí: "Esta incapacidad de representación por medio de imágenes y conceptos, hace que uno de los lenguajes de expresión de dicha experiencia sea la poesía" (2020: p. 90). Entonces, ¿Qué facultades tienen los poetas para poder dar con la experiencia de lo irrepresentable? "Carta de creencia" de Octavio Paz es el poema que nos mostrará las claves para abordar lo inefable gracias al lenguaje poético. Para poder hacer la ligadura entre el poema del

escritor mexicano y la teoría de lo sublime es necesario comprender, en primera instancia, por qué el concepto de lo inefable está estrechamente ligado al sentimiento de lo elevado.

Según Immanuel Kant (1724) lo sublime "es lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos" (2003: p. 138). Es decir, que pone en vilo a la razón; es por esto que "lo sublime es un sentimiento que atañe sólo al sujeto y no al mundo objetivo como son los juicios de naturaleza teórica y lógica" (Ríos Espinoza, p. 102). Aunque el concepto es meramente subjetivo no significa que carezca de universalidad pues nos hermana con los demás seres humanos. Un ejemplo de esta premisa es que en realidad nadie sabría cuál es la verdadera imagen de Dios, pensando que este ser es irrepresentable. Así como los seres divinos, toda cosa o experiencia que consideramos absolutamente grande supera nuestra capacidad de representación lingüística.

Aunque para Kant lo sublime no se encuentra en el arte, el filósofo Jean-François Lyotard (1924) consideraba ya en el siglo XX, que "Lo sublime es tal vez el modo de la sensibilidad artística que caracteriza la modernidad" (*Lo inhumano*, p.99). Las obras artísticas modernas, a diferencia de otras etapas o movimientos, dejaron a un lado la mímesis, la significación y los símbolos para abrir paso a los significantes; deja de ser un arte o una retórica que busque persuadir o complacer; los artistas ya no se interesan por imitar la realidad, lo que más les importa son las ideas (logos). De esta manera entendemos que el arte moderno y las vanguardias, incluyendo el postromanticismo, se alinean a la idea de lo sublime.

Es a partir de aquí cuando regresamos a la pregunta inicial, cómo el lenguaje poético tiene la capacidad de acotar la distancia entre lo representable y lo irrepresentable. La poesía de Paz está influenciada por las vanguardias en cuanto a la técnica o la configuración del

poema, es decir, desde el lente objetivo, y la cosmovisión del ser poético, siendo ésta la parte subjetiva. Como ya lo dijo Longino (II), precursor de la retórica sublime, las figuras[1] más que adornar al poema, deben despertar al lector grandes ideas[2]. Lo que el poeta mexicano entendió como revelaciones:

> A mí me ha parecido siempre que la literatura es lenguaje, hablo de pluralidad de visiones del mundo, o sea hablo de las voces suprimidas. Nada amo más que la perfección verbal, pero sólo si ese lenguaje se abre y al abrirse vemos y oímos en esa ruptura abismal —literalmente abismal— otra realidad. (Paz, p.112)

Podemos intuir que tales voces suprimidas de las que habla Paz son sinónimos de lo inefable y que a través del lenguaje poético se devela la otra realidad.

II. Carta de creencia y la hermenéutica sublime

"Carta de creencia" cierra *Árbol Adentro* (1976-1988), último libro de poesía publicado por Octavio Paz. El poema es una cantata amorosa, que desde la visión del autor está conformada por tres partes. El primer movimiento se refiere al poeta que habla consigo mismo y a la amada, Monodia; en el segundo, Polifonía, dialoga con las voces de los maestros, y las de los mortales; el tercer movimiento retorna a la primera voz, en el cual los amantes se enfrentan al tiempo y a la muerte. A manera de conclusión, aparece

1 Las figuras estudiadas en el tratado son: "el asíndeton, el hipérbaton, las preguntas y respuestas, el uso del plural y singular y viceversa, la paráfrasis." (*Sobre lo sublime*, p. 92)

2 En el tratado *Sobre lo sublime*, Longino habla "de la grandeza del silencio de Ayante en la *Nekyia*" (Sobre lo sublime, p. 91), producido ante la grandeza de las palabras.

una *Coda*, donde el escritor delata su condición primigenia y, a la vez, condensa los mares por los que su poética navega: lenguaje y amor (Ulcacia, 1999: pp. 137-138). En el primer movimiento de "Carta de creencia" identificamos una de las características que nos remiten a la idea vanguardista del absoluto o la totalidad: la resignificación del tiempo. El poema arranca: "Entre la noche y el día / hay un territorio indeciso. / No es luz ni es sombra: / es tiempo" (Paz, 309). Sigifredo Esquivel Marín y Javier Acosta interpretan que para Paz el tiempo es como Jano:

> puerta de doble hoja. […] es una especie de doble dintel, por donde entra el pasado y el futuro, como ríos que desembocan en el océano del presente. […] Jano mismo es el presente: presente cronológico y presente atemporal. […] Tiene el poder de voltear a ver las dos direcciones sin voltear el cuerpo. (Estancias Críticas, 2017: p. 94)

El territorio indeciso o doble dintel, yuxtapone al presente y al pasado, la voz hace del poema una imagen donde no se tiene que voltear el cuerpo para contemplar el pasado de la amada: "Son las tres de la tarde, / tienes nueve años y te has adormecido / entre los labios frescos de la rubia mimosa" (Paz, p. 311).

Como apreciamos, son las palabras y su libre juego las que permiten hacer del texto un aleph borgiano o una pintura cubista, donde acota lo que ya fue y lo que es, pero también entre un lugar y otro: "Las palabras son puentes: / la sombra de las colinas de Meknes / sobre un campo de girasoles estáticos" (p. 311). La única manera que encuentra Paz para proyectar la grandeza del amor es haciendo del lenguaje un puente que acerca lo distante. Sin embargo, esa grandeza supera la potencia de la voz y va hacia algo más: "las cosas, imperceptiblemente, / se desprenden de sí mismas / y

se fugan hacia otras formas, / hacia otros nombres" (310). En lo irrepresentable o en lo oculto, yace la figuración de la pasión que al poeta envuelve.

Ante la imposibilidad de nombrar aquello que emana del sentimiento, a través del asíndeton,[3] Paz dice: "las palabras son puentes, / también son trampas, jaulas, pozos" (p. 310). La figura retórica no sólo refleja los límites del lenguaje sino emite la fuerza de la pasión, ligada a "una intensificación patético encarecedora" (1995: p.79) que atribuye a la figura Helena Beristáin. Paz revierte los términos de lo innombrable pues, aunque no lo diga, lo dice, sin embargo es la amada quien no lo escucha: "Yo te hablo: tú no me oyes. / No hablo contigo: / hablo con una palabra. / Esa palabra eres tú […]" (p. 310). En la amada yace lo inefable, sin embargo tampoco lo puede atrapar. El pathos y el logos serán los dos puntos donde el resto del poema se conducirá hacia la revelación amorosa.

En el segundo movimiento, identificado como polifónico, el poeta da pie al diálogo con sus maestros, al igual que permite que las voces populares o mortales intercedan en la conversación. Maestros y mortales se unen para definir el amor, "palabra equívoca como todas" (Paz, p. 312). Debido a la extrañeza que causa el pathos en la razón, Paz abre el camino hacia otras voces: "No es palabra / dijo el fundador: / es visión […] / –y el florentino: / es accidente / –y el otro: / no es virtud / pero nace de aquello que es la perfección" (312). Entendiendo a Platón como el fundador, Dante como el florentino y el otro como Cavalcanti. Así como el sentimiento sublime ataca la imaginación de la persona,

3 "Figura de construcción opuesta al polisíndeton. Afecta a la forma de las frases al yuxtaponer en series enumerativas, ya sea palabras o grupos de palabras ya sea omitiendo entre ellas los nexos que las coordinan" (Beristáin, p. 79)

en el texto las ideas se despliegan no de manera violenta pero sí simultáneamente:

"[…] una fiebre, / una dolencia, […] los celos lo espolean, / la costumbre lo mata. / Un don, / una condena. / Furia, beatitud" (Paz, p. 313). La intensificación patética bombardea la razón, la experiencia genera un oxímoron o, como expone Lyotard sobre el sentimiento sublime un "sentimiento contradictorio, placer y pena, alegría y angustia, exaltación y depresión" (1998: p.98). Notamos en esta parte del texto que, como cuando lo elevado nos embarga, las ideas sobre el amor llevan a la voz a acentuar su condición mortal: "un nudo: vida y muerte". A partir de aquí, Paz cuestiona al logos amoroso conformado por el cuerpo y el tiempo: "[…] El amor comienza en el cuerpo / ¿dónde termina? / Si es fantasma, / encarna en un cuerpo; / si es cuerpo, / al tocarlo se disipa" (p. 313).

De vuelta a la idea de lo cronológico y lo atemporal, Paz expone al primero como el espacio donde "El tiempo es mal, / el instante / es la caída; / amar es despeñarse: / caer interminablemente, / nuestra pareja / es nuestro abismo" (p. 314). Los cuerpos al ser hijos del tiempo cronológico, se vuelven "simulacros" (p. 314), cada segundo los amantes están más cerca de la muerte, pero en el instante existe un anhelo por lo eterno, mejor dicho, el instante en el poema es atemporal: "y a lo que es temporal llamar eterno[4]" (p. 314). La tentativa por salvarse del tiempo es volcar la palabra hacia la poiesis: "[…] Invención, transfiguración: / la muchacha convertida en fuente, la cabellera en constelación, / en isla la mujer

4 Única cita textual de Lope de Vega. El verso de Lope pertenece a un poema que no habla del amor. Sin embargo, Paz lo resignifica para darle sentido a su pasión amorosa.

dormida. / La sangre: / música en el ramaje de las venas; / el tacto: / luz en la noche de los cuerpos" (p. 315).

Las metáforas de Paz resignifican a los cuerpos enamorados y al logos amoroso, despojándose de su condición mortal. Sin embargo, incluso en el libre albedrío de la imaginación, el lenguaje poético tiene su límite: no podría serlo sin la persona que ama: "[…] El uno / es prisionero de sí mismo, / es, / solamente es, / no tiene memoria, / no tiene cicatriz: / amar es dos, / siempre dos, / […] dos es querer ser uno mismo / y ser el otro, y la otra;" (Paz, p. 315). La alusión al mito de los andróginos de Platón se hace presente pues el uno no está completo sin el otro. Por ende la palabra carecería del fuego creador para transformar la realidad. Sin la otra parte tampoco es posible ir hacia la transparencia, hacia el origen "[…] busca / lo que perdimos al nacer; / la cicatriz se abre: / fuente de visiones" (p. 316).

Del *logos* que expone la abstracción del concepto amoroso, el último movimiento de "Carta de creencia" concluye hacia el pathos: "Amar es tener ojos en las yemas, / palpar el nudo en que se anudan / quietud y movimiento" (p. 316). El nudo entrelazado por las voces, ideas y abstracciones del segundo movimiento, es un centro vacío si los amantes no lo palpan. En el *Arco y la lira* se afirma que amor y poesía son ritmos. Paz remite a sus palabras cuando escribe "quietud y movimiento". El ritmo no sólo marca el *tempo* de la experiencia amorosa, la resignifica: "El arte de amar / ¿es arte de morir? / Amar es morir y revivir y remorir: / es la vivacidad". La dualidad se presenta: el acto erótico es desprenderse de la realidad: "Amor, isla sin horas", y a la vez, volver a ella.

El amor como lo sublime es un oxímoron (según lo concibe Harold Bloom): "El placer hiere, / la herida florece. / en el jardín de las caricias / corté la flor de la sangre / para adornar tu pelo" (p. 317). También el amor es la semilla por la que nace el lenguaje: "La flor

se volvió palabra", el signo al arder en la memoria del que escribe remueve la tela de sus ojos y aclara su visión: "Amor: / reconciliación con el Gran todo / y con los otros / los diminutos todos / innumerables" (p. 317). "Después de semejante definición de amor, de carácter verdaderamente cósmico hay una vuelta al presente y se prepara el final del poema con una recapitulación" (Portillo, p.62). El poeta retoma sus versos iniciales y vierte la anáfora "Yo escribo / hablo contigo: / hablo conmigo" (p. 317).

El lenguaje erótico, entonces, se expande, todo lo envuelve y todo lo toca: "Con palabras de agua, llama, aire y tierra / inventamos el jardín de las miradas". La reiteración de motivos no sólo aparece para cerrar los tres movimientos, forma parte de la circularidad cósmica de "Carta de creencia". Paz acude a "la mirada" para ir hacia el origen, que expone con una metáfora prolongada o alegoría: "Miranda y Ferdinand se miran, / interminablemente, en los ojos/ —hasta petrificarse […] / La pareja / es pareja porque no tiene Edén. / Somos los expulsados del Jardín" (p. 318). Al ser expulsados del jardín la pareja está condenada, el deseo de eternidad de desvanece: "Estamos condenados / a dejar el jardín: / delante de nosotros / está el mundo".

El poema finaliza con una composición de ocho versos titulada "Coda". En ella se centra el tema primordial, la indagación sobre el amor sin una respuesta definitiva: "Tal vez amar es aprender / a caminar por el mundo" (p. 318). La voz se ve superada, de nuevo, ante el cúmulo de sentimientos e ideas, dejando entre paréntesis aquello que no puede nombrar. Como ya lo venía trabajando desde el primer movimiento, los últimos versos desembocan en la génesis del lenguaje: "Tu mirada es sembradora. / Planto un árbol. / Yo hablo / porque tú meces los follajes" (p. 318). Entendemos que el habla al que se refiere no es el que está conformado por el

lenguaje común, es el que hace posible la poiesis. Sin la mano del amor, éstas carecen de sentido y vida: la página queda en blanco.

Conclusión

Recapitulemos: Del primer movimiento notamos que a través de un monólogo interno, la pasión lleva a la voz a descubrir sus propios límites de representación; la manera en que el poeta hace frente a sus límites es convirtiendo al lenguaje en el cuerpo amado, quien lo dota de poético. En la segunda parte del poema ocurre lo que para Lyotard sería una experiencia posmoderna sublime: El logos que construye al amor, desde los maestros hasta las otras voces, cuestionan la razón del poeta, llevándolo a preguntarse ¿Qué es en realidad el amor?, al igual que detona una clase de angustia, pues reconoce que sin importar la recreación del tiempo, el espacio y los cuerpos, tanto él como la amada están condenados a morir.

Interpretamos que la manera en que el poeta enfrenta lo inefable es convirtiendo al cuerpo amado en un cosmos donde suceden las palabras. Sólo en él yace tanto lo que es posible nombrarse como lo que no. A través del lenguaje poético, lo decible y lo indecible no combaten, habitan armoniosamente. En *El arco y la lira* el mexicano retoma el pensamiento de Novalis: "La mujer es el alimento corporal más elevado" (*El arco y la lira*, p. 135). Alimento que resignifica su lenguaje y que en "Carta de creencia" lo configura como una retórica de lo sublime.

La indagación del logos amoroso hace que la voz paciana, a diferencia de sus antecesores vanguardistas, retome ideas antiguas para plasmarlas en texto. "Carta de creencia" representa la voz madura donde convergen todas las etapas e influencias que el escritor acogió durante su búsqueda poética, para intentar hacer del poema una visión total, es decir, donde sea posible vislumbrar tanto la

realidad como la otredad, tiempo lineal y tiempo mítico, vida y muerte.

Bibliografía

Berstáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética.* Editorial Porrua S.A. México, D.F.

Bloom, H. (2011). *Anatomía de la influencia*. 1ra edición, Buenos Aires: Aguilar Altea, Taurus, Alfaguara.

Cuesta Abad J. M. (2015). *Demoliciones, ensayos sobre literatura y destrucción.* Editorial Abada editores

Deltoro, A. (2014). *Octavio Paz Un sol más vivo Antología poética.* Edición Era. Ciudad de México.

Elizalde Lydia, D. M. F. (2020). *Lo sublime contemporáneo.* Primera Edición: Universidad Autónoma del estado de Morelos.

Esquivel Marín, S., Acosta, J. (2017). *Estancias críticas: Trayectos desde Velarde, Reyes y Paz.* Universidad autónoma de Zacatecas.

Giraud P. H. (2002). *Octavio Paz Hacia la transparencia;* Traducción: David Medina Portillo, Colegio de México.

Longino. (2008). *Sobre lo sublime.* Editorial Gredos, S.A. Madrid.

Lyotard Jean-François. (1999). *Lo inhumano.* Editorial Manantial.

Paz, O. (2014). *También soy escritura Octavio Paz cuenta de sí.* Fondo de Cultura Económica. México, D.F.

Paz, O. (2020). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.

Pineda, V. (2020). *Lo sublime en piedra de sol*. Universidad de Extremadura. España.

Portillo J. M. "Amor y lenguaje, la doble raíz de Árbol adentro" en *Carta de creencia*, de Octavio Paz. Colby College.

Ulacia, M. (1999). El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz. Barcelona: Galaxia Gutemberg. Círculo de lectores.
Verani, H. J. (2013). *Octavio Paz: El poema como caminata*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

La geografía emocional de regresar al terruño en López Velarde

The Emotional Geography of Returning to One's Homeland in López Velarde

Juan Carlos Macías Berumen[1]

Resumen: En la poesía de Ramón López Velarde se explora la experiencia del regreso a la tierra natal tras haberla abandonado por el deseo de buscar una mejor vida lejos de ella, reflejando así (en la necesidad de irse y el deseo de regresar) una dualidad entre el dolor y la reconciliación. A través de un análisis comparativo de los poemas *El retorno maléfico* y *Viaje al terruño*, esta ponencia examina cómo el paisaje y el entorno influyen en las emociones del yo lírico. Utilizando conceptos de la poética del espacio, se argumenta que el regreso a la tierra natal no es solo un desplazamiento físico, sino un viaje emocional que invita a la reflexión sobre la identidad y la memoria. La primera parte de la ponencia se centra en la importancia del regreso como un tema central en la obra de López Velarde, mientras que las partes siguientes analizan el paisaje evocador en cada poema y las emociones que

1 Doctorando en Estudios novohispanos Universidad Autónoma de Zacatecas, jjuanm127@icloud.com

desencadena. Se concluye que la poesía de López Velarde nos ofrece una rica comprensión de la experiencia del regreso, sugiriendo que, a pesar del dolor, existe también la posibilidad de sanación y crecimiento.

Palabras clave: López Velarde, terruño, pueblos latinoamericanos, paisaje, identidad

Abstract: In the poetry of Ramón López Velarde, the experience of returning to one's homeland after having left it in search of a better life is explored, reflecting a duality between pain and reconciliation (in the need to leave and the desire to return). Through a comparative analysis of the poems *El retorno maléfico* and *Viaje al terruño*, this paper examines how the landscape and environment influence the emotions of the lyrical self. Using concepts from the poetics of space, it is argued that returning to one's homeland is not merely a physical displacement but an emotional journey that invites reflection on identity and memory. The first part of the paper focuses on the importance of return as a central theme in López Velarde's work, while the subsequent sections analyze the evocative landscapes in each poem and the emotions they evoke. It concludes that López Velarde's poetry offers a rich understanding of the experience of return, suggesting that, despite the pain, there is also the possibility of healing and growth.

Key Words: López Velarde, terroir, latinamerican town, landscape, identity

El muchacho que camina por este poema,
entre San Ildefonso y el Zócalo,
es el hombre que lo escribe.
Octavio Paz

En la vasta geografía de la literatura mexicana, Ramón López Velarde ocupa un lugar de singular importancia, no por el volumen, extensión o popularidad de su obra, sino por ser su voz, de acuerdo a Villaurrutia, "hasta ahora la más intensa, la más atrevida tentativa de revelar el alma oculta de un hombre" (Villaurrutia, 2008, pág. 95). Dicha intensidad poética se eleva desde los rincones más remotos y recónditos de la provincia para hablar del México que, al margen de la modernidad incipiente y de las grandes urbes, se desangra en una tensión entre lo nuevo y lo viejo, entre el pasado y el presente. Su obra poética, aunque truncada por su intempestiva muerte, es rica en imágenes que evocan tanto un fervor religioso como un erotismo velado que se alimenta de la anacorética atmósfera de la tierra que lo vio nacer y al mismo tiempo es herido por el hierro de la vida en la gran ciudad.

En este paisaje antitético, López Velarde encuentra el escenario perfecto para explorar las afluencias del "río de los años" (López Velarde, 1986, pág. 85), de la memoria, del desarraigo, y, sobre todo, del anhelo por el regreso. Hay que tener en cuenta que la obra de López Velarde difícilmente puede entenderse a profundidad sin su relación con su tierra natal, esa "provincia" que no es simplemente un lugar físico, sino una cosmovisión que articula la realidad tangible del autor de *Zozobra*. Claro que también se debe tomar en cuenta que el carácter provinciano de la poesía de Ramón López Velarde muchas veces provoca que se ignoren algunas otras cuestiones más profundas y complejas de su obra. Sin embargo, como señala Jorge Cuesta:

> este aspecto "provinciano" sigue siendo muy útil para penetrar en el sentido trágico y profundo que adquirió en su época madura el trabajo de mantener, en la boca que el curso de la vida endurece y reseca, el pueril y divino sabor paradisiaco de la existencia (Cuesta, 2008, pág. 100).

Así pues, el poeta no se limita a escribir sobre la provincia; escribe desde ella, impregnado de la misma hasta el fondo de su ser, como señala Xavier Villaurrutia "La provincia lo acompañaba, viajaba con él, rodeándolo con un halo de luz o de sombra" (2008, pág. 67). Y es aquí precisamente, donde surge uno de los temas recurrentes de mayor peso en su obra: el regreso por la extraviada senda milagrosa (López Velarde, 1986) a un lugar que ya no existe, al paraíso perdido. El concepto de retorno en la obra de López Velarde es un tema configurado de manera que semeja una espiral, donde cada giro pareciera penetrar más profundo en el corazón y la mente del yo lírico.

Además, se debe mencionar que el retorno nunca es un acto inocente ni carente de consecuencias, ya que al tomar la decisión de volver, el poeta no encuentra simplemente lo que dejó atrás, puesto que no es capaz de retomar el hilo de los eventos, lugares y personas con que antaño compartió los días. En su lugar, encuentra sus ruinas, las huellas que ha dejado el paso del tiempo sobre la tierra, y en ellas descubre los estragos que el tiempo dejó sobre él mismo. Así, el retorno se convierte en un proceso de descubrimiento y pérdida simultánea, donde el yo se enfrenta a la imposibilidad de volver al lugar originario sin que todo, incluida su propia percepción, haya cambiado irrevocablemente.

¿Por qué existe entonces el deseo de regresar? Porque existe en el poeta la esperanza de encontrarse al menos una vez más con los días añorados. Es esta mirada nostálgica de López Velarde la que

invita al narratario a pensar en el retorno como una búsqueda inacabada, como un deseo imposible de clausura que siempre deja al poeta a las puertas de un mundo que se deshace ante sus ojos. Sus versos están imbuidos por una irremediable y trágica melancolía, experimentada en la agonizante tranquilidad del silencio que se resquebraja incluso ante ruidos que en otras circunstancias serían insignificantes, como el chirrido de una cerradura o la caída de una gota categórica en el viejo pozo de su antigua casa (López Velarde, 1986). Estos pasajes reflejan ese México de principios del siglo XX que parecía debatirse entre la conservación de lo ancestral y la irrupción de la modernidad. Pero también, y quizá, sobre todo, hacen referencia a una condición humana más universal: la del desarraigo, la del ser que no encuentra su lugar en el mundo y sospecha que lo encontrará (como dijera Proust) buscando entre el tiempo perdido.

Debido a la limitada extensión del presente texto, se explorará este concepto en la obra de López Velarde a través del análisis del retorno como eje central en dos poemas: *Viaje al terruño* y *El retorno maléfico*. Aunque no son los únicos poemas del jerezano que tratan el retorno y la añoranza del pasado (o el futuro que no fue, como en el caso de *Y pensar que pudimos),* estos textos ofrecen una ventana privilegiada para indagar la temática del regreso junto a la manera en que el paisaje y la memoria se entrelazan en un vals a veces armónico y enriquecedor, y otras veces melancólico y destructivo.

Lo primero que se debe de tomar en cuenta para realizar un análisis como el propuesto es que, en la obra poética de López Velarde, la provincia no es sólo un lugar de pertenencia, sino también un espacio de conflicto, de tensiones no resueltas entre lo que fue y lo que pudo haber sido. Teniendo como punto de intersección la idea del regreso, encontramos ese anhelo incesante por volver a un

lugar que, con cada paso que se da hacia él, se desvanece un poco más. Dicho regreso es una operación emocional que desentierra capas de significado: la infancia perdida, los paisajes transformados por el tiempo, las promesas incumplidas de un pasado que ya no puede ser recuperado, entre otros. Pero más allá de la nostalgia, el retorno en López Velarde es también una confrontación con la imposibilidad de recobrar la pureza de ese pasado, no sólo las cosas que fueron, sino cómo es que fueron. Así, el Jerez de López Velarde, tantas veces evocado en sus versos, se convierte en una metáfora de lo inalcanzable: el yo lírico regresa físicamente, pero ya no es el mismo, ni es la misma tierra la que lo espera, que por supuesto recuerda al río de Heráclito.

Por ello, López Velarde pareciera desear preparar a todos sus coterráneos que abandonaron la provincia en que el regreso nunca es completo, ni es exactamente lo que se imagina, advirtiendo fatídicamente: "Mejor será no regresar al pueblo, / al edén subvertido que se calla / en la mutilación de la metralla" (López Velarde, 1986, pág. 154). A pesar del desencanto que el retorno puede producir, el poeta que se encuentra atrapado entre el pasado y el presente siempre está buscando un centro que lo estabilice, pero ese centro se desplaza continuamente. En esta búsqueda, la religión y el amor se configuran como ejes temáticos que ayudan a estructurar el relato lírico que sospecha dará orden a su vida, pero son también espejismos que se desvanecen al momento de ser alcanzados. La religión, por ejemplo, aparece como un refugio espiritual que evoca la certidumbre de la infancia, pero también como una fuerza que subraya la culpa y el pecado. El amor, por su parte, fluctúa entre el deseo carnal y la idealización, siempre al borde de consumirse o de escapar.

En este marco, el tema del retorno no es una cuestión de volver a un espacio geográfico sino de recobrar el sentido de pertenencia

que ese espacio proporcionaba. Es la añoranza de reconectar con lo que una vez fue un refugio, pero que ahora se presenta como un espacio extraño, casi inasequible. Los recuerdos de la tierra natal están empapados de una nostalgia que se enreda con la imposibilidad de restaurar el tiempo perdido, sin embargo, la esperanza de hacerlo nunca muere y por eso, el deseo de volver permanece, en ocasiones como un retorno benevolente y en otras maléfico.

Así, la tensión entre no pertenecer a ningún lugar, ser perseguido y acompañado por la provincia que se abandonó, el estar extraviado entre el pasado y el presente en un espacio liminal forjado por el choque del mundo idealizado que dejó atrás y el mundo crudo y ajeno que encuentra al regresar, deja ver que para el poeta existen sólo dos opciones: mirar al abismo y aceptar que el mundo que alguna vez amó se ha perdido, que el barro ya no suena a plata ni a las calles las inunda el sagrado olor de panadería, o bien, como Sísifo, pasar la vida en busca de un objetivo inalcanzable. Esta tensión es quizás una de las claves para entender a López Velarde, pues su poesía no busca respuestas fáciles ni reconciliaciones plenas, sólo presentar las contradicciones de conflictos irresolubles donde el acto de volver abre nuevas heridas, interrogantes y, por supuesto, pasiones.

En *Viaje al terruño*, el paisaje de su tierra natal es un espacio que cobija al poeta a su regreso, que lo invita a la reflexión y al recuerdo; es un lugar donde el viajero que vuelve puede encontrar, aunque sea de manera fugaz, una cierta paz en la contemplación de lo que ha sido. La tierra natal se transforma así en un refugio de memorias, donde cada elemento del paisaje se convierte en un heraldo de su propia historia, dispuesto a susurrarle al oído las verdades olvidadas que el tiempo y la distancia habían sepultado. Aquí, el regreso se presenta como un reencuentro que se enriquece

con la presencia de la amada del poeta, la cual se erige como una luz que lo guía en su travesía.

Hay que notar que *Viaje al terruño* se divide en tres partes: "Invitación", "En camino" y "Llegada", donde cada sección cumple una función específica en el relato de un regreso a la tierra natal, marcado por la presencia de una figura amada que sirve de guía y refugio emocional para el poeta. En la primera parte, el poema ofrece una invitación para iniciar el viaje hacia el terruño. El ambiente está cargado de una atmósfera romántica y galante, donde la figura del poeta se presenta como un caballero atento que cuida a su amada. Los detalles del "estribo del carruaje", los "corteses lacayos" y la "serenata del coche" (López Velarde, 1986) evocan una sensación de elegancia y refinamiento, creando un entorno seguro y controlado para el viaje.

La importancia de esta sección radica en la disposición emocional para el viaje. El poeta, al invitar a su amada, establece una compañía protectora que amortiguará los posibles sentimientos de nostalgia que podrían surgir al retornar a su lugar de origen. Aquí, la amada simboliza el apoyo emocional que le permite emprender el camino con seguridad y calma. La segunda parte marca la aceptación de la invitación y el avance del viaje, en este tramo el poeta ya se adentra en un estado de éxtasis espiritual y romántico, donde las imágenes naturales y cósmicas (la luna, los luceros, las lagunas) se mezclan con la figura de la amada. Ella es vista como una figura casi mística que embellece el entorno y proporciona al poeta un refugio emocional.

Este viaje pareciera ser realizado en un ambiente de fantasía y ensueño, donde el poeta transita entre la realidad y lo imaginario, lo que da cuenta de la no perdida esperanza de entrar en el mundo idealizado que años atrás se construyó el yo lírico. Las imágenes de las pupilas azules de la amada y los paisajes que recorren son

paralelos a los propios sentimientos del poeta. Y, por último, en la llegada, es donde la nostalgia podría ejercer mayor presión sobre él. Las imágenes del valle, el caserón solariego, las flores y el hogar patriarcal crean una atmósfera de melancolía, que evoca el paso del tiempo y los recuerdos del pasado. No obstante, la presencia de la amada transforma este retorno potencialmente doloroso en un regreso lleno de belleza y consuelo ya que la nostalgia, que podría ser opresiva, es suavizada por la figura de la amada, quien lo acompaña en esta "danza eterna" de recuerdos.

Este amor, lejos de ser una mera adición a su experiencia, se convierte en el hilo negro que conduce al umbral de reivindicación de su pasado. La figura amada no es pues sólo la representación física de un deseo nostálgico, sino el vínculo tangible que permite al poeta reconquistar su historia. En este sentido, el amor se manifiesta como un puente que une el ayer con el hoy, una conexión vital que le ofrece al poeta la posibilidad de habitar de nuevo aquellos espacios de su infancia, que de otro modo habrían permanecido cerrados e inalcanzables. La presencia de este amor, por tanto, transforma el retorno en un acto de reivindicación, donde la memoria se nutre de la emoción viva de un vínculo humano.

Con lo anterior, se vuelve posible señalar que la amada cumple un rol esencial a lo largo del poema al proteger al poeta de enfrentar por sí mismo una nostalgia "mal posicionada", es decir, una nostalgia que lo paralizaría o lo sumiría en la tristeza. Así, el cielo, la tierra, el viento, los jardines lugareños, las pudibundas violetas y el caserón solariego (López Velarde, 1986) se convierten en cómplices de su amada, manifestando un carácter casi sagrado, donde la naturaleza en su plenitud parece celebrar el reencuentro. La tierra, en este sentido, se presenta como un tejido de su historia, donde las cicatrices del pasado se entrelazan con las promesas del presente. Al encontrar a su amor en este espacio, el poeta se siente

legitimado para recordar, para revivir las emociones que un día albergó y por supuesto, para cumplir los sueños de amor que tuvo en el pasado.

Por este conducto el poeta regresa a un estado de ser que, enriquecido por el amor, le permite vislumbrar la posibilidad de una reconciliación con su propio pasado. Como si la amorosa tierruca (López Velarde, 1986), en su generosidad, le ofreciera un refugio donde el amor y la memoria cohabitan, creando un microcosmos de recuerdos que le permiten al poeta reconstruir su identidad fragmentada. Por otro lado, en *El retorno maléfico*, la idea del regreso se presenta de manera diametralmente opuesta a la nostálgica búsqueda de identidad que permea *Viaje al terruño*. Aquí, el regreso es una incursión en lo ominoso, donde el acto de volver a la tierra natal se convierte en una suerte de maldición.

Este segundo poema explora un concepto de retorno marcado por el dolor, la desilusión y el desencanto. En contraste con el anterior, donde el regreso al terruño se acompaña de un consuelo emocional a través de la figura amada, aquí el retorno es una experiencia devastadora y amarga. El pueblo natal, en lugar de ser un refugio, se ha transformado en un espacio desolado y mutilado por la guerra y el tiempo, lo que genera una profunda melancolía en el poeta. Desde el primer verso se augura que el retorno no traerá consuelo ni alegría. El poeta se enfrenta a una realidad brutal, el paraíso perdido silenciado y herido por el paso de la guerra. Este retorno no es físico aún, sino una reflexión mental previa: un dilema entre regresar o no, porque el lugar que una vez fue el hogar ya no existe en la forma en que lo recordaba.

La provincia es descrita como una aldea espectral, donde la guerra ha dejado su huella en cada pared y en cada símbolo de la vida cotidiana. La imagen de los "fresnos mancos" y la "fusilería grabada en la cal" (López Velarde, 1986) evocan un paisaje destruido,

un pueblo que ya no puede albergar la misma vida y energía que antes. El regreso aquí no es hacia un lugar de seguridad, sino a un escenario de muerte y ruinas. El hijo pródigo, al volver, no encontrará la redención o el reencuentro que esperaba. Al contrario, lo que lo recibe es un ambiente cargado de presagios negativos, de precariedad y abandono, sugiriendo que cualquier esperanza de encontrar refugio o consuelo en el retorno ha sido deshecha.

La escena en la que el poeta entra en su antigua casa tiene un aire de invasión: sus pies advenedizos sugieren que incluso en el que antaño fuera su propio hogar se siente como un extraño, alguien que ya no pertenece allí. Los "dos púdicos medallones de yeso" (López Velarde, 1986), figuras decorativas que se preguntan ¿Qué es eso?, son símbolos de la desconexión con el pasado. Incluso los objetos inanimados parecen cuestionar el retorno del poeta, subrayando que el tiempo ha roto el vínculo entre el lugar y su antiguo habitante.

El patio, un espacio tradicionalmente asociado con la vida familiar y la conexión con la naturaleza, es ahora un lugar de mal augurio. El "brocal ensimismado" y el cubo que gotea parecen simbolizar la repetición monótona y desesperanzada del tiempo que ya no avanza. La gota de agua que cae como un "estribillo plañidero" refuerza la idea de un retorno estéril, vacío de alegría o vitalidad. El "sol inexorable" que irónicamente evoca una sensación de vida y energía, no puede disipar la tristeza del lugar. En este contexto, la naturaleza, que en otro momento podría haber sido un consuelo o un refugio, parece indiferente al sufrimiento del poeta. El contraste entre la vitalidad del entorno y la sensación de muerte emocional del poeta es palpable. Las "fuentes catecúmenas", donde el poeta soñaba, son ahora un recuerdo distante de tiempos mejores, pero incapaces de reconectarlo con esa paz pasada.

El poema también introduce imágenes de renovación superficial en el pueblo, como las "golondrinas nuevas" que renuevan los nidos, el "campanario de timbre novedoso", y las "parejas pares" que celebran el amor joven. Sin embargo, estas imágenes de renovación no logran aliviar el desencanto del poeta, porque no son una verdadera renovación para él, sino signos de un ciclo de vida que continúa sin incluirlo. El poeta observa estos signos de vida como un forastero, sin poder participar en ellos. Las descripciones de los noviazgos, los cantos de las señoritas al piano, e incluso el gendarme que pita sugieren que la vida sigue adelante en el pueblo, pero el poeta se siente alienado de esta continuidad.

La "íntima tristeza reaccionaria" del poeta es precisamente esa sensación de quedar atrapado en un tiempo que ya no le pertenece, mientras todo a su alrededor parece avanzar. Esta "tristeza reaccionaria" puede entenderse como una resistencia emocional a aceptar el presente, una añoranza por un pasado que no se puede recuperar. En este poema, el retorno al lugar de origen no es un reencuentro con uno mismo, sino una confrontación con la pérdida de identidad. El hogar, en lugar de ofrecer un refugio, se ha convertido en un espacio de dolor y alienación. Las imágenes del poema nos muestran un paisaje destruido por la guerra y por el paso del tiempo, pero también un espacio emocional en ruinas. El poeta no puede reconectar con su pasado de manera positiva. Las golondrinas, los recientes noviazgos, y los sonidos familiares del pueblo solo refuerzan su sensación de que ya no pertenece a ese mundo.

Así, al contemplar la obra de Ramón López Velarde, se revela una y otra vez que el regreso al terruño trasciende el mero acto de volver a un espacio geográfico y que es, en esencia, un descenso al abismo interior, donde el deseo de recuperar la esencia perdida de lo que fuimos se funde con la sombra de lo irrecuperable. En

El retorno maléfico y *Viaje al terruño*, se representa una danza ritual entre el anhelo y la desolación, una dialéctica en la que el pasado aparece como un eco distante, inalcanzable, y el presente se tiñe de la certeza amarga de que ni los paisajes ni las almas pueden restaurarse en su forma prístina. Tal dualidad no es sólo un reflejo del interior de este poeta; en ella resuena la condición humana de todos los poetas que vinieron antes y todos los que vendrán después.

Cada cerro y cada valle se convierten en testimonio del desgaste y de las heridas que el tiempo y la distancia infligen a la memoria. Si bien el retorno es capaz de ofrecer una tregua con el abismo, como en *Viaje al terruño*, ese mismo retorno puede alzarse ante el viajero con una máscara de extrañeza, despojada de sus antiguas certidumbres, como en *El retorno maléfico*. En ambos casos, el terruño se presenta como un palimpsesto de la memoria: lo que alguna vez fue yace bajo capas de olvido y transformación, y aunque sus contornos persisten, su esencia ya no coincide con el recuerdo.

La imposibilidad de un retorno pleno no sólo altera la relación del poeta con su tierra; corrompe además la imagen de sí mismo. Es una lucha siempre al borde del abismo por reencontrarse en los pliegues del tiempo, en las ruinas de lo que alguna vez fue un paraíso íntimo. La confrontación con lo irremediablemente perdido revela un yo desgarrado, que oscila entre el deseo de volver a un origen intacto y la dolorosa aceptación de lo irreversible. El retorno es entonces, como ya se dijo antes, una milagrosa senda extraviada que conduce a la melancolía y al desencanto, pero que también, en su fragilidad, deja entrever destellos de redención. Nos invita a pensar el regreso no como una restauración del tiempo perdido, sino como un proceso de sanación, un viaje a través de los escombros del pasado hacia una nueva comprensión del ser. Nos vuelve testigos de esa búsqueda incesante, ese anhelo por hallar estabilidad en medio del caos.

Y aunque el retorno, inevitablemente, esté condenado al fracaso, en su devenir nos revela que la vida, en esencia, es un cúmulo de retornos inacabados, siempre al borde de la redención.

Bibliografía

Cuesta, J. (2008). La provincia de López Velarde. En M. A. Campos, *López Velarde por los contemporáneos* (págs. 97-101). Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura.

López Velarde, R. (1986). *Obras.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Villaurrutia, X. (2008). Ramón López Velarde. En M. A. Campos, *Ramón López Velarde por los contemporáneos* (págs. 65-96). Zacatecas: Instituto zacatecano de cultura.

El amor en Occidente. Un breve recorrido

Love in the West. A brief tour

Angela Díaz Domínguez[1]
Maritza M. Buendía[2]

Resumen: El amor ha sido, sin lugar a duda, uno de los temas centrales más recurrentes en la literatura. A pesar de su complejidad, en este ensayo se propone un breve análisis de su evolución. Para ello, se establecen tres bloques principales: la antigüedad clásica, donde el amor se concibe sobre todo como una fuerza espiritual y filosófica; el amor cortés medieval, idealizado y codificado en la poesía de trovadores en las sociedades aristocráticas; y, el romanticismo, que prepondera los sentimientos sobre la razón. A modo de cierre, se ofrece una breve mención del eco que este último movimiento tiene en una parte de la literatura hispanoamericana del siglo XIX, propiciado por los procesos de independencia y la renovación cultural del período.

Palabras clave: amor, cultura, romanticismo, literatura

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, angeladiazdom@outlook.es
2 Universidad Autónoma de Zacatecas, mmbuendia@hotmail.com

Abstract: Love is undoubtedly one of the most recurrent central themes in literature. Despite its complexity, this essay proposes a brief analysis of its evolution. To this end, three main blocks are established: classical antiquity, where love is conceived above all as a spiritual and philosophical force; medieval courtly love, idealized and codified in the poetry of troubadours in aristocratic societies; and romanticism, which preponderates feelings over reason. Lastly, we offer a brief mention of the echo that this last movement has in a part of the Hispanic-American literature of the 19th century, facilitated by the processes of independence and the cultural renovation of the period.

Key words: love, culture, romanticism, literature

Los grandes momentos del amor

A pesar de la relevancia del amor para la literatura y el arte en general desde tiempos remotos, su concepto ha sido objeto de transformaciones significativas a lo largo de la historia, moldeado principalmente por el contexto, la época y la civilización en la que nace. De modo que analizar el amor en cada una de sus etapas es tarea difícil para un ensayo. Sin embargo, no puede ignorarse que por sí mismo posee una esencia única de la que derivan sus interpretaciones, vinculado, casi siempre, a la necesidad de crear una conexión profunda entre los seres humanos. Una conexión capaz de dar sentido a la vida.

De tal suerte, se intentará trazar de manera breve una línea de análisis que permita entender su evolución en la cultura Occidental, partiendo de la filosofía platónica. Posteriormente, se analizará la Época Medieval con el amor cortés y, en la última etapa, se abordará el romanticismo desde sus orígenes y su llegada a Hispanoamérica. Para ello, como ejes vectores, se utilizarán

principalmente las aportaciones histórico-literarias de Irving Singer, en el primer y segundo volumen de la trilogía *La naturaleza del amor;* así como las de David Pujante, en *Eros y Tánatos en la cultura occidental*.

Antigüedad clásica

En *El Banquete*, también conocido como *El Symposium,* Platón explora la naturaleza del amor a través de una serie de discursos durante un banquete celebrado en Atenas. La conversación se desarrolla entre los asistentes, invitados a compartir su perspectiva del amor. Aristófanes, el comediógrafo del grupo, cuenta la popular historia del andrógino: seres de cuatro brazos, cuatro piernas y dos rostros que debido a su insolencia y deseo de aspirar a la divinidad, terminaron castigados por Zeus. El dios los dividió en dos partes y, desde entonces, vagan eternamente en busca de su otra mitad, anhelantes de regresar a ese estado de perfección perdido.

El amor se percibe así, como una carencia, un deseo por poseer. Aunque, con la reflexión posterior de Sócrates se introduce un matiz decisivo: no se puede anhelar una mitad o una totalidad perdida de sí mismo, a menos de que ésta sea buena. Singer (1966/1992b) concluye, a partir del discurso de Aristófanes, que la verdadera fuerza motivadora del amor es el anhelo por conseguir bondad y plenitud, y que con esto, se deja entrever también la "sofisticada filosofía erótica de Platón", al sugerir que la vida es una búsqueda constante de satisfacer las necesidades del ser humano (pp. 71-72).

Otro aspecto importante se desarrolla con Diotima, sacerdotisa extranjera. Ella revela la posibilidad de ver el amor como un proceso de ascenso, una especie de escalera para acceder a lo espiritual, que finaliza cuando el amante ya no se apega a formas particulares de belleza y, en cambio, ama a la sabiduría misma. Diotima resalta el deseo de inmortalidad del amante relacionado a la necesidad

de engendrar belleza, ya sea mediante la procreación física o intelectual. Pese a lo anterior, la base del amor en Sócrates no radica necesariamente en el aspecto físico (p. 67) pues, se busca aspirar a algo superior. El amor no es un impulso hacia la unión física, sino una fuerza que empuja al alma a un desarrollo moral e intelectual.

Tal distanciamiento con la sexualidad probablemente se vincula, al igual que menciona el mismo Singer, con el hecho de que la sociedad griega concibe el amor como un fenómeno masculino y, aunque las actitudes heterosexuales, se respetan en calidad de recurso biológico y reproductor, no funcionan como un arranque para lograr un encuentro espiritual (p. 68). Los cuerpos han de ser masculinos y no se sugiere en ningún momento que las mujeres puedan sentirlo o pueda ser dirigido hacia ellas (p. 97). Complementariamente, en el mito de *Fedro*, en el marco de la crítica al discurso de Lisias, existe un enfoque sobre la virtud de la moderación: "Sócrates considera que la pasión carnal no es el amor verdadero, más aún, advierte que los que incurren en este arrebato blasfeman contra la divinidad" (Olvera y Sansores, 2008, p. 115).

Se establece la idea de que el alma humana está conformada por tres partes, en alegoría a un carro alado por dos caballos: el primero, representa las pasiones desenfrenadas; el segundo, el lado racional y virtuoso. El auriga debe dirigir el alma hacia el conocimiento y la verdad, aunque las tentaciones por el objeto amado sean más fuertes. Una vez superada la atracción física y superficial se inicia una búsqueda espiritual: "Habrá ocasiones en las que el amante no pueda controlar el furor del caballo desbocado que tira del carruaje de su propia ánima y el corcel se abalance con estrépito hacia el amado" (Olvera y Sansores, 2008, p. 119) pero, una vez dominado dicho impulso, su alma queda en disposición de honrar con pureza al alma del amado, siguiéndolo con modestia y pudor.

Tanto *El banquete* como *Fedro* abordan los fenómenos del amor y sus implicaciones desde perspectivas distintas, pero establecen entre ellas vasos comunicantes: *El Banquete,* a través de lo espiritual; el *Fedro,* centrado en el proceso de transformación. Ambos diálogos teorizan sobre la complejidad del amor y revelan su dimensión trascendental para el alma, así como su capacidad transformadora.

El amor cortés

Sus orígenes se remontan a la Europa Medieval, en las cortes de Provenza, sur de Francia, popularizado por trovadores y poetas de los siglos XII y XIII. El amor cortés influye en la literatura caballeresca y en obras de autores como Chrétien de Troyes, quien lo incorpora en sus relatos artúricos. En lo esencial, el caballero idealiza y adora a una dama, generalmente casada y de posición superior, por lo que consumar el deseo será un camino lleno de obstáculos, tal y como sucede en *El caballero de la carreta*, donde Lanzarote se enamora de la reina Ginebra, esposa del rey Arturo (Singer, 1984/1992a, p.p 36-37). A diferencia de la tradición clásica, la mujer impulsa la acción y se convierte en una figura crucial dentro de la dinámica amorosa.

Durante la época, caracterizada por la transformación social y cultural que experimenta Europa a causa del auge del feudalismo y el sistema de cortes, el amor se traduce como una constante de deseo y veneración; el amante está dispuesto a hacer todo a fin de ganar la aprobación de su amada. Para despertar dicha devoción, es menester que la dama encarne la belleza, la inteligencia y la nobleza suprema, convirtiéndose en un ser excepcional capaz de justificar la idealización del caballero, quien, a su vez, termina por elevarla espiritualmente (p. 67).

Se cree que este tipo de amor mejora y ennoblece al amante, al dolerse por ser un amor inalcanzable o no correspondido. El sufrimiento se valora como un acto de sacrificio, lo que realza la devoción y nobleza de su alma; de ahí, la tendencia al masoquismo como tema literario que detecta y analiza Denis de Rougemont en historias como *Tristán e Isolda*. Tanto Pujante (2017) como Singer esquematizan este fenómeno de pensamiento en cinco puntos esenciales: 1) el amor sexual entre hombres y mujeres es algo espléndido, 2) el amor ennoblece, 3) es un logro ético y estético que no se reduce al impulso libidinoso, 4) el amor se vincula con la cortesía y el cortejo, no con el matrimonio, 5) representa una relación intensa y apasionada (p. 120).

Pujante, señala además, que ciertos investigadores, como Moshé Lázar, Peter Dronke y Keit Whinnom, ponen en duda si el amor cortés es tan elevado o espiritual como tradicionalmente se ha afirmado, e incluso cuestionan el concepto por carecer de una definición consistente (pp. 37-38). Por su parte, Singer (1984/1992a) considera que algunos trovadores excluyen el adulterio del amor e incluso, descartan la posibilidad de desear sexualmente a la mujer de otro (p. 19).

Al igual que los postulados de la antigüedad clásica, pese a los siglos y contextos históricos, sociales y culturales que los separan, la relación del amor cortés con la filosofía platónica parece devenir, en algunos aspectos, de la forma idealizada y espiritual con la que el amor es concebido. De tal forma, se convierte en una constante el hecho de que el amante aspire a una perfección más alta que lo meramente corporal. Mientras Platón persigue la belleza con la intención de ascender hacia una contemplación pura e ideal, el amor cortés busca un amor que ennoblezca y purifique a través de actos virtuosos.

No obstante, Octavio Paz, en *La llama doble. Amor y erotismo* (1993), detecta otra rama de influencia para el origen del amor cortés: "En la España musulmana los emires y los grandes señores se habían declarado sirvientes y esclavos de sus amadas. Los poetas provenzales adoptan la costumbre árabe, invierten la relación tradicional de los sexos, llaman a la dama su señora y se confiesan sus sirvientes" (p. 81). La influencia musulmana ocasiona un cambio: la mujer comienza a ser vista como objeto de deseo.

Hasta entonces, griegos y romanos consideraban al amor como una pasión que los esclavizaba y los alejaba de las preocupaciones ordinarias, volviéndolos una especie de traidores sociales. Según Diana Ackerman (2000) en *Una historia natural del amor*, la dependencia a una mujer era nociva, pues los disminuía en varios sentidos y la libertad estaba por encima de cualquier asunto, lo que significaba jamás ser esclavo de nadie, ni siquiera del amor. Por eso, cuando el arte de amar musulmán propicia que la mujer sea vista como objeto, lo que en realidad se logra es una revolución amorosa (pp. 67-88).

Lo cierto es que pronto, el amor se hermana al mito, casi inalcanzable. El deseo motiva al amante a buscar al amado. La dama inaccesible, ya sea por su estatus social o porque se encuentra casada, parece asimilarse a la idea platónica: el estado de belleza en el amor es tan perfecto en su forma pura, que sólo puede alcanzarse de manera abstracta y espiritual.

El romanticismo

El contexto histórico en el que el romanticismo comienza a desarrollarse parte de la Revolución Francesa, suceso determinante en la filosofía Occidental al igual que años antes fue la Revolución Industrial. El romanticismo aparece a finales del siglo XVIII y principios del XIX en varios países de Europa, sobre todo en Alemania,

Francia e Inglaterra. Al igual que la mayoría de los movimientos que nacen en oposición a otros, los románticos rechazan los ideales conservaduristas de la Ilustración y del Neoclasicismo, persiguen la inspiración, las emociones profundas y la libertad individual. Se dejan atrás los rigores de la antigua estética y los cánones neoclásicos son desplazados para dar lugar a nuevas rutas de expresión de la mano de la poesía, la novela y el teatro (Orozco Torre, 2003, pp. 270-272).

A diferencia del amor en la Antigüedad clásica, alcanzado por hombres de alto intelecto, y del amor cortesano, con sus códigos aristocráticos en cortes ostentosas, el romanticismo abarca todos los niveles sin importar el estatus económico. El amor se vive como un sentimiento primordial, llevado incluso a sus extremos más destructivos, como el suicidio, que dentro de la población puede presentarse en oleadas, como si fuera algo contagioso, tal y como sucede con la publicación de *Los sufrimientos del joven Werther*. "Los hombres, en general, sienten interpretados sus sentimientos en la expresión de los poetas como en ningún otro momento de la historia de la poesía occidental" (Pujante, 2017, pp. 209-210).

La naturaleza juega un papel importante. En la narrativa se utiliza como recurso para reflejar las emociones internas de los personajes, sincronizando las más sensibles, como la tristeza, la nostalgia y la melancolía: "Una carta, el pétalo de una rosa aprisionada en las páginas de un libro" (Palhares, 2008, p. 65), que funcionan como el prototipo de la muerte en *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas. El romanticismo siente apego por el pasado y reivindica a la Edad Media, despreciada por los academicismos neoclásicos. El resurgimiento de temas caballerescos, leyendas y mitos brinda al artista libertad creativa y le concede la invención de nuevos mundos. El "paisaje ruinoso y evocativo" es pieza clave en la creación.

El escritor encuentra un espacio para expresar sus sueños y su percepción de la muerte. (Orozco Torre, p. 271).

Muchas de las formas de amor dentro del romanticismo encuentran su raíz en la intensidad pasional y en un fuerte componente idealista. Pero es un ideal que no evade la realidad. Por el contrario, se enfrenta a ella, se sufre y se experimenta, pues la decepción aparece cuando se vive el desencuentro con la realidad misma (Pujante, p. 211). El romanticismo retrata el amor de forma intensa, idealizada, trágica. El enamoramiento se manifiesta como algo obsesivo y compulsivo. Entre más doliente, más se reafirma la creencia de que para que sea verdadero necesita ser emocional y visceral. Sólo así es posible encontrar la autenticidad y la plenitud.

Aunque el romanticismo presenta ciertas características recurrentes, Singer, al igual que hace con el amor cortés, advierte que es imposible hablar de una definición general, puesto que, desde su punto de vista, exponentes como Byron y Shelley encarnan las tensiones internas del movimiento al rechazar y al mismo tiempo, defender ciertas creencias románticas esenciales, como que el amor es la búsqueda más valiosa de la existencia. Sin embargo, a pesar de esta diversidad interna, Singer señala paralelismos con la filosofía platónica y el amor cortés; de la primera pareciera heredar la aspiración a alcanzar un amor puro que va más allá de la experiencia sexual, convirtiéndose en una relación casi imposible de lograr en el ámbito empírico. Con el amor cortés, en cambio, intenta legitimar una intimidad entre hombre y mujer que guarda similitudes con el amor religioso (pp. 318-319).

Romanticismo hispanoamericano

En Hispanoamérica, el proceso se vive de forma distinta. Tras consolidarse en España, el romanticismo apunta hacia nuevas direcciones y no es hasta el siglo XIX cuando comienza a introducirse

del otro lado del continente. De algún modo, el romanticismo llega en el momento indicado: cuando América Latina lucha por su independencia de las colonias españolas y necesita forjar su propia identidad. Esto, por supuesto, termina reflejándose en la literatura de la época. Los escritores hispanoamericanos adaptan la corriente a sus propias realidades, tratan con ello de crear un sentido de pertenencia. El ambiente de emancipación se compagina con una visión moral, ya que tanto los movimientos artísticos como los políticos defienden la libertad como principio esencial (Orozco Torre, p. 272).

Asimismo, se consolidan dos etapas: la primera, de carácter "liberador", con un espíritu rebelde, inspira a los múltiples movimientos independentistas; la segunda, marcada por la melancolía, se orienta a la búsqueda de ideales inalcanzables, cuyo fracaso impregna al ideario romántico de ese tono evasivo y derrotista, especialmente apreciado por los autores americanos (Oseguera, 2000, p. 140). Y si de romanticismo hispanoamericano se trata, es imposible no mirar a Argentina, con Esteban Echeverría y su novela *Elvira*, donde el romanticismo social encuentra sus primeros puntos de partida que más tarde se consolidan en *El matadero.* Otros autores destacan, como Domingo Faustino Sarmiento (*Facundo*) y José Hernández (*Martín Fierro*). Como señala Oviedo (2012) esta primera generación se conforma por novelistas y ensayistas comprometidos con su contexto histórico (1995, p. 209).

Es hasta la segunda etapa, cuando el romanticismo se impregna de esa sensibilidad nostálgica y emocional que remite a sus orígenes. El romántico encuentra razón para su rebeldía y se decepciona ante el contraste entre lo soñado y el mundo real. En el romanticismo idílico o sentimental, el colombiano Jorge Isaacs, se convierte en uno de los principales exponentes con su novela *María*. En realidad, se trata de un romanticismo caracterizado

por la búsqueda de la pureza y lo emocional, separado de las cuestiones políticas y que se inclinaba más hacia lo imaginativo (Orozco Torre, p. 294). Esta tendencia también es representada por poetas como el mexicano Manuel Acuña y el español Juan Zorrilla, con novelistas como el ecuatoriano Juan León Mera y ensayistas como el peruano Ricardo Palma, entre otros.

La exaltación de la naturaleza sigue estando presente: "Nuestros poetas y escritores intentaron, y prácticamente llegaron a realizar una conquista literaria de la naturaleza en cada uno de sus aspectos: nuestras interminables cordilleras, las altas mesetas de claros perfiles, el aire transparente y la luz suave…" (Henríquez, 2014, p. 182). Se adquiere un matiz propio al incorporar particularidades geográficas de la región.

En la novela sentimental se enfatizan las situaciones amorosas. Se destaca la atracción espiritual, el castigo, la exaltación de los mártires, los giros adversos y la idealización de los sentimientos, tal y como sucede en *Esther,* del argentino Miguel Cané. En México Altamirano fue pieza clave. Miembro de la Academia de Letrán: "Enamorado tardíamente de la hermosa Rosario de la Peña, en su canto expresó ardores sentimentales, amargura y despecho…" (Oseguera, 2000, p.154), fue el primero en escribir relato y poesía con intención meramente artística.

Su novela *Clemencia*, se asemeja a *María* de Isaacs al compartir el gusto por descripciones paisajísticas detalladas, amores imposibles y un retrato minucioso de las pasiones humanas. *María* gira en torno a adolescentes envueltos en una ternura melancólica, mientras que *Clemencia* desarrolla una tragedia marcada por la incomprensión entre jóvenes adultos, con emociones que resultan más intensas y amargas (p. 160). El romanticismo en Hispanoamérica expresa tanto la búsqueda de una sensibilidad estética como el deseo de definir una voz literaria propia, nutrida

por la singularidad de sus paisajes, su contexto histórico y la tensión entre lo real y lo ideal.

Conclusiones

El amor en Occidente ha evolucionado a través de los distintos momentos históricos de la humanidad, reflejando la manera en que su percepción se crea a partir de los ideales, tensiones y aspiraciones de cada sociedad. En la antigüedad clásica, el amor aparece vinculado a la sabiduría, la virtud y la belleza, generalmente encarnados en cuerpos masculinos. Aunque puede elevar el alma hacia la contemplación de lo divino, el amor también es capaz de desestabilizar el orden moral si se manifiesta como una fuerza irracional y no como un fin para alcanzar el desarrollo intelectual. Con el amor cortés, la mujer abandona su papel pasivo, formando parte de la acción, provocando una revolución amorosa, al ser idealizada y venerada a través de la distancia y el sufrimiento del caballero, quien se ennoblece en el acto de amarla.

Finalmente, el romanticismo, tanto en Europa como en Hispanoamérica, profundiza en las emociones de todo aquel dispuesto a sentirlas, independientemente de su clase social o estatus económico. El amor romántico hunde sus raíces en lo irracional y lo trágico; la melancolía, la tragedia, el dolor, la muerte, la búsqueda de lo absoluto y el desencuentro con la realidad convergen en un mismo espacio y en el contexto hispanoamericano, no sólo adopta tales rasgos distintivos, sino que los reformula a partir de sus tensiones sociales y culturales, fluctuando entre la búsqueda de una identidad nacional y el deseo profundo de una expresión artística íntima.

Los tres bloques analizados, más que sustituirse, dialogan entre sí. Más allá de sus variaciones, el amor se representa como una vía de acceso a una forma superior de existencia, con la figura del

amado siempre lejana, y como una perfección ideal e inalcanzable en el plano físico, pero posible en lo simbólico y espiritual. Tal evolución demuestra que, a pesar de que puede adoptar formas diversas según el tiempo y el lugar, su esencia permanece como una fuerza unificadora, propia del ser humano.

Bibliografía

Ackerman, D. (2000). *Una historia natural del amor.* Anagrama.

Henríquez, U. P. (2014). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Fondo de Cultura Económica. https://es.everand.com/read/482625095/Las-corrientes-literarias-en-la-America-hispanica

Olvera, R. y Sansores, T. (2008). Una mirada sobre el erotismo en Occidente. *El amor hasta la locura*, 111-121.

Orozco, Torre A. (2003). *Literatura mexicana e iberoamericana: Introducción al análisis de textos*. Pearson Educación.

Oseguera, E. L. (2000). *Historia de la Literatura Latinoamericana*. Pearson Educación.

Oviedo, J. M. (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana: De los orígenes a la emancipación*. Alianza. https://www.amazon.com.mx/Historia-literatura-hispanoamericana-Miguel-Oviedo-ebook/dp/B075JQDHSK

Palhares, M. (2008). Una mirada sobre el erotismo en Occidente. *El amor hasta la locura*, 57-69.

Paz, O. (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. Seix Barral.

Pujante, D. (2017). *Eros y Tánatos en la cultura occidental: un estudio de tematología comparatista*. Calambur.

Singer, I. (1992). *La naturaleza del amor: Cortesano y romántico 2.* (Trad. V. Schussheim). Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 1984).

Singer, I. (1992). *La naturaleza del Amor: De Platón a Lutero 1.* (Trad. I. Vericat). Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 1966).

El *corridista* en la literatura sobre el narco: representaciones y poéticas ficticias

The *corridista* in literature about narcos: representations and fictional poetics

Luis Manuel Chinchillas Ramírez[1]

Resumen: La literatura y el corrido son vehículos de comunicación a través de los cuales la población tiene acceso al imaginario del mundo del narcotráfico y su cultura subyacente. En estas narrativas, se crean representaciones de los diversos agentes partícipes en este mundo de ilegalidad. Entre ellos, el corridista es un personaje que compone y canta canciones bajo el mecenazgo de todo narcotraficante que pague por sus servicios. El objetivo de este trabajo es analizar cómo se construyen las representaciones de estos personajes en la narcoliteratura, así como definir la poética que hay detrás de su proceso creativo. Para tal efecto, se analizó la obra *Trabajos del reino* de Yuri Herrera, la cual tiene como personaje principal a Lobo, un compositor de corridos. En esta novela se propone una poética específica desde la cual se abordan y componen corridos, la

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, lmchr4@gmail.com

cual puede englobarse y compararse con la poética del autor para abordar el tema del narco en la literatura.

Palabras clave: narcoliteratura, narcocorridos, narcocultura, poética

Abstract: Literature and corrido are vehicles of communication through which the population has access to the imaginary of the world of drug trafficking and its underlying culture. In these narratives, representations of the various agents involved in this world of illegality are created. Among them, the corridista is a character who composes and sings songs under the patronage of any drug trafficker who pays for his services. The objective of this paper is to analyze how the representations of these characters are constructed in narcoliterature, as well as to define the poetics behind their creative process. For this purpose, the work *Trabajos del reino* by Yuri Herrera was analyzed, which has Lobo, a corrido composer, as its main character. In this novel, a specific poetics is proposed from which corridos are approached and composed, which can be encompassed and compared with the author's poetics to approach the narco theme in literature.

Keywords: narcoliterature, narcocorridos, narcoculture, poetics

Introducción

La vida y muerte de los narcotraficantes se volvió un espectáculo difundido por los medios de comunicación del que nos volvimos espectadores, de manera intencionada, o no. Periódicos y noticieros parecen apurar la siguiente gran noticia del mundo narco, mientras que varios productos artísticos, del ocio y del entretenimiento, como series de televisión y *streaming*, películas, corridos

y novelas varias, se encargan de mediar nuestro entendimiento de ese mundo de ilegalidad, tan cercano y al mismo tiempo, rodeado de un halo de misterio. Como productos culturales, crean y recrean representaciones e imaginarios sociales de los diversos agentes partícipes de este fenómeno. Al respecto, uno de los trabajos más relevantes en cuanto a estas representaciones es *Mitología del "narcotraficante" en México*, de Luis Astorga (1995), en el que ante la dificultad de estudiar directamente a los integrantes del crimen organizado, opta por estudiarlos a través de sus corridos, pues considera que en ellos se vierten las visiones del mundo que conforman el mito del narcotraficante.

Inspirados por dicha metodología, este trabajo busca analizar otra figura común del mundo del narcotráfico: el narcocorridista. Para ello nos apoyaremos en una ficción literaria que lo posiciona como personaje central de su historia: *Trabajos del reino* de Yuri Herrera. En esta novela somos espectadores de la odisea de Lobo, un corridista contratado por el Rey, la cabeza de uno de los cárteles de la zona, para cantar sus proezas en un mundo palaciego, lleno de sangre, secretos e intrigas. La obra nos servirá como fuente para entender la poética ficticia del corrido, ahondar en el imaginario que rodea a estos artistas y además, crear un puente entre el corridista ficticio y el escritor, buscando entender cómo el autor asume la ficcionalización del mundo del narcotráfico y su quehacer literario. Es decir, se busca desentrañar la poética implícita de esta obra. Para tal efecto, proponemos cuatro categorías desde las cuales analizaremos al personaje: 1) El corridista como personaje marginal, 2) Proceso de inspiración, 3) Relación del corridista con el corrido y, 4) Censura y recepción del narcocorrido. Antes de abordar el análisis de la obra, mostramos un repaso histórico de la figura del corridista, desde la revolución mexicana hasta los compositores que escriben corridos por encargo a los narcotraficantes,

para entender las características que pudieron servir de inspiración para crear al personaje literario.

El corridista como personaje histórico: del anónimo revolucionario a la superestrella comercial

El corrido es una expresión artística de origen popular, arraigado fuertemente en el imaginario mexicano. Su forma narrativa evoca diversas temáticas, como eventos históricos, políticos, venganzas y relaciones sentimentales, en formatos como la poesía, baladas o canciones (González, A. 2016). Su aparente simplicidad oculta la complejidad subyacente de un fenómeno que sigue siendo objeto de análisis. Por ejemplo, su origen continúa escapando del consenso académico, como señala Lira-Hernández (2013), quien rastrea tres posibles teorías: 1) la hispánica, que conecta al corrido con el romance español, convirtiéndose en una variación de los cantares de la gesta; 2) la indigenista, que sugiere sus raíces en la poesía precortesiana de la tradición azteca o náhuatl; y 3) la mestiza, que conjunta las propuestas anteriores y posiciona al corrido como un producto resultado del choque entre el indio y el español.

Siguiendo la tesis hispánica, Ramos (2002) encuentra en el subgénero del romance español llamado *Cantar de ciegos,* un antecedente directo del corrido mexicano. Estos cantares eran versos rimados que solían ser interpretados por invidentes en plazas públicas. Después de ser cantados, eran vendidos en pequeñas hojas sueltas, circulando así por distintas partes de México entre cantores que viajaban de un lugar a otro. Según este autor, es posible que, por esta circunstancia ambulante, el corrido sea llamado de esa forma. Ya en el siglo XX durante la revolución mexicana, el corrido vive su auge, sirviendo de medio noticioso y propagandístico al narrar batallas y proezas de distintos personajes. Su carácter casi periodístico sirvió para que la población iletrada estuviera al

tanto de los acontecimientos de la lucha armada, forjando así la figura de héroes revolucionarios como Emiliano Zapata o Francisco Villa. Para entonces no importaba quién había compuesto el corrido: había sido escrito por ningún hombre y por todos a la vez. Sustentado en su transmisión oral, quien lo cantaba era el alma del pueblo que a través de los corridistas partícipes y espectadores de la guerra, vertía en el corrido sus esperanzas, victorias y derrotas.

Para Aurelio Gonzalez (2016), después de la fiebre revolucionaria, se fue dejando de lado la temática épica para dar paso a otros tópicos populares, desde los cuales se siguió nutriendo el género. Cantantes y músicos tanto profesionales como semiprofesionales, se posicionaron como poetas populares modernos: "Estos son lo que en México hacen corridos. De entre la masa, un individuo anónimo se destaca trayendo en los labios la poesía colorida de su clase" (Perez, 1935. p.28). El anonimato del compositor resalta como una característica primordial del corrido tradicional, a la par que su carácter de transmisión oral. Sin embargo, eventualmente el carácter anónimo del corridista se fue difuminando con el advenimiento de los derechos de autor y la industria musical, por lo que el corrido comenzó a ser compuesto e interpretado por artistas reconocidos que lo difundieron de manera masiva.

Estas canciones sirven como modelo identitario del mexicano, al basarse tanto en la cultura de la frontera norte de México, como en el movimiento chicano (Ramírez-Pimienta, 2010a). En estos artistas, el proceso creativo de composición se ve fuertemente influenciado por las dinámicas del mercado, pues tienen la intención de que cada pieza musical alcance la máxima popularidad. Haciendo uso de la mercadotecnia, buscan identificar el sentir de la población ante ciertas temáticas, así como las palabras que se adecúen al mercado al que apuntan (Simonett, 2004). Si tradicionalmente la herramienta predilecta del artista corridista era su

propia sensibilidad, los nuevos corridos comerciales se basarán primordialmente en el cálculo de los mercados.

Para Simonett, esto sería una muestra descarada de ambición que implícitamente desestima su valor artístico. Pero desde el punto de vista de Roger Brown (1968), podríamos argumentar que las nuevas tecnologías aplicadas al proceso de creación artística son sólo una herramienta más que se utilizan como parte de las nuevas formas de producción, propias de la industria del entretenimiento. Entre el corrido tradicional y el corrido comercial han cambiado las formas de composición e interpretación, pero se mantiene la importancia de verter en él la voz del pueblo, intentando capturar el sentir y pensar popular.

La cultura del narco y sus corridistas: de bandoleros a narcotraficantes

Al ser el corrido primordialmente un reflejo de su contexto no es sorpresa que en México el tópico del narcotráfico sea comúnmente tratado en sus letras. Estas narrativas tienen su antecedente en las baladas de bandoleros y contrabandistas del siglo XIX, así como en los corridos tequileros surgidos durante la prohibición del alcohol en México entre 1920 y 1930 (Pacheco, 2016). De acuerdo con Ramírez-Pimienta (2010b) en 1931 se grabó el primer corrido que narraba la muerte de un narcotraficante real, mientras que en 1934 se grabaron los primeros corridos que tratan propiamente el tráfico de drogas. Desde entonces esta temática ganó gran popularidad, al grado de ser considerado un subgénero del corrido con una amplia producción de canciones que representan y divulgan las vivencias del narcomundo.

A pesar de su amplia difusión, estas piezas musicales suelen ser acusadas de ser una apología a la violencia suscitada por el narcotráfico, mientras exalta el estilo de vida de los narcotraficantes

promoviendo la incidencia al delito, el ingreso de los ciudadanos a la vida criminal y la veneración y mitificación de peligrosos capos de la droga. Desde este argumento, se ha intentado prohibir su difusión en varios estados de México desde 1987, cuando el gobernador de Sinaloa Francisco Labastida Ochoa, pidió a los concesionarios de radio, televisión y prensa escrita, vetar estas producciones de sus programas. Para Astorga (2005), esta censura responde a la necesidad de aparentar avances en la lucha contra el crimen organizado. Al concebirse el estado rebasado en el terreno material, apuntó sus armas al terreno cultural y simbólico. Así, los corridos sobre el narcotráfico continúan siendo perseguidos y censurados, al punto en que en Chihuahua ya se han aplicado multas millonarias a artistas del género (Bravo, 2023; Cisneros, 2024).

Aún con estas prohibiciones, no existen indicadores de que la violencia en dicho estado vaya a la baja, por lo que la estrategia punitivista de productos culturales relacionados al narco, se antoja inservible. Mientras tanto, algunos artistas declararon su postura negando que su intención sea elogiar la vida criminal y aseguran que ese tipo de canciones son simples encargos que cumplen para ganarse la vida (Soy Grupero, 2022). Sin embargo, cumplir con dichas comisiones pone en riesgo la vida de estos artistas, como recupera Burgos (2012) en su trabajo etnográfico con compositores del género en Sinaloa. Después de entregar un corrido por encargo, los corridistas suelen deslindarse de su creación, argumentando que la composición pertenece a quien pagó por ella, ya que si un corrido genera polémica entre los carteles, su vida puede correr peligro. En caso contrario, es indispensable que pidan permiso al mecenas para sumar su corrido a su repertorio habitual, si quieren hacerlo de forma segura.

Además, no es extraño que algunos narcotraficantes se ofrezcan a apadrinar artistas y agrupaciones, lo cual puede implicar beneficios económicos importantes para los creadores, a costa de

someterse a sus peticiones, como tocar largos periodos de tiempo sin descanso y/o sin paga. Además, pueden perder oportunidades de tocar en lugares en los que su padrino representa al cartel contrario. Por otra parte, los narcocorridos que no se crean por encargo tienen otras fuentes de inspiración (Burgos 2011). Por ejemplo, es común que se ficcionalice a partir de sucesos reales relacionados con el mundo del narcotráfico, con el afán de crear una narrativa común con la que un gran número de consumidores de este género pueda identificarse. Otra estrategia es escribir sobre los acontecimientos recientes y relevantes que aparezcan en el noticiero, en notas periodísticas, e incluso, en otras canciones del género.

En esta misma línea, Shaul Schwarz en su documental *Narco Cultura* (2013), nos muestra que una parte importante del proceso de composición de la banda *Bukanas de Culiacán,* implicaba consultar el *Blog del Narco*. Este sitio web sirve desde 2010 como plataforma informativa extraoficial de los acontecimientos relacionados al narcotráfico, y es popular además por su contenido explícito de torturas y ejecuciones. Lo anterior hace eco en las letras de los corridos de esta agrupación, pues se caracterizaban por la crudeza con la que exponían la violencia. Por último, los compositores también se valen de sus experiencias personales. Por ejemplo, en entrevista con Enrique Flores y Raúl Eduardo González (2011), el corridista sinaloense José Alberto Sepulveda narra que los corridos que ha escrito para Malverde, santo patrono de los narcotraficantes, tienen razón de ser por el milagro que le concedió: unos ladrones le devolvieron sus cosas recién robadas, por orden de un señor con señas físicas idénticas a la representación del rostro del santo.

En síntesis, los compositores que escriben canciones bajo la temática del narco son personajes polémicos que oscilan en la

frontera de diversos poderes. Por un lado, el gobierno los percibe como peligrosos para la sociedad, siendo objetos tanto de la vigilancia policial al darse por sentado que forman parte de las redes delincuenciales (Astorga, 2005), como de la censura en espacios públicos, volviéndose chivos expiatorios de la guerra contra el narco. Por el otro, suelen estar cerca de narcotraficantes, pues en muchas ocasiones estos les compran corridos por encargo o incluso se ofrecen a apadrinarlos, lo que los expone a riesgos propios del fenómeno de la narcoviolencia. Entre estos dos campos, el de la legalidad y la criminalidad, cantan lo que acontece en el país, lo que observan y lo que viven.

De lo anterior se desprenden sus métodos de composición y fuentes de inspiración: ordenar la información brindada por un cliente teniendo cuidado de no escribir algo que ponga en riesgo sus vidas, ficcionalizar basándose en hechos y sucesos reales relacionados al mundo del narco, narrar lo que aparece en periódicos, noticieros y otros medios de información tanto oficiales como extraoficiales, además de escribir basándose en las propias vivencias. Como artistas populares, continúan la tradición del corrido que recoge los acontecimientos notables, eleva la figura de personajes fuera de la ley y da forma a la cotidianidad de los grupos sociales que lo escuchan, haciéndolo suyo.

Para completar este panorama, pasaremos a analizar la forma en que se representa este personaje en la novela *Trabajos del reino* de Yuri Herrera, con el objetivo de ahondar en el imaginario que los rodea. Nos centraremos en las características y el rol que juega en la historia, así como en sus métodos de composición, lo que nos permitirá entender la poética ficticia del corrido propuesta en esta novela.

Caracterización del corridista y poética del corrido en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera

El corridista como personaje marginal

Desde el comienzo de la obra se nos muestra una sociedad sumida en la pobreza y el abandono institucional. A razón de esto, la dedicación de Lobo a la música surge de la necesidad, por lo que cantar y componer se vuelve una forma de ganarse la vida desde que su padre le enseña a tocar el acordeón antes de abandonarlo a su suerte: "Y abrácelo bien –le dijo– que este es su pan" (Herrera, 2003, p.16). Eventualmente abandona la escuela para dedicarse a la cantada en calles y cantinas. En esta marginalidad la vida parece no transcurrir, está estancada en un presente perpetuo pues todos los días transcurren iguales: "rondar entre las mesas, ofrecer canciones, extender la mano, llenarse los bolsillos de monedas" (Herrera, 2003, p.16). Sólo la violencia rompe ese presente perpetuo. Eso, y el milagro que concede el Rey al corridista: apadrinarlo. Después de volverse parte de la corte, Lobo tiene acceso a aquello que le fue negado toda su vida y más. Entre privilegios y excentricidades, la vida palaciega representa la aspiración de los desamparados, por lo que trabajar para el cartel cantando las proezas de sus integrantes y alabando al Rey, parece ser la única manera de ascender en el mundo socioeconómico del reino.

Hacer crecer las palabras como proceso de inspiración

El corridista descubre su don con las palabras desde muy temprana edad. Polvo, sol y silencios, es como se define a la familia del compositor. A partir de esta ausencia de diálogo entre los integrantes, las palabras "se le fueron acumulando en los labios y luego en las manos" (Herrera, 2003, p.15), las cuales pronto encontraron su cauce en el corrido. Fue en la escuela donde aprendió a leer y escribir.

A pesar de su insuficiente desempeño y su corta estancia, fue ahí donde "entrevió la armonía de la letras, el compás que las ataba y las dispersaba", dominando "las costumbres de las sílabas y los acentos" (Herrera, 2003, p.15).

Las palabras sirven como refugio al artista, pues a través de ellas habita el mundo que le parece hostil y caótico, específicamente, las que se catalogan como palabras públicas: aquellas posadas en "los carteles, los diarios en las esquinas, los letreros", las cuales se dedicaba a "repasar una y otra vez con los ojos" hasta que "...olvidaba el ámbito fiero a su alrededor" (Herrera, 2003, p.16). Este carácter público y popular se ve reflejado en sus composiciones, puesto que siempre escribía "de cosas que le pasaban a otros", implicando que el corrido es un acto de repetición, "...un espejo de la vida que le contaban" (Herrera, 2003, p.17). Este rasgo es esencial en sus canciones tanto antes de ser contratado por el Rey, como en los corridos por encargo que escribirá a los narcotraficantes que pagan sus servicios.

La maestría y dedicación a las letras que denota el artista en el corrido, se relaciona con el sonido y el ritmo de aquellas, resaltando la relevancia que cobra en la música popular su carácter bailable y de fácil repetición, como se deja entrever cuando el corridista canta por primera vez una canción para y sobre el Rey: "Cantó la historia con la fe con que se cantan los himnos y con la certeza de los pregones, pero, más que todo, la hizo sentir pegajoso, para que la gente la aprendiera con la cintura y las piernas y pudiera repetirla después" (Herrera, 2003, p.24). Sin embargo, el contacto de Lobo con la literatura de mano del Periodista, le implica un cambio de perspectiva, el cual se vuelve un factor determinante a la hora de vislumbrar la realidad del cartel tal cual es, derrumbando la mitificación y descubriendo la verdad oculta detrás de la opulencia y la ostentación de

poder del capo mayor: El Rey no es más rey que cualquier hombre común, débil y cansado.

Sobre su contacto con la literatura, el corridista reflexiona sobre los libros de cuentos y poesía que comienza a leer: "Son una luz constante. Son un faro que se derrama sobre las piedras a su merced…" (Herrera, 2003, p. 40). Las palabras son la herramienta del corrido y el corridista para cantar sus verdades en forma de historias, de una forma bailable, pegajosa y simple, pero poderosa. Al respecto, el artista cuenta cómo se da el proceso de composición de un corrido: "La historia se cuenta sola, pero hay que animarla (...) uno agarra una o dos palabras y las demás dan vueltas alrededor de ellas, así se sostiene. Porque si nomás fuera chismear, para qué se hace una canción. El corrido no nomás es verdadero, es bonito y hace justicia" (Herrera, 2003, p. 87).

Relación del corridista con el corrido

Desde el inicio de la novela, se deja en claro que el corrido tiene exigencias hacia sus compositores e intérpretes. Pronto leemos "que los boleros admiten cara suavecita, pero que los corridos reclaman bragarse y figurar la historia mientras se la canta" (Herrera, 2003, p.16). Lo anterior lleva implícita la exigencia de cierta rudeza y hombría, que se contrapone a la supuesta suavidad y feminidad de otros géneros. Otra cuestión es la función social que tiene el corrido en el reino (y por ende el mismo corridista), que mediará la relación del artista con su música. En este caso, la novela hace un símil entre los corridos del narco y las joyas preciosas, pues sirven como adorno, como muestra de poder y de estatus. Por ende, el artista "a todos debía hacerlos ver bien" (Herrera, 2003, p. 24), tal cual hacía el joyero con los encargos que le hacían los narcotraficantes.

El corridista que escribe para el narco se encuentra así sometido a las exigencias del cartel, específicamente a los deseos de la persona que lo apadrina y de quien contrate sus servicios. En este caso, el mecenas es incluso quien otorga la etiqueta de Artista a aquel quien le sirva. Por eso, aunque el Lobo escribe corridos para todo el que pague, siempre refiere al Rey, ensanchando su grandeza: "El artista contaba la hazaña de cada cual sin olvidarse de quién lo hacía posible. Sí eres chilo, porque te lo permite el Rey. Sí, que valiente eres, porque te inspira el Rey" (Herrera, 2003, p. 34). Esta adulación tiene un carácter noticioso, que se sobrepone a la labor del Periodista en cuanto a la veracidad de sus anécdotas: "Para entretener a los necios con mentiras limpias, el periodista tenía que hacerlas parecer verdades. Las noticias verdaderas eran cosa de él, materia del corrido, y había tantas por cantar que bien podía olvidar las que no servían al Rey" (Herrera, 2003, p. 35-36).

Sin embargo, el mismo Periodista ve en el corrido algo más allá que un simple instrumento noticioso: "lo suyo es arte, compa, usted no tiene porqué atorarse con pura palabra sobre el Señor", "lo suyo tiene vida propia, que no depende de esto" (Herrera, 2003, p. 88). Si el corridista del narco parece estar sujeto a su mecenas, para el Periodista el corrido se ubica más allá, en el ámbito de la pasión, posiciones que encuentra incompatibles: "si un día tiene que escoger entre la pasión y la obligación, Artista, entonces sí que está jodido" (Herrera, 2003, p. 88). La respuesta de Lobo ante tal injerencia sólo termina por resaltar la distinción del corrido y el corridista, o en otras palabras, del autor y su obra, como entes independientes: "Tst, al cabo que yo no voy a durar lo que mis canciones" (Herrera, 2003, p. 88). Independientes, pero en una constante relación simbiótica, puesto que ambos necesitan del otro: el corrido consigue voz a través del artista, mientras que este consigue cierto tipo de trascendencia artística a través del corrido.

La exigencia mayor del corrido para con su cantautor, es siempre cantar la verdad, definida no por su objetividad o realismo, sino en relación con lo que el corridista mismo considera verdadero. Estas verdades personales tienen relación con los deseos, pasiones y culpas del artista, sean conscientes o inconscientes. Por eso, cuando Lobo debe escribir e interpretar corridos para un capo enemigo a petición del Rey, como parte de un plan de espionaje al cartel contrario, y estos implican cantar adulaciones falsas a dicha persona, el corrido lo abandona, no sin antes engendrar a través del corridista una última canción: aquella que develará el más oscuro secreto del Rey, marcando su caída y posterior encarcelamiento. Sin quererlo, como por obra del corrido como ente, o del inconsciente en un *lapsus linguae*, el corrido pregona entre líneas sin la intención del artista, que el Rey no puede engendrar hijos, lo cual derrumba su imagen pública en este reino esencialmente machista. El corridista no teme venderse, mentir ni seguir órdenes; el corrido, por otro lado, sólo es fiel a la verdad. Esta es la esencia del corrido que plantea Yuri Herrera en su novela, y que supera cualquier función social que pueda tener el corrido en términos pragmáticos.

Censura y recepción de los narcocorridos

En el mundo de la novela, se vuelve presente la presencia de dos polos culturales antagónicos: la cultura oficial y la narcocultura. El corrido del narco como portavoz de la segunda, suele ser censurado en las radios locales, con el argumento de que "sus letras eran lépe-ras, que sus héroes eran malos" (Herrera, 2003, p. 57). Uno de los "loros" de la radio, se confiesa con el grupo criminal, explicando que las medidas de prohibición responden a la necesidad de complacer al gobierno norteamericano: "fachada pa los gringos, y chitón temporal mientras se sosegaban los anunciantes" (Herrera, 2003, p. 57). Ante la situación, los medios de comunicación preguntan al artista

si "¿No podía (...) escribir canciones menos rudas, más bonitas?" (Herrera, 2003, p. 57). Ante esta negativa, el artista arma su postura, menospreciando a los seguidores de las buenas costumbres que rechazan los corridos del narco, afirmando que "lo que le gustaba era mirarle los ojos al que oía, alborotar esqueletos en la pista, cantarle a gente de verdad" (Herrera, 2003, p. 58).

Ante la censura en los medios oficiales, la música de Lobo comienza a moverse en puestos de discos callejeros, que representan circuitos no oficiales de distribución, mostrando que el narcocorrido debe encontrar sus propios medios de difusión. El Rey, por su parte, refuerza la postura del artista, y lo dota de un rol transgresor de la cultura oficial: "Por qué vas a endulzarles el oído a esos cabrones? Basta con que a nosotros nos cuadre lo que somos. Que se asusten, que se asombren los decentes, sobájelos. Si no, ¿pa qué es artista?" (Herrera, 2003, p. 61-62). Así como el corrido tiene un compromiso con la verdad, los corridos sobre el narcotráfico pregonan verdades que pueden ser incómodas para el status quo, por lo que padecen el rechazo de la cultura oficial. Mantienen la tradición de considerarse la voz del pueblo, de los pobres y desfavorecidos, lo que los diferencia del arte culto o burgués, el cual es catalogado por Lobo como "un cuadro adornando la pared". Del corrido, en cambio, se dirá que "es un nombre y es un arma" (Herrera, 2003, p. 64), reivindicando su valor artístico y su relevancia como expresión cultural, así como el impacto que tiene en la sociedad. Es por esto que a los detractores del corrido "Les escama que Uno sume la carne de todos, que Aquel guarde la fuerza de todos. Les escama quién es, y cómo es, y cómo se lo dice"; además los cataloga como esencialmente hipócritas, puesto que en su cotidianidad y en sus festejos, suelen disfrutar de él: "Sólo se atreven a saberlo cuando se abandonan a la verdad sí mismos, en el pisto,

en el baile, en el ardor, jodidos, para eso estaban buenos" (Herrera, 2003, p. 64).

Conclusiones. La poética implícita sobre lo narcoliterario en Yuri Herrera

Escribir sobre el narcotráfico, ya sea como compositor de corridos o como autor literario, implica crear una poética individual que justifique en sí misma la creación artística. En la novela, podemos ubicar tres discursos poéticos distintos que se relacionan entre sí: el del corrido y el narcocorrido, de manera explícita; y el de la narcoliteratura, implícito en los dos anteriores. El primero se centra en la naturaleza del corrido como música popular, en cuanto a ser discurso verdadero, voz del pueblo, del oprimido, que canta en sus versos el sentir y pensar popular en las calles, fiestas y cantinas a cambio de unas monedas. Se ubica en el mundo de la pasión, de lo inconsciente, de la justicia, de las historias de amor que se vuelven heridas en forma de canción. El narcocorrido, por su parte, si bien comparte varias características con el primero, termina cediendo a un sistema de mecenazgo en donde el corrido se vuelve una herramienta con fines de lucro, que en este caso se acopla al mercado de la ilegalidad y la violencia. Esta es la poética que abraza el Lobo, el cual no duda en convertirse en una herramienta más de la maquinaria del cartel, o en palabras del Rey: "hacerse útil" (Herrera, 2003, p. 92). Está obligado a obedecer, a adornar cual joyas el nombre de aquellos que paguen el precio, cumplir con los encargos y seguir la voluntad del dinero.

Durante la mayor parte de la trama, ambas formas de ser del corrido coexisten porque lo que canta el corridista es su verdad: él genuinamente cree que el Rey lo ha salvado, que tiene el poder de salvar a los demás y que la vida en el palacio es lo mejor que le pudo haber pasado y que podría pasarle a cualquiera. Sin embargo,

cuando el contacto con la literatura y la empatía que logra sentir hacia una de las esclavas sexuales del palacio le hacen cambiar su perspectiva del cartel, nace en él un deseo por escapar, cruzar la frontera e iniciar una nueva vida con la Niña, esclava sexual del Rey con quien pretendía, fallidamente, gestar un heredero. Aun cuando el Lobo reprimió este deseo y nunca buscó verlo realizado, para el corrido las virtudes del cartel ya no eran la verdad a pregonar. Siendo así, la relación con la verdad no es establecida directamente con el artista, sino con el corrido, con el arte mismo.

Por su parte, la poética implícita de Herrera para escribir sobre el narco aparece como una propuesta para utilizar el arte como herramienta móvil de la verdad. Sin ignorar el papel del mercado en la producción literaria que actúa como una clase de mecenas, Yuri propone la literatura como un faro de luz que puede ayudarnos a develar las verdades detrás de las sombras. Busca abiertamente ser transgresor, tanto por las temáticas que aborda como por su crítica a las estructuras de poder, si no "pa' qué es artista". Por tanto, escribir sobre el narco es posicionarse críticamente ante la literatura culta, burguesa, ante el arte que sólo es adorno en la pared, aunque se escamen los decentes; y posicionarse igualmente ante el arte sobre el narco que busca lucrar enalteciendo la violencia, de manera irreflexiva. Como en la poética del corrido construida en su narrativa, la prosa sencilla, su ritmo y sonoridad, cobijan la novela de Yuri Herrera, el cual emplea un lenguaje popular que si bien es simple en apariencia, esconde una profundidad para referir una serie de reflexiones y cuestionamientos sobre el mundo del narcotráfico, las estructuras de poder y el quehacer artístico.

Ante la industria del entretenimiento que ha posicionado lo narco como una moda temática, Yuri Herrera reafirma la responsabilidad del artista de escribir sobre los acontecimientos notables que no pueden ni deben ser ignorados, obviados ni censurados.

Tanto el corrido como la literatura en Herrera, exigen un fuerte compromiso con la verdad, la cual no reposa en la complejidad intelectual, sino en la honestidad del lenguaje, el ritmo de la prosa, el reflejo de las historias de los otros y de lo que acontece en el propio inconsciente, sin olvidar la cualidad estética como medio comunicante. Porque, jugando con una de las frases de la novela referentes al corrido, si develar las verdades ocultas de la condición humana fuera como chismear, ¿para qué se hace literatura?

Bibliografía

Astorga, L. (1995). *Mitología del "narcotraficante" en México.* Universidad Nacional Autónoma de México.

Astorga, L. (2005). Corridos de traficantes y censura. En *Región y sociedad,* XVII, 32. El Colegio de Sonora, México.

Burgos, C. (2011). Las letras del narcotráfico a ritmo norteño. Jóvenes compositores de narcocorridos. En *Revista Argentina de Estudios de Juventud.* Universidad Nacional de la Plata.

Burgos, C, (2012). *Mediación musical: Aproximación etnográfica al narcocorrido.* Universidad Autónoma de Barcelona.

Bravo, E. (2023). Natanael Cano fue multado por más de un millón de pesos en Chihuahua por sus corridos tumbados. *Infobae.* https://www.infobae.com/mexico/2023/09/24/natanael-cano-fue-multado-por-mas-de-un-millon-de-pesos-en-chihuahua-por-corridos-tumbados/

Brown, R. (1968). El proceso de creación en la cultura de masas. En *Sociología del arte.* Ediciones Nueva Visión, Argentina.

Cisneros, V. (2024). Ésta es la millonaria multa que Julión Álvarez y Alfredo Olivas pagarían por cantar un narcocorrido

prohibido en Chihuahua. *Infobae.* https://www.infobae.com/mexico/2024/03/18/esta-es-la-millonaria-multa-que-julion-alvarez-y-alfredo-olivas-pagarian-por-violar-ley-anti-corridos/

Flores, E. y González, R. (2011). Malverde: exvotos y corridos (en las voces de cantores sinaloenses. En Flores, E. y Gilard, J. *Cantares de bandidos: Héroes, santos y proscritos en América Latina,* Universidad Nacional Autónoma de México.

Gonzalez, A. (2016). *México Tradicional, literatura y costumbres.* Colegio de México.

Herrera, Y. (2003). *Trabajos del reino.* Periférica, México.

Lira-Hernández, A. (2013). El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario. En *Contribuciones desde Coatepec,* 24, Universidad Autónoma del estado de México.

Pacheco, P. (2016). *Corrido norteño y metal punk. ¿Patrimonio musical urbano? Su permanencia en Tijuana y sus transformaciones durante la guerra contra las drogas: 2006-2016.* El Colegio de la Frontera Norte, México.

Perez, H. (1935). *Trayectoria del corrido.* México.

Ramírez-Pimienta, J. (2010a). Chicago lindo y querido si muero lejos de ti: el pasito duranguense, la onda grupera y las nuevas geografías de la identidad popular mexicana. En *Estudios mexicanos,* 26, 1. San Diego State University.

Ramírez Pimienta, J. (2010b). En torno al primer narcocorrido: arqueología del cancionero de drogas. En *A contra corriente,* 7, 3. San Diego State University.

Ramos, M. (2002). *Cien corridos: Alma de la canción mexicana.* Océano, México.

Schwarz, S. (2013). *Narco cultura.* Parts & Labor.

Simonett, H. (2004). Subcultura musical: el narcocorrido comercial y el narcocorrido por encargo. En *Caravelle, 84.*

Soy Grupero (2022). *Peso Pluma: "Yo hago corridos por encargo… Me voy a quedar bélico".* Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=HxYe6XmU-xA

El héroe de la Revolución Mexicana: fronteras entre la Historia, el mito y la leyenda

Mexican Revolution hero: between history, myth and legend

Noé Marín[1]

Resumen: La presente investigación tiene como propósito definir las fronteras entre la Historia, el mito y la leyenda en torno a la construcción de la figura del héroe de la Revolución Mexicana. Estos personajes son clave para develar el imaginario social predominante en uno de los periodos bélicos que fueron cruciales para la definición de la idea actual de mexicanidad. En términos históricos, existieron y jugaron un papel determinante en los hechos que fueron documentados en cartas, libros, cintas, periódicos y la crónica periodística del corrido popular. Desde el enfoque de la mitocrítica y atendiendo la tipología propuesta por Gilbert Durand, se trata de mitos heroicos o de iniciación, cuya construcción responde a mitologemas o preguntas de orden social: ¿quiénes somos? y ¿a dónde vamos? Las respuestas se manifiestan en relatos simbólicos que, en su fondo, resguardan los mitemas que configuraron la naturaleza

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, nomarin174@gmail.com

humana de los personajes, sus actos, destino y, sobre todo, razón de ser para su enunciación como leyendas históricas que funcionaron como modelos ejemplares de actuar que resultaron de la tensión o encrucijada entre el relato histórico y el mítico. Esta investigación permitirá demostrar si estos personajes tienen un mayor peso histórico, legendario o mítico, según su concepción sociocultural.

Palabras clave: mito, leyenda, mitema, héroe, imaginario

Abstract: The purpose of this research is to define the boundaries between history, myth, and legend surrounding the construction of the hero figure of Mexican Revolution. These characters are key to reveal the prevailing social imaginary in one of the war periods that were crucial to define the current idea of Mexican identity. In historical terms, they existed and played a decisive role in the events that were documented in letters, books, tapes, newspapers and chronicles, as expressed in corridos. From the perspective of myth criticism and according to the typology proposed by Gilbert Durand, these are heroic or initiation myths, whose construction responds to mythologems or questions of social nature: Who are we? And where are we going? The answers are manifested in symbolic stories that, at their core, preserve the mythèmes that shaped the human nature of the characters, their actions, destiny, and, above all, their raison to be enunciated as historical legends, which functioned as exemplary models of behavior that resulted from the tension or crossroads between historical and mythical narratives. This research will demonstrate whether these characters have greater historical, legendary, or mythical weight, depending on their sociocultural conception.

Keywords: myth, legend, mytheme, hero, imaginary

El héroe revolucionario: entre las fronteras de la Historia, la leyenda y el mito

Los hechos históricos de la Revolución Mexicana expresados en los corridos populares estuvieron al servicio de los mitos que prosperaron durante los primeros 100 años de independencia nacional. Como consecuencia de un contexto en el que predominaba un razonamiento en torno a la religión, los eventos de índole geopolítico se envolvieron en un misticismo que los alejó de la rigurosidad histórica. En el imaginario, la crónica de los sucesos patentes se convirtió en un relato mítico atemporal que evidenció una clara intervención de lo sagrado en las tragedias de sus figuras épicas. A decir de las expresiones populares, el inicio de la revolución, más allá de ser la consecuencia de un hartazgo compartido que derivó en la consolidación de un movimiento político y social, fue el inminente cumplimiento de profecías mesiánicas que sustentaron una verdad alterna de este periodo en México. A partir de eventos percibidos como sobrenaturales, aunque tuvieron un origen ajeno a la intervención de sus personajes, sirvieron para legitimar una versión legendaria de estos ante la sociedad.

A un siglo de haber concluido este periodo bélico, la verdad histórica de la Revolución Mexicana se entorpece por un mito medular que sigue en el centro de la discusión: el cuestionamiento de si realmente hubo una Revolución (González de la Vara, 2016)[1]. Bajo esta premisa, las fronteras entre la Historia y el mito se presentan difusas, en tensión y casi imperceptibles, igual o más como

1 En el artículo publicado en la revista Letras libres España, quién fuera presidente de la Academia Mexicana de Historia, Luis González y González, cuestiona si la Revolución Mexicana fue una gesta heroica de la índole ideológica que se conoce o un desorganizado baño de sangre, cuya rebelión se convirtió en el gran mito de la rebelión nacional.

lo fue para quienes participaron en el movimiento armado de principios del siglo XX. De inicio, la Revolución no fue planeada ni tuvo un proyecto ideológico sustancial. Lo más cercano sería el Plan de Guadalupe, documento político que fue publicado por Venustiano Carranza tres años después de haber iniciado el movimiento armado para desconocer la presidencia de Victoriano Huerta; y la conformación principalmente, del poder legislativo. No obstante, este documento era raquítico en ideales y, sobre todo, en las ambiciones que exige un nuevo proyecto nacional:

> Si los mexicanos producimos documentos políticos preciosos, son todos los planes revolucionarios en que hay una nota de quimera, de utopía, de mundos ideales, etc., etc. El Plan de Guadalupe es el documento político más pobre que hay en la historia de México (Wikie y Monzón, 2011, p. 50).

Sin un rumbo y en la prolongada confusión colectiva, en los corridos populares surgieron modelos ejemplares de representatividad social que por sus características históricas y míticas, revelan cómo las fronteras difusas entre la realidad y el imaginario fueron el campo idóneo para la construcción de una narrativa nacional. Esta reformuló un discurso mítico en torno a la idea de la mexicanidad, cuya iconográfica legendaria aún predomina en el mundo globalizado del presente siglo.

Este trabajo aborda la encrucijada entre la Historia y el mito que, apegados al esquema de la Dimensión mecánica del símbolo propuesto por Gilbert Durand[2], da como resultado la cohesión

2 En 1960 se publica *Las estructuras antropológicas del imaginario* de Gilbert Durand, donde establece un orden de resignificación que divide en instancias, las cuales generan preguntas de origen o mitologemas,

en leyendas[3]. Estas surgen de dicha contienda y se manifiestan en modelos ejemplares de ser y actuar plasmados en personajes fidedignos que son dotados con uno o varios mitos de elementos del tipo histórico, hagiográfico y literario (Gutiérrez, 2012). En lo que respecta a la ampliación mítica de la leyenda, dichos personajes se constituyen en un relato simbólico que se refuerza en la necesidad de dar respuesta a los mitologemas[4]. Estos mantienen la actividad del mito y varían según los enigmas vigentes en cada grupo social. En la recaída de los mitemas[5] o redundancias significativas, este relato tiene dos posibles destinos: su permanencia en el limbo del símbolo[6] o su caída en la univocidad que se enmarca en una cultura determinada, lo que convierte al símbolo en sintema[7].

La revolución como proyecto de estado

La Revolución Mexicana fue una guerra civil que la historia oficial da por iniciada el 20 de noviembre de 1910 y por finalizada

---

cuyas respuestas generan los mitos que al interactuar en tiempo y espacio determinado construyen un discurso mítico.

3 De acuerdo con la Dinámica del aparato simbólico de Durand, la leyenda surge de la disputa entre el mito y la historia, por lo que tiene atributos de ambas expresiones.

4 Durand define *mitologema* como toda interrogante que se plantea el hombre que carece de respuestas desde el positivismo científico, las cuales reduce a cuatro misterios predominantes: la vida, la muerte, el amor y el sufrimiento.

5 En paralelismo con el fonema en la lingüística, Durand define al *mitema* como la unidad mínima de significación.

6 El *símbolo* surge de la actualización de la imagen simbólica que es la representación mental dinámica y polivalente de aquello que no puede ser captado en su totalidad por los sentidos. Más adelante ahondaré en el término.

7 El *sintema* es el resultado final del proceso de resignificación de los símbolos, es decir, la idea institucionalidad en la cultura sobre el significado unívoco de un signo.

el primero de diciembre de 1920. Se trata de un periodo relativamente corto que apenas supera una década y, sin embargo, derivó en una profunda metamorfosis de la nación actual (Garciadiego, 2003)[8]. A partir de este movimiento armado se puede identificar un antes y un después de los ideales predominantes en México. No solo en los términos del nuevo orden social, económico o jurídico, sino en la resignificación de un imaginario que sigue vigente y desde entonces, es más prolífero en expresiones y dinamismo, principalmente en los sectores populares.

La primera historiografía de este periodo escapa a la rigurosidad histórica, debido a que la reconstrucción de hechos está basada en gran medida en el recuerdo de "los civiles y militares que escribieron relatos, memorias o historias animados por el prurito de establecer una verdad […] señalar que la verdadera Revolución era la suya y no la del otro" (Matute, 1993, p. 15). En el centro permanece un debate en torno a la veracidad, sino de todos los sucesos, al menos de las secuencias, trasfondos, motivaciones y características que determinaron la heroicidad de sus personajes al ser, en primera instancia, una verdad histórica rehecha a partir de las actitudes condescendientes de los involucrados.

Ante un periodo de argumentos dispersos, la segunda historiografía estuvo determinada por un proyecto ideológico que se edificó dos décadas después de concluir el periodo bélico. Matute (1993) concluye que tanto los hechos como los personajes y los conflictos, fueron adaptados a los fines ideológicos del estado en busca de una reestructuración nacional, unificando las múltiples

8 En el libro denominado *La Revolución mexicana. Crónicas, documentos, planes y testimonios,* diversos autores ofrecen un análisis de los planes establecidos durante y posterior a la Revolución Mexicana, a partir de los cuales se reformó el orden social del país.

versiones revolucionarias a una verdad armonizada con los intereses del nuevo estado. La primera adaptación comenzó con la sustitución del arquetipo del violento caudillo como el gobernante ideal para fomentar la figura del hombre de leyes o constitucionalista, como principio del nuevo orden federalista. Este sería el primer paso para la invención de una Revolución Mexicana que se alejó de la veracidad de los hechos.

En la misma medida, fue sometida a un proyecto nacional que institucionalizó la transición violenta del Imaginario, a partir de un nuevo relato mítico y nacionalista en México: "Por invención debe entenderse, en el sentido que da Edmundo O´Gorman al término, dotar de sentido a un hecho o conjunto de hechos, con el cual hace significativo el acontecer, dándose unidad y sentido a la pluralidad o dispersión" (Matute, 1993, p. 18). La historia aceptada de la Revolución Mexicana fue entonces, un proyecto de estado cuya versión final no estuvo en manos de historiadores, sino de los ideólogos del nuevo orden social. Lo anterior significó un proceso de selección de eventos y personajes que fueron integrados o, en su caso, excluidos de la narrativa nacional.

Se identifican también dos etapas de la revolución: la primera abarca la década violenta de 1910 a 1920 y es denominada como la fase destructiva: la de las revueltas, enfrentamientos, asesinatos y tomas violentas de ciudades. La segunda va de 1920 a 1940 y se nombra la etapa evolutiva de México, en la cual se estructuró el proyecto ideológico que se fijó en la historia de bronce con vigencia actual (Cosío Villegas, 1964). En la primera etapa que se caracterizó por el dominio del caos y la falta de un rumbo claro del conflicto nacional, la revolución fue anónima y estuvo encabezada por gente común, por lo que era popular y apartidista, con masas unidas contra los atropellos cometidos durante el gobierno del porfiriato (Frank Tannenbaum, 1950).

La falta de una ideología dominante que motivara las revueltas armadas, sumado al desconocimiento de los caudillos y guerrilleros sobre los marcos jurídicos que era necesario reformar, como las leyes agrarias para atender la exigencia de una nueva repartición de las tierras nacionales[9], invalida la idea de una revolución como se plantea en la verdad histórica de México. Y sin embargo, brinda legitimidad a la transición social (David Brading, 1985): "No hubo grandes intelectuales que redactaran su programa, que formularan su doctrina, que trazaran sus objetivos. No hubo un Lenin en México. Pequeños grupos de indígenas bajo el mando de jefes anónimos realizaron la Revolución (Brading 1985: 23).

Durante esta etapa surgieron los personajes que, primero en la conciencia popular, comenzaron a asumir roles sociales que los exaltaban sobre la mayoría por realizar hazañas que fueron del conocimiento de las masas gracias a los corridos populares. Posteriormente, por su relevancia militar, un grupo representativo de estos personajes fue integrado al proyecto ideológico a cargo del estado; en esta segunda etapa y bajo un filtro más cuidadoso, los caudillos violentos, sanguinarios y estrategas se convirtieron en héroes nacionales, dotados con características que fueron armonizadas con los intereses del nuevo orden social. La verdad histórica de la Revolución Mexicana, que se fundamenta en gran medida en relatos, memorias, escritos en la prensa y corridos, es un intento de dar sentido a las revueltas motivadas por la falta de un proyecto ideológico.

9 En su libro *Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana*, el autor considera a la Revolución como un movimiento anclado en las disputas de tierra y poder, al contraponer una visión localista-regional-tradicional con la ambición de un proyecto moderno, nacional y de caudillos que al final devinieron en la institucionalización de la Revolución, la centralización política y el surgimiento de un nuevo estado de derecho.

Enrique Krauze (2010), nombró a esto el uso del culto heroico, a partir del cual se consolidó la denominada Historia de bronce[10], que logró afianzarse en el imaginario popular de México. Los personajes representativos o héroes nacionales se mudaron a un formato laico, pero en la transición fue imposible dejar atrás los caracteres religiosos en la representación de sus figuras: "Frente al cielo católico –poblado de santos– apareció el cielo cívico –poblado por santos laicos–: caudillos, libertadores, tribunos, estadistas, presidentes, rebeldes reformistas" (p. 19). Si nos apegamos al esquema de la Dimensión mecánica del símbolo, se trata de personajes que se constituyeron en la encrucijada entre la historia y el mito para convertirse en leyendas del tipo hagiográficas y literarias, a consecuencia de su influencia religiosa y su difusión en el corrido épico, los cuales fueron reforzados con una redundancia significativa o mitemas de orden social.

El discurso mítico de la Revolución Mexicana

La premisa medular del historiador de las religiones Mircea Eliade (1962), es que el hombre o el homo religiosus es el resultado de sus acontecimientos míticos. El mito del exilio en el antiguo testamento, expreso en el relato de Adán y Eva, tuvo como consecuencia que los individuos fueran mortales y conscientes de su propia naturaleza. Los relatos míticos son historias primordiales sobre todo lo que tiene relación con la existencia y el lugar que ocupa el hombre en la bastedad del cosmos:

10 Para el autor, la Historia de bronce es articulada por el estado a partir de héroes y monumentos que buscan constituir una visión maniquea de la verdad histórica, al dividir a los personajes dentro de un bando justo y otro injusto.

> el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento […] describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo (Eliade, 2023, p. 5)

La irrupción de lo sagrado en los eventos terrenales fundamenta el comportamiento humano y define al mundo para él. El mito es considerado como una historia sagrada que refiere siempre a la realidad, por lo que se entiende como una historia verdadera al explicar acontecimientos del entorno que son comprobables, tales como la vida y la muerte. Sin embargo, también tiene una función que busca resignificar el orden del todo y vincular a sociedades incomunicadas por el tiempo y la lejanía, al ser una "diseminación diacrónica de secuencias dramáticas y símbolos, sistema último, asintótico, de integración de los antagonismos, constituye el último discurso y éste último discurso expresa en definitiva la guerra de los dioses" (Durand, 1979, p. 30).

El discurso mítico estructura la realidad a partir de un lenguaje simbólico que se ratifica en los ritos cotidianos, como guías para los hombres en su actuar que dan un sentido a todo. Bajo esta premisa, las proezas que integran los relatos míticos de la Revolución Mexicana se convirtieron en modelos ejemplares de comportamiento o ritos que en su recurrencia resignificaban al mito, a la par de que fueron integrados a los ideales de la aceptación social, tales como la valentía, hombría y la lucha por la patria. En la revolución, quienes encabezaban estas gestas fueron las figuras de los caudillos, los cuales en los corridos populares se caracterizaron como hombres de redención social, dotados de poder, astucia, valentía y diestros con las armas. Eran quienes eran capaces de actuar con una excesiva violencia, luchaban por las causas justas de los

pueblos y, por esta cualidad, tenían el respaldo de fuerzas de origen sobrenatural.

La transición de los héroes religiosos a héroes políticos señalada por Krauze (2010) se realizó con cierta resistencia que se revela en las letras del corrido popular, cuyo resultado fue la constitución de la particular figura del héroe revolucionario. En principio, inevitablemente la intervención de lo sagrado en las circunstancias de orden social fue clave en la construcción de un imaginario detrás de cada hecho histórico. En lo dicho en los corridos populares, Francisco I. Madero no sólo fue un líder político y el principal opositor histórico al régimen de Porfirio Díaz, sino un apóstol de la patria destinado a cumplir una profecía que vaticinaba la liberación del pueblo mexicano de la tiranía y la opresión de los hacendados. Estos últimos siendo percibidos en la canción popular como los descendientes de los gachupines contra quienes, 100 años en el pasado, se había luchado en una emancipación del pueblo mexicano que sin darse cuenta, volvía a ser oprimido.

El siguiente corrido da cuenta de la particular intromisión de lo sagrado en los eventos históricos de México. En el primer verso, el autor interpreta el avistamiento del cometa Halley, ocurrido el 19 de mayo de 1910, como un indicio o premonición del cumplimiento de una profecía: la llegada del salvador del pueblo mexicano que se enfrentaría a un mal al que solo se podía combatir con la intervención de lo sobrenatural. Mientras en el campo de las ciencias se le identificó como un cuerpo celeste con una traslación periódica que permitía su acercamiento a la tierra a 400 mil kilómetros de distancia cada 75 años, en el discurso mítico del corrido popular se le identificó como una bola de fuego, en una referencia a la realidad cotidiana y conocida de la vida rural de inicios del siglo XX en el país. Así como por consecuencia del limitado entendimiento sobre el comportamiento del cosmos, a la par del

predominio de una idiosincrasia sustentada en lo paranormal. El avistamiento, que ocurrió en un territorio que estaba dividido y se preparaba para una transición radical en sus modelos de gobierno, tuvo un significado particular en los sectores que padecían la desigualdad social, circunstancia que no ocurrió en otros países. Como testimonio de las fronteras entre la Historia y el discurso mítico, así se expresó este hecho atípico y natural en el corrido popular:

> "(Cometa) Si hubieras sabido
> lo que venías anunciando,
> nunca hubieras salido
> por el cielo relumbrando;
> no tienes la culpa tú,
> mi Dios, que te lo ha mandado" (Mendoza, 1956, p. 27).

En este periodo de estudio que corresponde al inicio de la etapa violenta de la Revolución Mexicana, la figura del primer protagonista que se erige en la disputa entre la Historia y el mito es la de Francisco I Madero, a quien 100 años después de la conclusión del episodio bélico, se le sigue denominando el Apóstol de la democracia en México. En los corridos, la figura de este personaje fue asociada a atributos como la valentía, el culto al honor, la astucia y una profunda vocación de justicia social. Lo anterior es clave en su transición del relato histórico a la dimensión mítica. Un mitema[11] de transformación necesario para la construcción de una visión

11 El término deriva de los estudios de Levi-Strauss y es usado por Gilberd Durand. El mitema en es el equivalente al fonema en la lingüística, al definirse como la unidad irreductible del mito que es constante en los diversos discursos míticos de las culturas.

maniquea del conflicto bélico que fungió como un contrapeso ideológico y moral frente a un enemigo en común de los mexicanos, cuyas cualidades eran contrarias a las de Madero y fueron representadas por la figura del entonces presidente Porfirio Díaz. Sin embargo, en el trasfondo del hecho histórico se encontraba un mito de orden social: la lucha de clases.

> "¡Ay! ¡Qué Madero tan hombre,
> bonitas son sus acciones! […]
> Madre mía de Guadalupe,
> ¡Llénalo de bendiciones!
> Porfirio está retratado
> con su águila y su letrero
> y en el letrero diciendo:
> ´No pudiste con Madero,
> con otros habrás podido
> porque eres camandulero" (Mendoza, 1956, p. 27 y 28).

Según lo expuesto por el corrido popular, se trata de un personaje cuyas acciones son motivadas por la defensa del pueblo y las causas justas de México. A Madero se le aleja del peso moral de la sangre y las muertes a causa de la Revolución Mexicana, al dar a entender que fue orillado a levantarse en armas en contra el régimen; de las muertes que resulten de esta revuelta se culpa a Porfirio Díaz.

> "Porfirio es el responsable
> de todita la Nación,
> no quiso doblar las manos,
> que hubiera revolución,
> no quiso entregar la silla,
> que le dolía el corazón" (Mendoza, 1956, p. 28).

Según el historiador Armando Fuentes (2011), Madero fue un hombre que nació en el privilegio social y económico, al ser descendiente de una familia que gozaba de una fortuna que le permitió estudiar en el extranjero (Estados Unidos y Francia), donde se acercó a los múltiples ideales democráticos, entre ellos, el antirreeleccionismo. A diferencia de los múltiples perfiles de caudillos como Francisco Villa, Emiliano Zapata y Pascual Orozco, por mencionar aquellos que la historia oficial ha resignificado, Madero fue ajeno a la realidad del sector popular y, sin embargo, en los corridos es exaltado como el vocero legítimo de sus ideales de justicia. El fin de su transición ocurrió al renunciar a los privilegios de su clase para luchar por las causas justas de las clases oprimidas. Es una semejanza narrativa con pasajes religiosos que son iterativos en las culturas.

A estas secuencias narrativas, similares en la construcción de la figura del héroe, el mitólogo Joseph Campbell (1959) las identifica como parte de un esquema común en los relatos mitológicos o monomitos. Su elemento principal es la aventura arquetípica del héroe que tiene como motor una función simbólica, al considerar al mito un sueño despersonalizado que opera como "la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales. Las Religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico" (p.11).

En consecuencia, todos los avances y descubrimientos del hombre "emanan del fundamental anillo mágico del mito" (p. 11). Desde la percepción de los corridos populares, en figuras como la de Madero tiene un mayor peso su iconografía mítica sobre la realidad histórica. Asimismo, se refuerza el mitema de la necesaria depuración del personaje alcanzada a través del sufrimiento, en una modalidad de viaje interno para el paso de una clase social a otra. Antes de ser un rival de régimen, se advierte sobre los "crueles

tormentos" que debió superar el personaje para representar los valores, idiosincrasias y luchar por las causas justas del pueblo:

> "Madero con su asistente
> Sufrió muy crueles tormentos,
> vino conquistando gente
> y formando regimientos" (Mendoza, 1956, p. 28).

Entonces en lo que concierne al imaginario, entendido como la capacidad humana de construir un discurso mítico (Durand, 2007), y bajo la premisa de la aventura como una transición del héroe de un estado a otro, apegado en mayor y menor medida al esquema común que Campbell (1959) engloba en tres dominios cíclicos (partida, iniciación y retorno), el discurso mítico en la Revolución Mexicana conllevó una narrativa ideológica que alejó a los personajes de la percepción histórica y los puso al servicio de una idiosincrasia popular. Los héroes o modelos representativos ocasionaron el surgimiento de nuevos caudillos que fueron seducidos más por el relato legendario en torno a las hazañas en el campo de batalla que por su versión histórica real. Una dinámica compartida en las culturas que hace transitar a los personajes del mundo ordinario hacia el de los prodigios sobrenaturales.

> el héroe inicia su partida desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos (Campbell, 1959, p. 35).

En el corrido popular se dejó testimonio de este mitema que va más allá de las funciones históricas de los personajes y opera como

una guía para encontrar un lugar en la épica nacional, en este caso, el llamado es a defender la patria. En el siguiente corrido se muestra a un narrador que reafirma el inicio de la Revolución Mexicana como el cumplimiento de las profecías y atiende el llamado a pelear por la patria, del mismo modo que rinde culto a la valentía bajo la protección y ayuda del Santo Niño de Atocha. Estos caracteres, aunque se presentan en diversas expresiones, son compartidos por quienes querían estar del lado justo de la historia o ir con la revolución.

> En mil novecientos diez comienzan las profecías,
> se levantó la nación contra Porfirio Díaz.
> En mil novecientos diez, el día veinte de noviembre,
> el día que empezó a pelear el que la patria defiende
> No le temo al Presidente, tampoco a Ramón Corral.
> El Santo Niño de Atocha es el que me ha de ayudar […]
> Vamos, vamos, mexicanos, empuñando nuestro acero,
> vamos a darle la mano a don Francisco Madero (Mendoza, 1956, p. 30).

En el verso, la evidencia patente fundamenta la evidencia mítica, es decir, profecías que tienen una fecha histórica de inicio, 20 de noviembre de 1910. Las causas políticas de Madero fortalecen un discurso maniqueo de la Revolución en el que se establece un bando justo y otro injusto. A la par, inspira una forma de actuar y dota al personaje histórico de una cualidad que llevaría a Enrique Karuze (1994) a llamarlo como el místico de la libertad, el cual también fue una motivación para el surgimiento de un concepto ambiguo durante la Revolución Mexicana: la bola. Se trata de un colectivo unísono y anónimo que también lucha por las causas justas del pueblo –que son ellos mismos–. Bajo la guía física y

simbólica del héroe, tienen también la protección de fuerzas sobrenaturales y tienden a mimetizarse con las cualidades de éste, tales como la valentía, el honor, la fuerza y la autoconciencia de poder morir por defender los principios de la causa.

Sobre Madero, por ser iniciador de una tradición de mitificación de la Revolución Mexicana, también se dijo en el corrido popular que debido y en reconocimiento a su entrada triunfal a la Ciudad de México, ocurrida el siete de junio del 2011, tras el exilio y renuncia a la presidencia por parte de Porfirio Díaz, ese día tembló el país. Este hecho ratifica la percepción de misticismo que giraba en torno a su figura, siendo, según lo expreso en este trabajo, uno de los temas más recurrentes y asociados al héroe en éste y la mayoría de los corridos durante los años posteriores. En efecto, de acuerdo con los datos científicos de los que ahora se disponen, según las efemérides sísmicas del Servicio Sismológico Nacional, a las cinco de la mañana el siete de junio del 2011 se registró un sismo magnitud 7.6 con epicentro en Ciudad Lázaro Cárdenas, Michoacán, cuyo alcance provocó daños y derrumbes en múltiples edificios de la Ciudad de México, entre ellos iglesias. En algunos de los corridos populares, la idealización del momento heroico pesó más que el hecho trágico, al omitirse lo ocurrido y sólo referirse al temblor como un indicio de misticismo del triunfo de Madero, quien llegaría el 6 de noviembre la presidencia de manera formal:

> "Inmortal el siete de junio,
> porque ninguno sabía
> que por voluntad de Dios
> la aurora saludaría […]
> ¡La divina voluntad
> nos ayudó a que Madero
> entrara a la gran ciudad!

A las dos llegó en un tren
y todo el mundo aplaudió,
sería voluntad de Dios,
¡Que hasta la tierra tembló!" (Avitia Hernández, 1997, p.43).

Los autores Víctor Mínguez y Manuel Chust (2003) señalan que la idea de heroización moderna tuvo su matriz icónica, que separó a este grupo de héroes de otros anteriores, a partir de la Revolución Francesa. Sobre la figura del héroe y las fronteras entre la Historia y el mito, responden preguntas que lo definen en percepción: ¿Qué es un héroe? ¿Quién puede ser un héroe? ¿Quién elige a los héroes? ¿Cómo se construyen? y ¿Con qué fin? Quizá una pregunta derivada de este trabajo que requiere un estudio más amplio al de este artículo: ¿Qué tensión mitológica armoniza o está en impugna constante en la figura del héroe que emana de los pueblos en crisis, como el de la Revolución Mexicana?

A manera de conclusión

El héroe de la Revolución Mexicana es una figura o modelo que fue ensamblado en función de las respuestas a los mitologemas de orden social que surgieron en una población marcada por una crisis de identidad y su emancipación inconclusa desde la Independencia de México. Su aceptación iconográfica concluyó en una cadencia semántica derivada de la institucionalización unívoca de la idea de héroe nacional. Al menos en los términos oficiales, se trata de un sintema que se construyó y emanó del genuino sentir de los sectores populares y fue resignificado para legitimar y construir un nuevo proyecto ideológico de estado.

Aunque en México se han tenido múltiples rebeliones o revueltas armadas, solo dos revoluciones determinaron la concepción del héroe contemporáneo o la heroización moderna, cuyas cualidades

reales y del imaginario han desembocado en la figura del caudillo: como redentor de las causas justas de los pueblos o el héroe guerrero, producto de un relato mítico que ha trascendido sobre la versión histórica de los personajes. Durante la Revolución Mexicana, existieron los caudillos con difusas personalidades heroicas, los cuales fueron llevados a grupo de héroes nacionales, a través de un proyecto de estado que los alejó de su versión histórica y los integró en un imaginario institucionalizado.

El principal inconveniente para delimitar las fronteras entre la Historia y el mito en la construcción de la figura del héroe surge al constatar que en cada uno se emplean diferentes parámetros de función: mientras en la primera se tiende a establecer principios unívocos e inamovibles, cercanos al campo de los sintemas, en la segunda, se tiende a la resignificación constante de las abstracciones sociales y su manifestación en imágenes simbólicas, cuya característica es que son dinámicas, polivalentes y diacrónicas. Así la idea de héroe revolucionario prevalece en un limbo entre la rigurosidad que exige la Historia y la "historia verdadera" que ofrece el discurso mítico.

El héroe revolucionario es una figura de representación ejemplificadora que se fue sustentada en los corridos populares a partir de los hechos exactos y resignificada en el Imaginario, a partir de las idiosincrasias en predominio. Un personaje que, por esta misma tensión, existe en el campo de la leyenda popular, es decir, en el límite de las fronteras entre la Historia y el mito.

Bibliografía

Avitia Hernández, Antonio (1997*). Corrido histórico mexicano: voy a cantarles la historia (1910-1916*). Editorial Purrúa.

BRADING, David A. (1985): *Caudillos y campesinos en la revolución mexicana*: Fondo de Cultura Económica.

Campbell, Joseph (1959). El héroe de las mil caras [Archivo PDF]. https://mantenlosimple.com/wp-content/uploads/2016/04/el-heroe-de-las-mil-caras-joseph-campbell.pdf.

Campillo, Antonio (2016). Tres conceptos de historia. *REVISTA PENSAMIENTO*, núm. 270 pp- 39 – 59.

Chust, Manuel. Mínguez, Víctor (2003). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847).* Universidad de Valencia.

Durand, Gilberd (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Editorial Anthropos.

Durand, Gilberd (2007). *La imaginación simbólica*. Amorrortu / editores.

Eliade, Mircea (2010). Mito y realidad. [Archivo PDF]. Eliade, Mircea - Mito Y Realidad.pdf (seducoahuila.gob.mx).

Fuentes Aguirre, Armando (2011). *Madero: caudillo civil de la Revolución*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

García Diego, Javier (2003). *La Revolución Mexicana: una aproximación sociohistórica.* La Revolución Mexicana. Crónicas, documentos, planes y testimonios: Universidad Nacional Autónoma de México.

González de la Vara, Martín (2016). El mito de la Revolución Mexicana. Letras libres, España. [Archivo PDF]. 032-036ÃSdGzlzyGzlz-1/2-M (letraslibres.com)

Gutiérrez, Fátima (2012). *Mitocrítica: naturaleza, función, teoría y práctica*. Editorial Milenio.

Krauze, Enrique (1994). *Siglo de caudillos*. TUSQUETS Editores. Editorial Planeta Mexicana.

Krauze, Enrique (2010). *De héroes y mitos*. TUSQUETS Editores.

Matute Aguirre, Álvaro (1993). *La Revolución Mexicana: actores, escenarios y acciones.* Universidad Nacional Autónoma de México.

Wikie, J., & Monzón Wilkie, E. (2011). *Daniel Cosío Villegas: un protagonista de la etapa constructiva de la Revolución Mexicana.* El Colegio de México.

Axolotl, el camino a la identidad a través de la otredad

Axolotl, the path to identity through otherness

Héctor Contreras[1]
Isabel Carrillo Schaefer[2]

Resumen: El problema de la identidad se ha desarrollado desde varios puntos de vista a través de la literatura, y más específicamente del cuento. Es posible acceder a una identificación de aquellos elementos que determinan la identidad cultural de un pueblo. Haciendo uso de la imaginación y elementos de la fantasía, distintos autores dan voz y permiten visibilizar nuestros anhelos, sueños, pulsiones, deseos, pesadillas, entre otros sentires. En el cuento de "Axolotl" de Julio Cortázar se concreta todo ello mediante el "otro" para alcanzar una apropiación e identificación propia. En ese sentido y con base en la hermenéutica se analizará este relato del autor argentino en el que existe esta transmutación de personajes de aquel que va en busca del otro.

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, hector@uaz.edu.mx
2 Universidad Autónoma de Zacatecas, ics@uaz.edu.mx

Palabras clave: identidad, otredad, animal, imaginario, hermenéutica

Abstract: The issue of identity has been explored from various perspectives in literature, and more specifically in short stories. It is possible to identify the elements that determine the cultural identity of a community. Using imagination and elements of fantasy, different authors give voice and highlight our longings, dreams, impulses, desires, nightmares, and other feelings. In Julio Cortázar's short story Axolotl, all of this is achieved through the "other" in order to attain self-appropriation and identification. In this sense, and based on hermeneutics, we will analyze this story by the Argentine author in which there is a transmutation of characters from the one who goes in search of the other.

Key words: identity, otherness, animal, imaginary, hermeneutics

Todo cuento cuenta dos historias
Jorge Luis Borges

En el mundo actual y frente a la necesidad de reconocimiento e inclusión de todos los grupos sociales, el tema de la otredad y la alteridad ha sido abordado desde distintos puntos de vista y campos de investigación. ¿Qué (o quién) es el yo? ¿Qué es lo que nos define como lo que somos (y también lo que no somos)? Al mismo tiempo que nos identificamos, es importante también precisar quién es el otro, ya que gran parte de aquello que nos define se debe a nuestros incontables e inevitables encuentros constantes con los demás. Entonces, ¿cómo definir la identidad? Muchos factores influyen y

deben de ser tomados en cuenta para su formación y definición; se incluyen entre ellos la ideología de los pueblos, su historia, costumbres y tradiciones, en otras palabras, toda aquella manifestación cultural que contribuye a dar un sentido de pertenencia del individuo a la comunidad.

Debido a que la identidad es en gran manera determinada por la ideología e idiosincrasia de los miembros de una cultura determinada, la literatura se presenta también como un medio de difusión de todos los aspectos ya mencionados; a través de ella son expresados aquellos elementos propios y hasta cierta manera únicos de los individuos, dando así sentido a la realidad de una sociedad específica. "La lengua es el canal principal por el que se transmiten los modelos de vida, por el que se aprende a actuar como miembro de una sociedad y a adoptar su cultura, sus modos de pensar y de actuar, sus creencias y sus valores" (Halliday, 1982, p. 18). Es por lo tanto la palabra escrita a través de textos literarios, un canal mediante el cual se llega a definir la identidad. Octavio Paz menciona al respecto que es el lenguaje el lugar donde se encuentran tanto historia, memoria y futuro (Paz, 2020).

Desde el lenguaje y la literatura, disímiles cuentos y poesía, se hace latente el planteamiento de la otredad. En su ensimismamiento y sus adentros existe una encrucijada del ser y su soledad, que busca en otras caras que lo definan; se contempla desde otras máscaras porque en la suya no se reconoce. Desde la poesía maldita, los poetas franceses expresan esa necesidad de observarse, pero lo que perciben ya no es ellos sino ese otro del espejo, que deambula por ahí, pero que no soy yo o soy fragmentos del él: yo **soy** otro (Rimbaud, 1994, p. 41). En ese sentido, una desaprobación de sí mismo sobre el mundo. Al respecto, Jean Baudrillard y Marc Guillame enfatizan la importancia de nuestra relación con el Otro, ya sea individual o cultural (Baudrillard, 2007, p. 84). Dentro de

la poesía el desconocimiento de sí en el mundo lo vemos desde un existencialismo que proviene del descontento exterior y el tedio de yo ser siempre el mismo y por una vida entera, en palabra de Fernando Pessoa:

> Hace mucho que no existo. Estoy tranquilísimo. Nadie me distingue del que soy. Me siento respirar. Como quien hubiera practicado algo nuevo o atrasado. Empiezo a tener conciencia de tener conciencia. Acaso mañana despierte de mí mismo y reanude el curso de mi propio existir (Pessoa, 2023, p. 345).

De ahí que varios escritores se definen a partir de otro que siga sus pasos para poder dejar de ser él, desde la visualización de las formas animales en las humanas. El encontrar un compañero similar a mí pero que no es otro humano, proviene nuevamente de este fatalismo de las formas de los hombres, porque el hombre está condenado a sí mismo del hecho del ser y existir bajo la forma en la que nace, sin máscaras que lo cubran. En cambio, las formas animales en cada cierta temporada cambian de piel, de pelaje. Además, el animal participa en los dobleces de la naturaleza. Es tan obsceno desde su hábitat, pero son las formas primigenias de la creación; es noble, inteligente, ciertas especies son bellas, y en sus imperfecciones está la perfección, el no ser humanos.

Las ficciones literarias son sólo una de las muchas estrategias que utilizamos los seres humanos para dar sentido a nuestra experiencia. Los personajes y los espacios narrativos están definidos en función de lo imaginario. ¿Cuál es la frontera entre realidad e irrealidad? El cuento desafía las convenciones de la realidad y la ficción, y la metamorfosis del protagonista introduce elementos fantásticos.

Desarrollo

Hay literatura fantástica
porque la realidad es fantástica.
Jorge Luis Borges

El ser humano siempre se está contando, se relata a sí mismo y a todo aquello que lo rodea, expresa lo que se encuentra más dentro de él haciendo uso de aquella característica que quizá sea la principal entre nuestra especie: el lenguaje. Dentro de ello, incontables autores haciendo uso de recursos literarios, dan cuenta de la realidad de distintas maneras, siendo una de ellas el cuento fantástico. Al respecto, Borges menciona que mediante los cuentos es posible captar la presencia de símiles que repiten siempre lo mismo (Borges, 1989). Dar sentido a lo que somos y a lo que nos puede reflejar el espejo del *otro* es posible mediante el uso de lo fantástico, debido a que ello expresa una realidad determinada mediante otros medios. Con este elemento, lo inexplicable e incomprensible, así como en cierto grado extraño y que no es posible encontrar en el mundo, se hace posible gracias a la literatura.

Dentro de las dobles otredades o las concepciones del otro, la doble figura que acompaña es la otredad. Desde una visión contemporánea, los cuentos se ciñen a contar esa historia de aquel que soy pero no reconozco. De ahí que en variados cuentos se genera esta incertidumbre de utilizar animales como hilo conductor en las tramas, ya que el humano copia lo que el animal hace, pues su temeridad, fuerza, astucia, nobleza y otras tantas características que ven el humano en el animal no las reconoce en él. Por tal motivo intenta unir su reflejo con el otro.

Siempre nos estamos contando todo lo que sucede y lo que no alrededor nuestro, y al enfrentarnos como seres humanos a la realidad, nos percatamos que ésta si bien ofrece certeza, también es frágil y en cierta manera porosa. A pesar de vivir lo mismo, las experiencias generadas son diferentes. En ese anhelo de sostenernos sobre tierra firme, es posible que se opte por proponer una visión no totalmente veraz, pero que sí dará la posibilidad inofensiva de experimentar la realidad de otra manera. Siempre ha habido historias de sucesos, personajes y lugares que no caben en el mundo como lo entendemos, y es ahí en donde es necesario *vestir la realidad de fantasía para no perder la cordura*.

En la cuestión de la imaginación, y para no sentir las fauces aniquilantes del tiempo imaginamos otros mundos y otros escenarios, personajes, héroes o villanos, animales y dentro de este mundo de fantasía, poder escapar del que soy y me permite seguir y, a su vez, de escapar del hecho de ser yo nos libera. Es decir, imaginamos para pactar con la fugacidad de la muerte y en ese andar fantaseamos con nosotros mismos en otros cuerpos y otras esencias.

Alberto Chimal (2015), en el prólogo de una obra de recopilación titulada *La tienda de los sueños – Un siglo de cuento fantástico mexicano*, menciona que el hecho de que las obras literarias del género fantástico se refieran a lo imposible, y con ello se acerquen a los límites (si es que éstos existen) de lo real, nos lleva a reflexionar en la manera en cómo se entiende –o cómo se nos ha hecho entender– la realidad. Tal reflexión nos empuja a salir de la zona de confort, de la docilidad y del aletargamiento en el que nos vemos muchas veces envueltos. En ese sentido, la literatura fantástica dentro de su irracionalidad ofrece una visión diversa y subyacente en un mundo paralelo.

Esto si bien es cierto que puede ser incierto, es al mismo tiempo necesario, ya que tiene la capacidad de inspirar a individuos

a visibilizar sus propias posibilidades con todo lo que éstas conllevan, tales como aspiraciones, sueños y pesadillas. Trayéndolos y acercándolos a la difusa frontera que existe con la realidad, esta queda redefinida ahora con base en el discurso que la describe. Se trata, por lo tanto, de esta idea *wittgensteiniana* (si el término lo permite), en que las palabras aquí determinan la realidad de las cosas, dando claridad desde lo interior y no lo exterior. Por medio del lenguaje se da certeza a la condición humana y se abordan aquellos temas con los cuales existe una cierta aversión.

En el caso de Julio Cortázar, el tema del otro es uno de los más abordados por el escritor argentino (Ignacio Solares, Imagen de Julio Cortázar, *La Jornada*, México, septiembre 2018, p. 4), quien presenta un desdoblamiento de la realidad, ofreciendo así una vinculación tanto temporal como espacial. Además, da un sentido diferente mediante el uso de elementos propios del cuento fantástico. Es posible entonces afirmar que la literatura *cortazariana* es:

> la captura del instante, de lo irrepetible y singular, es decir, del sentimiento y el dolor, del gesto, el trazo, la ocasión fortuita, del azar y del desconcierto cuyo contenido concentra quizá las peripecias de toda una civilización que quisiera encontrar al final de sí misma su verdadero significado" (Sánchez Benitez, Roberto. Cap 3. Cortázar y la estética de la alteridad).

La noción del otro en la obra del autor argentino está ligada íntimamente con la idea de alteridad y con la búsqueda de una identidad fragmentada que se revela a través de lo fantástico. En sus textos, hay un desdoblamiento del yo, el cual se multiplica o enfrenta con su reflejo, causando una tensión entre lo real y lo imaginario. Este proceso expone la fragilidad de la conciencia individual y al mismo tiempo nos lleva a cuestionar los límites de la percepción

humana. Así, Cortázar construye un universo literario en el cual tanto tiempo, como espacio y subjetividad se entrelazan creando una experiencia estética que trasciende lo racional.

> En mi interior o fuera de mí se abre de repente algo, un inconcebible sistema de receptáculos comunicantes hace que la realidad se torne porosa como una esponja; durante un momento, por desgracia breve y precario, lo que me rodea cesa de ser lo que era o yo dejo de ser quien soy o quien creo que soy, y en ese terreno que en las palabras sólo pueden llegar tarde e imperfectas para intentar expresar lo que no puede expresarse, todo es posible y todo puede rendirse. (Julio Cortázar, *El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica, Obra crítica*, vol. III, p. 97).

Dentro del terreno fantástico de Cortázar, éste representa la separación de la lógica con lo racional, basado en el camino de lo extraordinario, lo inusual e imprevisto, lo cual se puebla de varias esencias, tiempos, personajes, y desdobles de lo mismo. Cada cuento trastoca su existir, es el hecho de estar y no estar, es un mundo en el que todo avanza de forma lineal, pero siempre algo se quiebra:

> Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (Todorov, 1970, p. 24)

Desde la teoría de los contrarios y la hermenéutica de Eranos (Ortiz – Osés, 2012), la luz y la oscuridad funcionan como un

complemento y son partícipes de nuestro ser. En él son necesarios ambos mundos y con ello nuestra vulnerabilidad ante el mundo, puesto que hay una armonía entre ambas esencias: anima y animus, mujer y hombre. Ambos se tejen y destejen en los confines de la existencia, como nuestro ángel o demonio, aunque las dobles esencias en Cortázar son nobles. Gastón Bachelard analiza el bestiario ducassiano y lo que encuentra en él es un contraste de nuestra identidad animal primigenia. Analiza a los gatos y su condena de vivir o morir siete vidas, como nosotros vivimos y morimos múltiples veces. De ahí que nuestra identidad huye de nosotros mismos al entender nuestro propio existir. Es entonces propio de un animal ayudar a trascender lo humano, puesto que, desde las contemplaciones de la poesía francesa, el animal vuela por encima de la conciencia humana (Bachelard, 1985. p. 51).

En 1975 Julio Cortázar publicó su segundo libro de cuentos, *Final del juego*. De los dieciocho cuentos que lo componen, en *Axolotl* el autor argentino aborda temas como la alienación, la metamorfosis y la identidad. Desde un punto de vista hermenéutico, este relato puede ser interpretado como un viaje simbólico hacia la comprensión del otro, no sólo en términos psicológicos sino también existenciales. El relato ocurre en la ciudad de París. El protagonista va realizando una detallada y amplia descripción de la ciudad y de los lugares, así como del tiempo, lo cual lleva a poder ubicarse tanto temporal como espacialmente dentro de la historia desarrollada.

La narración es en primera persona y se trata de un relato intradiegético, esto es, el narrador cumple con una doble función: narra y al mismo tiempo es personaje del cuento, lo que nos permite visibilizar en primera persona lo que va ocurriendo. A través de la lectura es posible detectar tres momentos. En el primero se presenta al narrador como protagonista; en el segundo se describe

a los axolotls y; finalmente en el tercero la transmutación se lleva a cabo. Durante esos tres momentos, el cuento nos va atrapando entre distintas narraciones, permitiendo al lector tomar dos decisiones: definir quién relata, si es el axolotl o el humano; y definir de quién es la conciencia hasta que el intercambio se ha llevado totalmente a cabo.

Todo comienza en la capital francesa, en época de primavera en el *Jardin des Plantes,* un zoológico en donde el personaje principal, después de admirar plantas y encontrar una desilusión entre dos especies diferentes de felinos, decide visitar un acuario. Es precisamente ahí donde descubre a los axolotls y se obsesiona con ellos, con sus características. Esa obsesión lo lleva a conectar con las criaturas de tal manera que hay una identificación personal y de la conciencia con los pequeños animales.

El hombre tiene una necesidad de encontrarse, por lo que va buscando alguien o algo similar a él, con quien pueda replicarse e identificarse, y posiblemente trasladarse. Va buscando algo cuya experiencia de vida sea en cierta manera equivalente (aunque no igual) con el propósito de volver a ser o al menos no dejar de ser, sin importar la forma de vida. Esta búsqueda sucede también en otro cuento del mismo escritor, el cual lleva por nombre *Una flor amarilla*. En el que se busca "afanosamente a quien se le parezca, quien habrá de repetir lo mismo que él, una vida común, equivalente con una vida estúpida, imbécil vida fracasada que habrá de trasladarse a otra del mismo tenor" (Sánchez Benitez, 2012, p. 384).

A través de este cuento corto, Julio Cortázar realiza un relato en el que es posible hacer una lectura ideológica marcada por la estética del imaginario fantástico, además de abordar la otredad e identidad con un animal de origen mexicano, creando así un entrelazamiento con la mitología azteca. La obsesión del narrador

con los axolotls lo lleva a desarrollar una conexión cada vez mayor hasta unir su conciencia con la de la criatura. La descripción del anfibio mexicano realizada por el autor argentino es profunda, otorgándole una misteriosa humanidad. Estas características los acerca a la condición y naturaleza humana; son capaces de pensar como hombres *simmillima mulieribus* escribiría Juan José Arreola en su *Bestiario* (1959).

El animal, por lo tanto, representa la otredad, lo extraño y lo inefable. El protagonista se siente fascinado y a la vez identificado profundamente porque considera que comparten con el género humano la condena de su propia existencia, el estar abandonado a su destino, incapaz de comprender su propio mundo. Esto causa una unión en ambos anhelos de escapar de la humanidad y entender algo que parece totalmente diferente. De la misma manera que el ser humano, el axolotl es "esclavo de su cuerpo", está "enterrado vivo" y cumple con una "condena eterna"(Cortázar, 1956, pp. 165-167). En términos hermenéuticos, esta metamorfosis es clave. Al observar al axolotl, el narrador atraviesa un proceso de alienación progresiva que lo separa de su humanidad y lo conecta con una existencia más primordial, ligada a lo animal y a lo desconocido. Es posible hacer una lectura del texto como si fuera una alegoría de la disolución (e incluso unión) del yo en el otro, una despersonalización que revela las conexiones profundas entre las distintas formas de vida.

> Yo era un axolotl y me sabía inmediatamente extraño a lo humano; apartado, condenado a una vida de limbo, de perpetua espera, en la que la única aventura era el cambio (Cortázar, 1956, p. 168).

Este pasaje nos muestra el estado de alienación del narrador y su pérdida de identidad humana. Al mismo tiempo enfatiza la idea

de que la vida del axolotl es un estado de espera, un tipo de umbral entre la vida y la muerte, lo humano y lo animal. Mediante esta caracterización tan ampliamente descriptiva, se identifica al otro mediante todo lo que yo no soy, en otras palabras, todo lo que otro es, es también lo que yo no soy. A lo largo del relato existe una superposición espacial que va sucediendo al mismo tiempo en ambos *personajes* del cuento (el narrador y el animal). En esta vinculación no existe una identificación clara de cuando se trata de uno o del otro, sino que por el contrario, hay una unión producto del hecho de ir intercalando ambas conciencias y así, lo que sucede en uno, sucede también en el otro, uniéndolos a ambos y, a la vez, separándolos de lo que eran antes de iniciar el proceso.

Es mediante esta vinculación que lo ausente se hace presente. Hay un reconocimiento de la identidad propia mediante la apreciación del otro, la cual se va reconociendo en la mirada. Una vez que el proceso de asimilación ha sido completado, a pesar de no existir propiamente una muerte, la persona va desapareciendo y como consecuencia, el axolotl viene a ser el objeto sobre el cual se deposita todo lo que el primero era. Las diferencias dejan de existir y regresa al inicio del relato en donde expresa "ahora soy un axolotl" (Cortázar, 1956. p. 169).

A medida que el hombre contempla a los axolotls en el acuario, uno de ellos devora por los ojos al protagonista europeo y transforma al humano en un animal, regresándolo a un pasado mítico. Esta transformación causada por lo observado implica que el conocimiento del otro es también una manera de conocerse a sí mismo. El proceso implica un conocimiento profundo y empático que desencadena en la transformación final, la cual llega a simbolizar un escape de una existencia sin rumbo, ya que después de ser devorado por la consciencia del axolotl, el cuerpo humano queda

afuera del acuario y, sin embargo, muestra que hay siempre una conexión entre todos los seres vivos.

El tema de la identidad es el punto central del cuento. A lo largo del relato, el narrador experimenta una crisis al sentir que su conciencia está siendo absorbida por la de los axolotls. La desaparición del yo culmina en un cambio final, ya transformado en el animal, atrapado ahora en una existencia estática, pero con una consciencia humana: "Me sentí, vagamente, siendo yo, convertido en axolotl… y era ya imposible romper esa cárcel en la que había caído" (Cortázar, 1956, p. 168). El cuento termina con una ambigüedad sobre la relación entre lo humano y lo animal, la identidad y la otredad. El narrador ha trascendido su individualidad para ingresar en una conciencia más amplia y colectiva donde, para llegar a ello, ha debido perder su humanidad.

El relato de Julio Cortázar reflexiona sobre la alteridad y la búsqueda de la identidad a través de la transformación y observación del otro. Mediante el simbolismo, el cuento explora las tensiones entre el yo y el otro, entre lo humano y lo animal, entre lo racional e irracional. Se trata, por lo tanto, de acercarse con un carácter crítico a las fronteras de la identidad y a reconocer la interconexión con otras formas de vida, aunque en ello se pierda o se transforme nuestra humanidad.

Bibliografía

Arreola, J. J. (1959). *Bestiario*. Joaquín Mortiz, México.

Bachelard, G. (1985). *Lautrémont*. FCE, México.

Baudrillard, J. (2007). *Radical Alterity*, trad. Ames Hodges. Semiotext, Los Ángeles.

Borges, J. L. (1989). *Funes el Memorioso*, obra completa, vol 1. Bs As, EMECÉ.

Chimal, A. (2015). *La tienda de los sueños: un siglo de cuento fantástico mexicano.* SM Ediciones. México.

Cortázar, J. (1956). *Final de juego*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.

Halliday, M.A.K. (1982). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado.* Fondo de Cultura Económica. México.

Ortiz – Osés, A. (2012). *Hermenéutica de Eranos: Las estructuras simbólicas del mundo*. Universidad Autónoma Metropolitana-Siglo XXI. México.

Paz, O. (2016). *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica. México.

Pessoa, F. (1994). *El libro del desasosiego*. Editorial Alianza. Madrid.

Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno.* Editorial Fontamara. México.

Sánchez Benitez, R., en Pol Popovic K. y Chávez Pérez, F. (2012). *Julio Cortázar, Perspectivas críticas y ensayos inéditos.* ITESM-Porrúa. México.

Todorov T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica.* Trad. Silvia Delpy. Editorial Colofón. México.

Lo abyecto en *La hija única*. Representaciones de la maternidad y las corporalidades

The abject in *Still born*. Representations of motherhood and corporalities

Aideé Alejandra Rivas García[1]

Resumen: Este ensayo pretende mostrar la representación de lo abyecto desde la teoría de Julia Kristeva y Judith Butler en *La hija única*, novela más reciente de la escritora mexicana Guadalupe Nettel. La producción literaria de la autora se caracteriza por destacar espacios y personajes marginados, seres fuera de la norma, por lo que lo abyecto aparece como temática recurrente en su producción literaria anterior, sin embargo, la última novela se construye con elementos contrarios a los que implica la abyección. La primera historia con la que se vincula la narradora es sobre una mujer que anhela ser madre y el proceso de crianza que surge a partir de la enfermedad de su hija. Lo abyecto y la maternidad son conceptos que Nettel desenvuelve de manera sutil mediante una narración suave e inquietante. Esta novela es una cohesión del estilo de la

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, wiopijamas@gmail.com

autora, la experiencia materna y sus lecturas teóricas sobre el feminismo, que construye un espacio de crítica y acompañamiento.

Palabras clave: abyecto, maternidad, narrativa, cuerpo, Butler, Kristeva

Abstract: This essay aims to show the representation of the abject from the theory of Julia Kristeva and Judith Butler in *Still born*, the most recent novel by Mexican writer Guadalupe Nettel. The author's literary production is characterized by highlighting marginalized spaces and characters, beings outside the norm, which is why the abject appears as a recurring theme in her previous literary production. However, her latest novel is constructed with elements contrary to those implied by abjection. The first story with which the narrator connects is about a woman who yearns to be a mother and the parenting process that arises from her daughter's illness. The abject and motherhood are concepts that Nettel unfolds subtly through a gentle and disturbing narrative. This novel is a cohesion of the author's style, maternal experience, and her theoretical readings on feminism, which construct a space for critique and accompaniment.

Keywords: abject, motherhood, narrative, body, Butler, Kristeva

Introducción

Guadalupe Nettel plantea en sus obras un mundo de personajes anormales, mutilados y extraños, seres que ella nombra *outsiders* porque permanecen al margen de las corporalidades convencionales. *La hija única* (2020) recrea una narración en apariencia distinta a sus historias inquietantes. En esta novela desarrolla un ambiente

conmovedor arropado por el acompañamiento y la amistad. La historia se desarrolla bajo un panorama velado por la "normalidad" y los convencionalismos sociales, centrándose en los devenires de la maternidad que no limita el surgimiento de lo inquietante. Por el contrario, permite analizar desde la literatura las facetas de Nettel como autora, mujer y madre. Las historias se desarrollan en un ambiente de tensión propio de su estilo, aunque también adopta un tono suave y relajado, como si el lenguaje fuera la barrera que contiene el desborde de las acciones y emociones que surgen en la narrativa. El tono se mimetiza con el de una madre que quiere consolar a su hijo mientras narra lo aterrador y violento que puede ser maternar.

Este ensayo pretende entablar una discusión entre el estilo narrativo de Nettel y la experiencia materna desde la perspectiva de lo abyecto, concepto aparentemente alejado de los ideales sociales que se tienen de la maternidad. Para distinguir lo abyecto en la maternidad y el cuerpo se propone una lectura a la teoría de Julia Kristeva en *Poderes de la perversión Ensayos de Louis-Ferdinard Celine* (1988), y a Judith Butler *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (2002), con el fin de establecer el concepto y analizar desde qué enfoques de la teoría de Kristeva y Butler se puede hacer una lectura a las representaciones maternas y la corporalidad que interesan estudiar en *La hija única*. La propuesta de este ensayo es presentar a la autora desde su producción literaria y cómo creó una cosmovisión a partir del posicionamiento de seres extraños. Posteriormente, se relaciona el concepto de lo abyecto con los personajes.

La obra de Nettel

Guadalupe Nettel nació en 1973 en la Ciudad de México. Es una escritora y académica mexicana con relevancia para las letras hispanoamericanas de las últimas décadas, su producción literaria se gesta entre las experiencias de vida en México y su formación en

Francia. Su producción literaria es amplia y ha sido reconocida en múltiples ocasiones, entre ellas el Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero con el libro *El matrimonio de los peces rojos* (2013), el Premio Herralde de Novela con *Pétalos y otras historias incómodas* (2008), *Después del invierno* (2014) y *El cuerpo en que nací* (2011)[1].

La hija única, publicada por Anagrama, ha creado espacios de discusión en torno a la singularidad de la historia, una de estas charlas surge en la presentación del libro comentado por Mariana Enríquez[2]. Nettel describe su proceso de escritura, si bien se gesta de lo biográfico, refleja inquietudes y posturas que se construyen a partir de tres elementos que se localizan en la conversación con Enríquez. En principio, la novela encuentra su origen en la historia de una de sus amigas, quien pasó por un proceso médico con su hija. Nettel entrevistó a su amiga para que la historia fuera lo más verosímil posible y para que también se abordaran perspectivas importantes para ellas. En segundo lugar, a Nettel le interesa enunciar sus observaciones sobre la soledad y las violencias que hay detrás de la maternidad, lo que deriva en la tercera construcción; sus lecturas teóricas sobre el feminismo y su experiencia con la maternidad

1 Véase más en. Hablemos, escritoras, *Guadalupe Nettel,* https://www.hablemosescritoras.com/writers/114

2 "Mariana Enriquez es periodista, escritora y docente argentina, forma parte del grupo de escritores conocidos como "Nueva narrativa argentina". Es la escritora de terror argentina más relevante, su obra ha constituido una serie de galardones como Premio Ciutat de Barcelona (2017) en la categoría «Literatura castellana» por *Las cosas que perdimos en el fuego*; Primera escritora argentina en ganar el Premio Herralde de Novela (2019) por *Nuestra parte de la noche*; Premio Kelvin 505 (2019) a la «Mejor novela original en castellano»; Premio Celsius (2019) a la mejor novela de ciencia ficción, terror o fantasía escrita en español por *Nuestra parte de noche*, entre muchos más". https://www.hablemosescritoras.com/writers/113

que transfiere a la novela y de las que hace referencia en la misma (Editorial Anagrama, 2020,1.28:56).

Laura es la narradora y protagonista. Su historia se entreteje con la de su mejor amiga, Alina, y la de su vecina Doris. Al principio, Laura y Alina tienen posturas contundentes sobre la maternidad, se asumen feministas y analizan las posibilidades de crianza, que, desde sus historias personales, no fueron agradables, por lo que no las quieren replicar. Ambas deciden hacer sus vidas en pareja y Alina descubre que desea ser madre. Laura mantiene su postura frente a la maternidad, sin embargo, mientras vive con su pareja despierta en ella la inquietud de ser madre, así que decide someterse a una intervención quirúrgica para anular la posibilidad de un embarazo, hecho que deriva en la ruptura de su relación. Cuando regresa a México encuentra que tiene un par de vecinos caóticos. Una madre y su hijo son el centro de su atención por las peleas constantes y escandalosas. Alina se embaraza y, al poco tiempo, desahucian al feto, su condición médica le imposibilitará vivir después del parto.

Lo abyecto como definición en la narrativa de Nettel

Kristeva define lo abyecto como "algo rechazado del que uno se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, no llama y termina por sumergirnos" (1988, p.11). Judith Butler define este concepto desde la relación de poder que se genera a partir de la materialidad de los cuerpos que representan la otredad como un espacio:

> Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas 'invivibles', 'inhabitadas' de la vida social que, sin embargo, están densamente poblada por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo 'invivible' es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos (pp.19-20).

La noción de Butler permite hacer una lectura sobre la enfermedad y sus implicaciones políticas en la sociedad expuesta en la literatura de Nettel. La abyección es un proceso interno que surge en el individuo, se produce como una anomalía que genera asco, horror, de acuerdo con lo que genera la norma, pues lo abyecto es lo que produce un desplazamiento jerárquico. El rechazo a este carácter desde el sujeto y desde la colectividad propicia en él un reconocimiento. "La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus abyectos sólo se basan sobre la pérdida inaugural fundante de su propio ser. Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje deseo" (1988, p.12).

La hija única hace una propuesta de interpretación al concepto de abyección en distintos niveles. Hay, desde luego, una abyección que involucra procesos catárticos en los personajes, pero también muestra al sujeto abyecto, aislado por su condición inherente a la otredad y que forman los sujetos colectivos que a Nettel le importa representar, relacionados por la enfermedad. En la novela se mira hacia fuera de los límites de la normalidad, se construye de seres extraños que se desarrollan en la periferia, una que la autora centraliza en sus relatos. Desde su primera novela *El huésped* (2006) deja un guiño literario: "*Freak is beautiful*", frase que definirá su literatura desde la interpretación de lo abyecto, donde la mirada juega un papel importante para situar en lo marginal la reconfiguración de los conceptos y la subjetividad de su literatura. *La hija única,* al igual que *El huésped,* comparten un rasgo unificador: los personajes no se perciben como marginales, pues hallan en lo abyecto lo que buscaban.

Metztli D. Aguilar González, en "La abyección como elemento configurador del doble en *El huésped* de Guadalupe Nettel"

(2019), argumenta que este recurso cumple una función identitaria: "corresponden a una visión individual de mundo, es decir, a cada yo le corresponde una abyección particular. Lo que es abyecto para un ente no lo es para otro pues, desde esa configuración como ser único, se tienen referentes totalmente distintos a los de cualquier otro" (p.35). Por su parte, Ulises Valderrama Abad, en *Tradición y transgresión. Ensayos críticos sobre la obra de Guadalupe Nettel* (2024), habla de una "poética de lo *freak*", en la que hay un reclamo por la soberanía del espacio. Esta disputa por el derecho a existir fuera de la norma está presente en algunos títulos como "Hongos", cuento que forma parte de *El matrimonio de los peces rojos*, donde la protagonista preserva unos hongos que crecen en su zona íntima, producto de un encuentro con su amante.

En *El cuerpo en que nací,* la narradora es segregada por otros niños debido a una deformidad en su ojo, lo que la lleva a escribir historias horribles para vengarse de ellos, como consecuencia, terminan admirándola. En *La hija única,* la bebé Inés, con todas las limitaciones físicas que padece, se aferra a la vida a pesar de que se espera su muerte; por otro lado, Laura se somete a una operación para no ser madre. En *El Huésped,* la temática de lo abyecto es el tema central: Ana, la protagonista, lucha con una entidad que la acecha desde su infancia. La selección de estos títulos ejemplifica brevemente la perspectiva que tiene Nettel por la soberanía del espacio en sus personajes.

La singularidad que encuentra para exponer lo abyecto se expresa mediante espacios velados por la normatividad. Lo abyecto transgrede el entorno de personajes con contextos formidables que rayan en muchas ocasiones con la idealización familiar y educativa. La estructura narrativa de la obra responde a una estructura tradicional, la finalidad de que la obra en apariencia parezca "simple" pero funcione como una matrioska, en la que se va comprimiendo

cada vez más el ambiente. Estos elementos pueden esconder a los nuevos lectores la propuesta estética; sin embargo, a lectores asiduos, advierte que la transgresión a la norma viene acompañada además de una crítica social y de género.

Lo abyecto en la maternidad

La figura materna suele representar el esquema de una madre autoritaria, violenta, en disputa con sus hijas. Nettel rompe con la idealización de la figura materna y mira hacia el conflicto. La abyección, desde la maternidad, implica un cambio en las propiedades de dichos conceptos. Desde el convencionalismo social, la maternidad se ha entendido como un acto de amor puro de madre a hijo, pero poco se habla de la identidad femenina frente a la maternidad. Kristeva (1988) encuentra en lo abyecto, una analogía con la presencia materna de la que se intenta desprender el individuo. De tal manera, lo abyecto se genera desde la madre a través del sentimiento de rechazo, repulsión, odio. Partiendo de la hipótesis de Kristeva y las representaciones de lo materno que propone Nettel, se analiza la construcción de lo abyecto en Laura y Doris.

Laiza De la Torre Zepeda en "Los matices de la maternidad en *El cuerpo en que nací* y *La hija única* de Guadalupe Nettel" (2023), encuentra que las maternidades son producto de ideologías patriarcales en las que las madres sacrifican todo por sus hijos. En la segunda novela se representan maternidades deconstruidas al hablar abiertamente sobre las posibilidades que hay de compartir la maternidad y cómo llevar esos procesos. En ambas novelas, Nettel utiliza la crítica para reivindicar los espacios y procesos femeninos y expone la violencia que se origina en estos entornos. Las representaciones apuestan a reconfigurar la identidad femenina y su relación con la maternidad, en la que no es necesario excluir la figura materna, sino replantearla. A propósito, Marta Lamas argumenta:

> Las mujeres no han permanecido inmutables al transcurrir histórico y han surgido nuevas posiciones subjetivas con sus consiguientes formas de comportamiento subversivo, como las mujeres que no desean ser madres y las que anteponen su desarrollo profesional a la maternidad. Y como formas de disciplinamiento social, de 'normalización', de los sujetos corresponden las formaciones sociales de la época, las mujeres 'indisciplinadas' y 'anormales' desarrollan nuevas estrategias de supervivencia. Interpreto la postergación como una de ellas (Lamas, 2017 p.224).

Laura representa la no maternidad, el sentimiento de miedo y negación, permite analizarla como un personaje abyecto que mantiene rechazo por la maternidad producto de esta, y que, podemos localizar a partir de un recuerdo de infancia como uno de los puntos de origen.

> Se veía agotada. Aquella luz mortecina resaltaba sus ojeras, el tipo de cansancio que resulta de enfrentar problemas y reprimir emociones. A mis cinco años, verla así me produjo rabia. Aquella noche sin ninguna compasión, le dije que me parecía tonta. Ella contestó sin dudarlo «Tienes razón. Cuando los parí a ustedes se me fundieron las neuronas.» Nunca supe si bromeaba o lo había dicho en serio (Nettel, 2020, p.48).

Para Kristeva (1988) lo abyecto es un sentimiento que nos aleja de manera repulsiva de las entidades que causan rechazo. En el caso de Laura, el impulso violento se dirige a su cuerpo años después cuando se imagina madre: "El lunes aparecí sin hacer cita en el consultorio de mi ginecólogo y le pedí que me ligara las trompas […] Entré al quirófano esa misma semana, convencida de que había tomado la mejor decisión de mi vida" (p.23). Laura ahora es una mujer infértil,

producto de su rechazo a la maternidad, acontecimiento que de manera social la coloca en la periferia, sujeto marginal imposibilitado para generar vida. Kristeva dice que para que la abyección se lleve a cabo, el sujeto debe reconocerse y apropiarse de aquello que le causa repulsión, porque aquello que rechaza le da identidad.

Nettel, mediante una analogía de especies que desarrolla en toda la novela, expone su postura respecto a las nuevas formas en que concibe las maternidades el feminismo. Una lectura inicial a *La hija única* nos encamina por esa óptica que habla del interés de exponer la perspectiva materna, otra lectura nos encamina a De la Torre, quien argumenta sobre la reivindicación de la temática en la literatura: "Maternar es retornar a la manada, cuestionar todo lo que se ha creado a partir de la maternidad, para transformar la narrativa heredada" (p.208). Nettel propone el acompañamiento en la maternidad, cuestiona la crianza en soledad y utiliza la metáfora del cuidado del huevo para que Laura asocie la función instintiva que desarrolla con Nicolas, su vecino. El personaje mantiene un vínculo similar al de las aves que crían los huevos de otras especies:

> A mí me intrigan más las aves a las que parasitan. Me cuesta trabajo creer que no se enteren de nada […] —… a veces los hijos nos llegan sin que lo planeemos— siguió diciendo Mónica—, como si alguien depositara un huevo en nuestro nido. (p.204)

Laura es para Nicolás una nueva compañía que cuida de él, ofrece soporte emocional y lo alimenta cuando su madre está indispuesta. Presta su cuerpo al ejercicio de la maternidad y reconoce su instinto materno cuando ha cambiado su significación a partir del vínculo con Nicolás. Desde el personaje de Laura, lo abyecto configura la repulsión por la maternidad desde la experiencia con su

madre, sin embargo, desde su imposibilidad de maternar ejercer la maternidad desde el cuidado de otros.

Doris es una madre viuda, sobrepasada por las conductas violentas que su hijo réplica del padre. Desde la teoría de Kristeva, Doris representa la abyección del sí: "el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto" (p. 12). Doris, secretamente, repudia su maternidad porque no cumple con el "deber ser como madre" y porque a ratos olvida el amor que siente por Nicolás. "Lo único que siento es hartazgo por su furia y sus groserías. A veces me digo que hubiera sido mejor no tenerlo. Es horrible ¿no te parece? Las madres normales no piensan ese tipo de cosas, ¿verdad?" (p.145).

Doris se convierte en un fantasma casi por sesenta páginas. Consumida por el rechazo hacia su maternidad, cede el cuidado de su hijo a Laura hasta que decide que Nicolás debe irse a vivir con su hermana. Doris necesita interrumpir su maternidad, alejando a su hijo por la salud de ambos, mientras que Kristeva lo sustenta como "el no reconocimiento de sus próximos" (p.13). Los sentimientos que consumen al personaje propiciados por un ideal de maternidad, buscan encontrar en su abyección una identidad existente, pero desplazada. Por tanto, cuando Doris sale del aislamiento provocado por la imposibilidad de ejercer su maternidad, se desprende de la idea monstruosa que creó para sí a partir de su idea de madre y logra reconocerse como mujer. El resultado de este encuentro provoca el despertar del deseo sexual.

Doris, como sujeto abyecto, se dispone a desplazar su maternidad porque produce una violencia incapaz de contener. El rechazo a su hijo es el reencuentro de lo imposible que constituye a la figura materna. Para que Doris vuelva en sí necesita ceder su maternidad y constituir su individualidad mediante el placer. Sólo cuando disfruta

de su entorno sin su hijo, Doris existe como mujer, "Volvió a acostarse sobre la cama y soltó un suspiro largo" (p.233).

Lo abyecto y los cuerpos

Inés es la bebé, hija de Alina. Desde que su madre la concibe es amada e idealizada, sin embargo, la enfermedad es quien define y delimita sus posibilidades de existencia. La realidad de Inés gira en torno a su cuerpo, puesto que es percibida como incapaz de sentir, condición que la convierte en un ser abyecto. Para Kristeva, el cuerpo que genera sensación de extrañeza no es aquel que está deforme u horripilante, sino que tiene que ver con una irrupción en los sistemas de convencionalismos sociales. "No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que lo vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas" (Kristeva,1988, p.11).

Inés sufre una rara enfermedad producto de una mutación genética que le provoca microcefalia y lisencefalia, hecho que la coloca, desde la perspectiva médica, como una entidad con vida sin posibilidad de sobrevivir. Aunque no se manifiesta de manera explícita, Nettel expresa la ironía del discurso médico y la repulsión sobre cuerpos que en apariencia no son merecedores de valor, porque carecen de la normatividad según los diagnósticos. El discurso médico representa un hilo de frialdad y rigidez, hay en el alegato masculino una coacción notoria por influir en el destino de la niña cuando sus padres preguntan por su recuperación: "—Inés no tiene nada que recuperar porque nunca ha tenido nada— […] De todas formas lo más probable es que muera. Los niños como ella no sobreviven" (2020, p.101). Como anomalía sistemática, la enfermedad advierte desde la antropología una serie de símbolos que constituyen la idea de lo que está "bien". La representación

de cuerpos normativos es, a su vez, la concepción de sociedades funcionales.

Mabel Moraña realiza una investigación sobre el cuerpo y los vínculos sociales en *Pensar el cuerpo: Historia, materialidad y símbolo* (2021), analiza el cuerpo en relación con la enfermedad de tal manera que lo abyecto se constituye por creencias y formas de vida. La enfermedad, por medio del lenguaje, se politiza, de manera que se percibe como el enemigo al que se tiene que combatir. "El cuerpo es, en estos contextos, un elemento que cede o resiste, pero que parece existir al margen de las causas reales de la enfermedad" (p. 207).

A pesar de su diagnóstico, Inés retoma su corporalidad y sobrevive con retraso en el desarrollo físico en comparación a un bebé en condiciones "normales". Judith Butler, en *Cuerpos que importan* (2002), se refiere al cuerpo desde su aspecto material, ayudada por la teoría de Foucault, en *Vigilar y Castigar* (2002), explica que "El alma es el efecto y el instrumento de una anatomía política; el alma es la cárcel del cuerpo" (Foucault, 2002, como se citó en Butler, 2002, p.63). Aquello que da sustancia al cuerpo, lo que carece de materia, lo ideológico, religioso, etc., es para Foucault el agente que ejerce el poder. Sin embargo, el cuerpo de Inés la mantiene en el espacio de la otredad constituido para los cuerpos enfermos, solo que ella transgrede el espacio que le ha sido dispuesto para habitar como un otro, porque no hay un diagnóstico médico que la nombre y porque ante todo pronóstico ella sobrevive fuera de un hospital.

El análisis de Inés como lo abyecto en el cuerpo, funciona para comparar la crítica que hace Nettel hacia el discurso médico y los convencionalismos sociales, específicamente a un ámbito rigurosamente normativo como lo es la maternidad y las corporalidades. Inés representa un enfoque hacia la periferia, nunca es una bebé

convencional; sin embargo, existe, siente y disfruta. La enfermedad es una constante en la literatura netteliana, en *La hija única* representa la invalidación de cuerpos no convencionales y cómo estos alteran el orden. Inés logra consumarse como un ser maravilloso poseedora de limitaciones físicas que la vuelven un ser excepcional. Habita su abyección no desde el poder político que se ejerce sobre los cuerpos enfermos, sino desde una red de apoyo que crean madres para dar una vida digna a niños con diagnósticos médicos poco comunes.

Conclusiones

La hija única es una novela en la que lo abyecto sensibiliza al lector por medio del lenguaje sutil y calmado que propone Nettel, como una paradoja ante lo catastrófico que resultan las historias. La propuesta de Kristeva permite configurar las dos entidades relevantes en la historia, maternidad y corporalidad. La abyección del cuerpo implica el reconocimiento de éste fuera de los convencionalismos para alcanzar su identidad a través del rechazo de las normas convencionales. Lo abyecto implica una subversión a las estructuras sociales, ideologías, pero sobre todo a la constitución del yo. El rechazo a lo materno es el encuentro con el origen material del cuerpo y, en este caso, con el de las identidades femeninas.

Guadalupe Nettel, a través de *La hija única,* permite adentrar al lector en su propuesta estética colmada de seres extraños y situaciones desbordantes, donde plantea como un ejercicio crítico a la maternidad en el que revela su postura feminista. Laura es, además de personaje, la construcción de una representación femenina en la literatura escrita por mujeres, en la que se propone una cohesión de enfoques sobre la identidad femenina. Se plantea en los personajes un desarrollo de la autonomía, la maternidad, el acompañamiento y la individualidad, sin que estas determinen de manera

radical las identidades. De ahí que lo abyecto surja de constructos sociales que tengan un determinismo biológico, que de manera catártica consuma al personaje.

Bibliografía

Aguilar González, M. D. (2019) La abyección como elemento configurador del doble en El huésped de Guadalupe Nettel [Tesis de Licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de México] http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/110304/Tesis%20.%20La%20abyecci%C3%B3n%20como%20elemento%20configurador%20del%20doble%20en%20El%20hu%C3%A9sped%20de%20Guadalupe%20Nettel.%20FV.pdf?sequence=1

Butler, J. (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo.* Paidós.

De la Torre Zepeda, L. S. (2023) "Los matices de la maternidad en El cuerpo en que nací y La hija única de Guadalupe Nettel". Revista *Tema y Variaciones de Literatura*, (60), 199-224 https://temayvariacionesdeliteratura.azc.uam.mx/index.php/rtv/article/view/373

Editorial Anagrama. (02 de octubre del 2020). *Presentación de La hija única de Guadalupe Nettel* [Archivo de video]. Youtube https://www.youtube.com/watch?v=J7akEY6cOkk

Hablemos, escritoras. (s.f.) Guadalupe Nettel.
https://www.hablemosescritoras.com/writers/114

Hablemos, escritoras. (s.f.) Mariana Enríquez.
https://www.hablemosescritoras.com/writers/113

Kristeva, J. (1988) *Poderes de la perversión Ensayos de Louis-Ferdinard Celine*. Siglo XXI Editores.

Lamas, M. (2016). "Postergar la maternidad". *Identidad, psiquismo y cultura*. CLACSO.

Moraña M. (2021). *Pensar el cuerpo: Historia, materialidad y símbolo.* Herder.

Nettel, G. (2011). *El cuerpo en que nací*. Anagrama.

Nettel, G. (2013). *Hongos. El matrimonio de los peces rojos.* Páginas de espuma.

Nettel, G. (2020). *La hija única*. Anagrama.

Valderrama Abad, U. (2024) *Tradición y transgresión. Ensayos críticos sobre la obra de Guadalupe Nettel.* Revista Signos Literarios, vol. xx, (40), 222-227.

Soledad & libertad: una dialéctica en la obra dramática *Andarse por las ramas* de Elena Garro

Solitude and freedom: a dialectic in the dramatic work *Andarse por las ramas* by Elena Garro

María de los Ángeles Valle López[1]

Resumen: El presente ensayo tiene como objetivo analizar la obra dramática *Andarse por las ramas* de Elena Garro, una pieza que tiene correspondencia con el teatro del absurdo francés, particularmente con la obra del dramaturgo Eugene Ionesco. El trabajo consta de dos partes, en la primera se describe la obra y en la segunda se realiza el análisis tomando como base teórica el texto *La dialéctica de la soledad* de Octavio Paz, que se incluye como apéndice en su libro *El laberinto de la soledad*. En el desarrollo del texto se intenta demostrar que Titina, la protagonista, logra salvarse de una soledad doliente derivada de la opresión conyugal y cuya libertad física y espiritual alcanza mediante el poder de la fantasía e imaginación, una imaginación que hace posible su mundo mágico, real y verdadero. El texto concluye señalando que Elena Garro concede a la protagonista una capacidad humana de actuar por

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, valleangeles88@gmail.com

voluntad propia y por lo tanto, le concede la libertad interior, una de las más grandes aspiraciones de la dramaturga mexicana.

Palabras clave: soledad, libertad, imaginación, fantasía

Abstract: This essay aims to analyze the dramatic work *Andarse por las ramas* by Elena Garro, a piece that corresponds with the theater of the French absurd particularly with the work of the playwright Eugene Ionesco. The work consists of two parts, in the first the work is described and in the second the analysis is carried out taking as a theoretical basis the text The dialectic of solitude by Octavio Paz that is included as an appendix in his book The labyrinth of solitude. In the development of the text it is attempts to demonstrate that Titina, the protagonist, manages to save herself from a painful loneliness derived from marital oppression and whose physical and spiritual freedom she achieves through the power of fantasy and imagination, an imagination that makes her magical, real and true world possible. The text concludes by pointing out that Elena Garro grants the protagonist a human capacity to act of her own volition and therefore grants her inner freedom, one of the playwright's greatest aspirations.

Key words: solitude, freedom, imagination, fantasy

> En la única libertad que creo es en un espacio
> abierto dentro de nosotros mismos, el único espacio
> libre que nos queda para soñar, pensar y crear.
> Elena Garro

Elena Garro afirmó alguna vez que hubiera dado toda su obra dramática a cambio de haber escrito la pieza *Las sillas* (1952)

del dramaturgo francés de origen rumano Eugene Ionesco. Un drama del absurdo que presenta la historia de dos ancianos, un hombre y una mujer, aislados, recordando a través de diálogos incoherentes los fracasos de su vida y el sinsentido de su existencia. Los personajes alcanzan la esperanza y la ilusión cuando imaginan una multitud de personas ocupando las sillas que hay en el lugar. La soledad, la añoranza y los deseos reprimidos son los componentes temáticos de esta pieza.

Una obra más del dramaturgo francés que sin duda ejerció una influencia decisiva en la obra de Garro fue *La cantante calva* (1950), pieza cuyos personajes, la señora Smith y el señor Smith, tienen un diálogo monótono y carente de sentido, vacío de emociones y de afecto, mostrando constantemente un olvido de sí mismos y del otro. Este drama tiene una particular correspondencia con la obra *Andarse por las ramas,* puesto que en ambas se aborda el problema de la incomunicación y la disfuncionalidad familiar, principalmente. Si bien la dramaturgia de Garro advierte influencias del teatro del absurdo, esta cobrará mayor originalidad por su extraordinaria composición poética, mágica y surrealista.

El presente ensayo se compone de dos partes. En la primera se realiza una descripción de la obra *Andarse por las ramas* y en la segunda se hace una interpretación de la misma a partir de algunos elementos del ensayo *La dialéctica de la soledad* de Octavio Paz, que se incluye como apéndice en su libro *El laberinto de la soledad*. El objetivo de este texto es demostrar cómo es que la protagonista logra salvarse de una soledad derivada de la opresión conyugal, y cómo la libertad física y espiritual es alcanzada mediante el poder de la fantasía y la imaginación, una imaginación que hace posible su mundo mágico, real y verdadero.

Andarse por las ramas es una pieza que consta de un acto y tres escenas. Una familia está sentada en el comedor de la casa a la hora

de la comida. Don Fernando De las Siete y Cinco, el padre, ocupa la cabecera; Titina, la esposa, el lado derecho, y Polito, el hijo, el lado izquierdo. Don Fernando está molesto porque la sopa de poros que comen todos los lunes a las siete y cinco se ha servido a las siete y siete, de ahí que a cada momento está mirando su reloj. Además está molesto porque no encuentra sus mancuernillas checoslovacas, las mismas que usa todos los lunes a la hora de la comida. El diálogo entre el padre, la madre y el hijo, se torna ambiguo y sin coherencia debido a la polaridad de pensamientos que cada uno de ellos tiene. El padre, por un lado, es un hombre calculador, racional y frívolo, estricto con el *deber ser* de las cosas. En cambio, Titina y Polito son evasivos a la exigencia patriarcal y racional de Don Fernando y se instalan en un mundo de juego y fantasía que será llevadero mientras comparten la mesa. La imaginación de la madre y el hijo se exacerba cuando Polito compara los lunes con las mancuernillas que aparecen y desaparecen:[1]

> TITINA: Es cierto lo que dice Polito. ¿Ha pensado usted Don Fernando de las Siete y Cinco, en dónde se meten los lunes? En siete días no sabemos nada de ellos.
> DON FERNANDO: Los lunes son una medida cualquiera de tiempo… una convención. (p. 3)

El padre sigue irritado porque el hijo está absorto mirando el fondo del plato sin comer la sopa aún y además, no han servido los jitomates asados. Titina irrumpe abruptamente la exigencia y la molestia de Don Fernando diciéndole que si quiere puede traer

1 Todas las citas textuales que se hacen de la obra *Andarse por las ramas* a lo largo de este trabajo se han tomado de la misma fuente: Elena Garro (2009). *Obras reunidas. Tomo II. Teatro.* FCE.

unas tijeras para podar la risa puesto que ya llevan siete podas pero retoña. En seguida el padre insiste en que Polito debe comer, la sopa a lo que ella responde: "no se irrite, don Fernando. En los platos de sopa a veces caen estrellas, hay eclipses, naufragios. Y los niños se quedan mirando… ¿Quiere usted que le cuente cuando la luna cayó en mi plato de lentejas?" (p. 4). El padre le exige recato y le pide no justificar lo injustificable, pues Polito no come la sopa.

Titina queda ensimismada con "un aire ausente" (p. 4.); luego se levanta en silencio, va hacia el muro y con un gis rojo dibuja "una casita con su chimenea y su humito" (p. 4.), abre la puerta y sale. Aparece entonces en las ramas de un árbol que está junto al muro. El padre recrimina su ausencia, le reclama escaparse siempre, no escuchar la verdad. Se dirige a la silla vacía[2] y sigue hablando: "la locura presidiendo mi casa (…) La mentira impidiendo que sirvan los jitomates asados de los lunes. Y tú sin oírme. Las mujeres viven en otra dimensión" (p. 5). Titina, entonces, se va por las ramas, –literalmente– se trepa a ellas y desde allí sigue el diálogo con don Fernando y Polito:

> DON FERNANDO: Se escapa; y lo peor de todo es que a ti también te enseña a irte por las ramas.
> TITINA: (*desde el árbol*): Yo no creo que sea malo irse por las ramas.
> DON FERNANDO: (*a la silla vacía*): Irse por las ramas es huir de la verdad.

2 La acotación dice: (*a la silla vacía*). Esto hace una referencia inmediata a la situación absurda y extraña que sucede en la obra *Las sillas* del dramaturgo francés Eugene Ionesco, donde los personajes hablan dirigiéndose a las sillas de la sala como si estuvieran ocupadas por personas.

> TITINA: Las ramas son verdad. Polito, dile a tu papá que las ramas son verdad. (p. 5)

Irse por las ramas[3] tiene para don Fernando un sentido figurativo, para Titina, sin embargo, uno literal. Según el esposo, Titina evade y no atiende a la lógica de su conversación paternal y no corresponde a la verdad que debe acatar moralmente y sin transgredir las reglas impuestas por la figura patriarcal. Ella, en cambio, aunque evadiéndose, hace real su propia verdad trepando al árbol y obedeciendo el dictamen de su voluntad y fantasía.

Don Fernando le exige a su esposa poner los pies en el suelo, pero ella y Polito divagan y se preguntan en qué lugar estarán los pies del suelo e imaginan que si el mundo gira en el espacio como dice el marido, entonces, "¡El mundo baila un vals!" (p. 5). Más tarde don Fernando pregunta a Titina: "Por última vez: ¿eres capaz de ser racional?" (p. 6), a lo que ella responde: "Nunca se es racional por última vez" (p. 6). Titina no sólo transgrede la normalidad de lo cotidiano sino que burla la retórica del esposo. En seguida baja del árbol y vuelve a sentarse a la mesa, mientras el esposo harto de tanto disparate sale y vuelve con una maleta y se la entrega a su esposa despidiéndose de ella.

En la segunda escena aparece Titina sola en la calle con su maleta. Se encuentra al joven Lagartito e inicia con él un diálogo con peticiones y aseveraciones fantasiosas que sorprenden y desesperan al joven, al igual que su marido. Ella le pide que se quite el lazo verde que lo estrangula –la corbata– para dejarla ver el río que fluye en su garganta. Ella es fluvial, le gustan todos los ríos y sus nombres,

3 *Andarse por las ramas* es una expresión que se usa cuando alguna persona se desvía de un tema comentando cualquier otra cosa evadiendo el punto de conversación.

también le gusta el vodka que cuando lo bebe la conduce al Neva.[4] Lagartito, confundido, le dice que la llevará a su casa pero Titina camina hacia el muro y con su gis rojo dibuja nuevamente la casita y la puerta. Entra y otra vez se va hacia las ramas del árbol. Dirigiéndose al lugar que ella ocupaba, el joven le dice: "Debes oírme, Titina. Deber oír a la razón" (p. 7). Pero la comunicación entre la razón y la imaginación es imposible. A Titina le basta imaginar un árbol y hacerlo real para salvarse de la opresión de su vida: "Titina: Un árbol para levantar la patita y… es más que suficiente. Pero tú no lo sabes. Tú no sabes sino recorrer oficinas, calles y señoras" (p. 7).

A pesar de que ella le atribuye comportamientos ordinarios y pensamientos semejantes a los de su marido, ambos comienzan un juego a manera de cortejo erótico que se gesta en las condiciones fantásticas y mágicas de Titina: "Tú eres eso, Lagartito: una estrella fugaz, lanzada en un cohete por la mano de un borracho, viajando por el cielo del domingo. También yo soy una estrella del mismo cartucho" (p. 8). Ambos quieren ser dos estrellas que caigan en el mismo lugar pero solo ella cayó en la copa del árbol y él "un poquito fuera, sobre la banqueta" (p. 9). Al final de la obra, Titina dibuja nuevamente con su gis rojo una puerta y sale; Se sube a las ramas del árbol quedándose allí como un pájaro.

En el apéndice que se incluye en la segunda edición de 1959 del libro *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz hace una reflexión sobre *La dialéctica de la soledad* aseverando que la soledad es una condición inherente a los seres humanos. En el transcurso de la vida, los hombres no sólo nos sentimos solos, sino que estamos solos, dice el autor. La dialéctica consiste en que vivimos en una constante contradicción: a un tiempo queremos estar y

4 El Neva es un río que atraviesa la ciudad de San Petersburgo al noreste de Rusia y desemboca en el golfo de Finlandia.

encontrarnos a nosotros mismos pero también queremos estar en comunión con el otro (1995, p. 211). Este pensamiento de Paz puede llevarse a la interpretación de algunos aspectos de la obra *Andarse por las ramas* de Elena Garro.

La primera escena nos invita a presenciar a una familia que carece de amor y comunicación posible, cuyos integrantes se muestran inconformes e insatisfechos con sus deseos inmediatos: Don Fernando de las Siete y Cinco es un hombre malhumorado y esclavizado por el tiempo, sometido a la obediencia que socialmente le demanda la institución familiar; a su juicio y como figura patriarcal las cosas deben hacerse según sus creencias preestablecidas y no hay margen para incurrir en el desacato o desobediencia: "DON FERNANDO: … ¿Cuánto tiempo voy a esperar para que sirvan los jitomates asados? (*Titina toca precipitadamente una campanilla de plata. "Don Fernando se la arrebata*.) ¡Polo, come tu sopa!" (p. 4). Titina responde de inmediato a la exigencia autoritaria (tocando la campanilla) y al igual que Polito, debe permanecer sentada en la mesa, aunque sin querer estarlo, figurando como la señora de la casa, la esposa atenta y obediente.

Evidentemente este cuadro familiar está roto, imposibilitado de armonía y avenencia. La esposa y el hijo no apetecen comer la sopa y evaden la indicación del padre que enfurece. Esta aparente convivencia no es más que un encuentro de soledades, un estar solo y sentirse solo en su individualidad pero al mismo tiempo en "comunión", uno al lado del otro. Aquí cabe la afirmación de Paz cuando dice: "El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro. Su naturaleza consiste en un aspirar a realizarse en otro. El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión" (1995, p. 211). Titina y Don Fernando, como casi todos los hombres y mujeres condenados a estar solos, emprendieron una búsqueda de unión a través del matrimonio, más no del amor.

Por ende su encuentro fue fallido porque ahora, juntos, están más solos que cuando estaban solos. Dice Paz "Todos nuestros esfuerzos tienden a abolir la soledad" (1995, p. 212). Socialmente el matrimonio supone la unión amorosa de los cónyuges, pero la naturaleza del amor lo vuelve incompatible puesto que el matrimonio es una convención que se rige por la moral, la religión y las leyes. Por su parte, el amor es una libre elección que para realizarse "necesita quebrantar la ley del mundo" (Paz, 1995, p. 212). Los alcances del amor verdadero en el matrimonio, como se vislumbra con Titina y Don Fernando, son limitados ya que lo único que rige esa unión es el pacto social que lo determina. En esta unión –desunida–, no se puede identificar el amor con el matrimonio ni por el hecho de haber procreado un hijo.

Al respecto Paz señala: "en nuestro mundo el amor es una experiencia casi inaccesible. Todo se opone a él: moral, clase, leyes, razas y los mismos enamorados" (1995, p. 213). Según el autor, contrario a lo que se cree, el matrimonio no constituye la más alta realización del amor. En la pieza de Garro se confirma tal aseveración puesto que en los cónyuges, más allá de mostrarse uno al otro un atisbo de amor, evidencian una insatisfacción y molestia constante, y un exigente acato al orden: "DON FERNANDO: ¡Justina, por Dios, Justina! Un poco de recato" (p. 4). Titina por su parte, es una mujer completamente insatisfecha con su papel de esposa y quizás de madre también. Es una mujer sometida al yugo conyugal, pues vemos por ejemplo que ella le habla de *usted* a su marido, lo cual supone obediencia, sumisión y distancia.

En este sentido, podríamos pensar que Titina le representa al esposo frívolo y autoritario un instrumento para satisfacer algunos de sus placeres y necesidades. Octavio Paz dice al respecto lo siguiente: "Al convertirla en objeto, en ser aparte, y al someterla a todas las deformaciones que su interés, su vanidad, su angustia y

su mismo amor le dictan, el hombre la convierte en instrumento" (1995, p. 214). Al no compartir ningún pensamiento ni sentimiento común al de don Fernando, Titina se encuentra en una prisión de la cual solo podrá escapar a través de la imaginación y la fantasía. Más que un diálogo entre esposa y esposo, se entrevén dos monólogos distantes, dos seres inconversos que, por sus intereses y creencias, imposibilitan todo acto de comunicación y comunión. Polito comparte con su madre, si acaso, el juego y la fantasía. Ambos se alían para volver soportable la estancia familiar a la hora de la comida. El cuadro que vemos al inicio de la escena podría responder a lo que Octavio Paz dice refiriéndose a la mujer:

> Su ser se escinde entre lo que es realmente y la imagen que ella se hace de sí. Una imagen que le ha sido dictada por la familia, clase, escuela, amigas, religión y amante. Su feminidad jamás se expresa, porque se manifiesta a través de formas inventadas por el hombre. (1995, p. 214)

Titina, en efecto, al verse en ese cuadro familiar sentada al lado de su marido como esposa sumisa debiendo comerse la sopa a la hora indicada, es como si se encontrara fuera sí, escindida entre lo que ella es en realidad y la imagen impuesta por don Fernando. Sin embargo, el personaje de Titina muestra lo contrario a lo que afirma el autor de *El laberinto de la soledad,* refiriéndose a la afirmación de la escritora francesa. Él dice: "la mujer es ídolo, diosa, madre, hechicera o musa, según muestra Simone de Beauvoir, pero jamás puede ser ella misma" (Paz, 1995, p. 214). La protagonista va a demostrar que sí *es dueña de sí*. No se siente ni se concibe como objeto ni como *otro*. Logra ser ella misma renunciando a la obediencia y sumisión, transgrediendo el decreto matrimonial impuesto por las falsas reglas de la moral. Este alcance lo logra

cuando se para de la mesa, y sin hacer caso a las indicaciones de su marido, saca de su pecho un gis rojo, se dirige al muro del fondo y dibuja una puerta por la que sale:

> DON FERNANDO: … ¡Justina, Justina! ¡Te estoy hablando! ¡Responde!
> *Titina se levanta en silencio. Se dirige a los telones del fondo, saca de su pecho un gis rojo y sobre el muro dibuja una casita con su chimenea y humito. Luego dibuja la puerta, la abre y desaparece. Encima del muro surgen las ramas de un árbol y Titina, sentada en una de ellas. Mientras tanto don Fernando habla, dirigiéndose a la silla vacía.* (p. 4)

Titina evasiva dueña de su voluntad, atiende únicamente su deseo interior: salir de la prisión que le representa su hogar. Como el barón rampante de Italo Calvino, prefiere ver el mundo desde allá arriba, en lo alto de las ramas del árbol[5] porque todo allá abajo le resulta absurdo, frívolo y sin amor. Si todo en la sociedad impide que el amor sea libre elección, según Paz, entonces Titina rompe con esta aseveración porque elige amarse a sí misma, atender la correspondencia amorosa hacia su interior: "La mujer vive presa en la imagen que la sociedad masculina le impone; por lo tanto, solo puede elegir rompiendo consigo misma" (Paz, 1995, p. 215).

5 La representación simbólica que se le atribuye a las ramas del árbol en esta interpretación de la obra dramática *Andarse por las ramas* coincide con lo que señala Juan Eduardo Cirlot con respecto a la concepción hindú sobre la naturaleza y el universo: "Las ramas de los árboles son el éter, el agua, el fuego, el aire y la tierra." (1992, p. 79) Estos elementos pues, suponen el equilibrio físico, mental y espiritual del ser así como su relación con el equilibrio cósmico. Titina, en este sentido, asciende a lo alto del árbol en busca de una composición íntegra de su ser y en armonía con el orden cósmico.

Al romper consigo misma, Titina rompe con todo lo que se le ha impuesto e infringe los preceptos que la sociedad le demanda. La protagonista obedece a su amor propio, ya no al de su marido. Ella se atreve a amarse y a elegirse a sí misma: "Y es verdad: el amor hace otra a la mujer, pues si se atreve a amar, a elegir, si se atreve a ser ella misma, debe romper esa imagen con que el mundo encarcela su ser" (Paz, 1995, p. 215). No obstante, Titina atraviesa una posibilidad más de encuentro con el amor del otro, cuando se le aparece en la calle el joven Lagartito. Ambos comienzan un cortejo amoroso que se gesta en las mismas condiciones fantásticas e imaginativas de la protagonista:

> LAGARTITO: ¡Titina, no puedo creerlo! Tú vagando por las esquinas.
> …
> TITINA: (*fijándose en la corbata que lleva Lagartito*): Y que dejes de estrangularte con ese lazo verde.
> LAGARTITO: No es lazo ni es verde, es corbata.
> TITINA: Pues quítatela. Así dejarás ver el río.
> LAGARTITO: ¿Qué río?
> TITINA: El de tu garganta.
> LAGARTITO (*se quita la corbata y se abre el cuello de la camisa*): ¿Y a ti te gusta mi río?
> TITINA: Yo soy fluvial. A mí me gustan todos los ríos y sus nombres. Por eso me gustaba la casa de don Fernando, a las orillas del Lerma.
> LAGARTITO: ¿Y cuál río te gusta más?, ¿el mío o el Lerma?
> TITINA: Los dos; los dos corren y llevan garzas y estrellas. (p. 6)

Lagartito, al igual que don Fernando, obedece más a la razón que a la imaginación y pide a Justina abandonar esas fantasías. Entonces

ella se dirige otra vez al muro y con su gis rojo "dibuja la casita y la puerta y se mete por ella" (p. 7). Aparecen las ramas del árbol y nuevamente se sube. El joven permanece en una realidad lejana a la de Titina, una realidad semejante a la del marido porque la comunicación y convivencia se hacen también imposibles. Lagartito alineado al deber ser pretende corregir a Titina: "LAGARTITO: (*dirigiéndose al lugar que ella ocupaba*): Debes oírme, Titina. Debes oír la razón. Te hablo por tu bien. Pero, ¿no me oyes? ¿Crees que es posible vagar así por las calles?" (p. 7).

Para Titina sí es posible vagar así por las calles fuera de esa realidad masculina y opresora dominada por la razón y los prejuicios. Las dimensiones a las que ambos pertenecen son distintas: la de don Fernando y Lagartito corresponde a un espacio material y el de ella a uno espiritual. Por eso, una vez más, la búsqueda del amor en el otro sigue siendo infructuosa. Además Titina sí es capaz de salir de sí misma, es decir, es capaz de desprenderse de la investidura que socialmente se le ha impuesto sobre todo por la figura patriarcal de don Fernando. En este sentido, la protagonista de *Andarse por las ramas*, actúa contrariamente a lo que Octavio Paz señala con respecto a la unión de los cónyuges: "Jamás confesaremos que nos hemos unido –a veces para siempre– con una mujer que acaso no amamos, y que, aunque nos ame, es incapaz de salir de sí misma y mostrarse tal cual es" (1995, p. 216).

Titina, como hemos visto, sí se muestra tal cual es porque obedece a lo más genuino de su naturaleza humana: sus impulsos e instintos. Y de manera inversa a lo que señala el poeta, ella sí *se confiesa*: confiesa un amor genuino hacia sí misma y renuncia a todo aquello que le representa lo absurdo del matrimonio, rompiendo con esa mentira social. Entre Titina y Polito hay una complicidad de infancia. Ambos se ubican en el mismo plano de fantasía e imaginación que está diametralmente opuesto al de don Fernando

y Lagartito, cuyas aspiraciones caen en la frivolidad propia de la adultez. Al inicio de la primera escena, madre e hijo dan comienzo al juego de la imaginación haciendo caso omiso a la parsimonia y a la exigente rectitud del padre, quien se encuentra molesto porque no aparecen sus mancuernillas checoslovacas:

> TITINA: Sí, hay alguien que hace aparecer y desaparecer las cosas. ¿Verdad, Polito?
> POLITO: Sí, mamá. Las mancuernillas son como los lunes, que aparecen y desaparecen.
> DON FERNANDO: ¡Basta de disparates!
> TITINA: Es cierto lo que dice Polito. ¿Ha pensado usted, don Fernando de las Siete y Cinco, en dónde se meten los lunes? En siete días no sabemos nada de ellos. (p. 3)

Esta complicidad infantil remite a esa manifestación natural, espontánea y creativa propia de los niños y supone, en este caso, una relación comprensiva y afectiva entre madre e hijo. Siguiendo algunas de las afirmaciones de Octavio Paz en su ensayo *La dialéctica de la soledad*, el poeta menciona que el niño al nacer, roto el cordón umbilical, "trata de recrearlo por medio de la afectividad y el juego" (1995, p. 220). Sus relaciones con el exterior le exigirán al niño una respuesta que será manifiesta a través de sus actos y estos serán a través del juego y la imaginación:

> Gracias al juego y a la imaginación, la naturaleza inerte de los adultos (…) adquiere de pronto vida propia. Por la virtud mágica del lenguaje o del gesto, del símbolo o del acto, el niño crea un mundo viviente, en el que los objetos son capaces de responder a sus preguntas. El lenguaje, desnudo de sus significaciones intelectuales,

> deja de ser un conjunto de signos y vuelve a ser un delicado organismo de imantación mágica. (Paz, 1995, p. 220)

Polito y Titina crean un *mundo viviente* mediante la *virtud mágica del lenguaje*. Las palabras que emergen de su imaginación creativa hacen posible un diálogo de comunión y entendimiento, a la vez que crean un mundo que se materializa y cobra sentido real y verdadero. De esta manera, Titina construye su propia verdad yéndose –figurativamente– por las ramas cuando está sentada en el comedor, creando su propio mundo mágico; pero también yéndose –literalmente– a las ramas, haciendo caso omiso a lo que su marido cree que es la verdad. Don Fernando dirigiéndose a la silla vacía dice: "irse por las ramas es huir de la verdad" (p. 5), a lo que su esposa contesta: "Las ramas son verdad. Polito, dile a tu papá que las ramas son verdad" (p.5). Gracias a la imaginación, el juego y la fantasía, la naturaleza inerte de la esposa de don Fernando –la mujer adulta– adquiere vida propia, el poder de sus palabras y sus gestos hacen posible su comunión:

> TITINA: … Pero dígame, don Fernando, ¿el suelo dónde tiene los pies? DON FERNANDO: ¡Qué idea tan atropellada!
> POLITO: ¡Es cierto! ¿En dónde están los pies del suelo?
> TITINA: El suelo es la cáscara que cubre al mundo… y debe tener…
> POLITO: Entonces el suelo tiene los pies en el mundo.
> …
> DON FERNANDO: El mundo gira en el espacio.
> TITINA: ¡El mundo baila un vals! ¿Ves qué hermoso Polito? El mundo está bailando un vals. (p. 5)

A través de la palabra poética, madre e hijo dan movimiento a esa realidad que designan, poetizan su entorno y lo hacen vivo, lo hacen verdadero. Titina se ancla más allá del poder de la palabra, se mimetiza con el lenguaje poético para salir del mundo absurdo carente de sentido que le insatisface y la aprisiona. Así, como los niños, salva su soledad. "Hablar vuelve a ser una actividad creadora de realidades, esto es, una actividad poética. El niño, por virtud de la magia, crea un mundo a su imagen y resuelve así su soledad". (Paz, 1995, p. 220).

Elena Garro resuelve la soledad de Titina a través de la libertad física y espiritual. La palabra mágica y poética hace tangible su mundo mágico y poético. Así como algunos personajes de sus cuentos, los personajes teatrales también "desprecian la razón y la lógica, aceptando como único rumbo posible la fantasía" (Carballo, 1994, p. 490). En este ámbito de fantasía, la protagonista de *Andarse por las ramas* finca su soledad desde su interior. Pero no es una soledad doliente de estar y sentirse sola –como aquella que sentía con su marido aún estando acompañada–, sino una soledad cuya conquista es la libertad, el encuentro consigo misma, el amarse a sí misma. Esto lo afirma Garro con contundencia al final de la obra: "*En las ramas del árbol está Titina, acomodada como un pájaro*" (p. 9).

Titina se convierte en pájaro porque su naturaleza le demanda vuelo y altura. Se prefiere con alas –en sentido literal y figurativo, como andarse por las ramas– y no atada a las reglas absurdas que rigen el mundo de don Fernando. Esta conquista a la libertad se deja ver también en la pieza teatral *Los pilares de doña Blanca*, la cual pertenece a la línea mágica y poética en la dramaturgia de Garro. La obra, por su nombre, hace referencia al juego infantil y al igual que Titina, Doña Blanca está prisionera en una torre por su marido. Sin embargo, desde allí emprende una búsqueda al amor

masculino y a pesar del cortejo y pretensión de cinco caballeros, la conquista es también infructuosa, doña Blanca no consigue el amor del otro pero sí el de sí misma transformándose al final de la obra en una paloma blanca. Elena Garro concede a Titina esa capacidad humana de actuar por voluntad propia y, por lo tanto, le concede la libertad interior, una de las más grandes aspiraciones de la dramaturga.

Bibliografía

Carballo, E. (1994). *Protagonistas de la literatura mexicana*. Porrúa.

Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. (9ª ed.). Editorial Labor.

Garro, E. (2009). *Obras reunidas. Tomo II. Teatro.* Fondo de Cultura Económica.

Ionesco, E. (1998). *La cantante calva*. Losada.

Paz, O. (1995). *El laberinto de la soledad.* Fondo de Cultura Económica.

Rosas Lopátegui, P. (2014). *El asesinato de Elena Garro. Periodismo a través de una perspectiva biográfica*. (2ª ed.). UANL.

Schmidhuber de la Mora, G. (2003). *Cátedra de damas*. *Sor Juana y Elena Garro*. *Ensayos*. Universidad de Guadalajara.

El diario de José Toledo, la ciudad y sus armarios: análisis del concepto del armario homosexual y su relación con la ciudad en la novela de Miguel Barbachano Ponce

El diario de José Toledo, the city and its closets: analysis of the concept of the homosexual closet and its relationship with the city in the novel by Miguel Barbachano Ponce

Pablo Enríquez Gutiérrez [1]

Resumen: En la novela *El diario de José Toledo* el protagonista, un burócrata de veinte años, es orillado a ocultar su homosexualidad para que otros aspectos de su vida, como su trabajo o el hogar, no resulten comprometidos. Tener que esconder sus relaciones sexoafectivas era una constante para los hombres homosexuales de mediados del siglo XX en México es por eso que la ciudad, con sus millones de habitantes, sus recovecos y el anonimato funciona como un armario.

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, pyoung.pablo@gmail.com

La ponencia tiene como objetivo argumentar cómo es que la Ciudad de México que recorre José Toledo funciona como una forma de armario homosexual. Para lograrlo, el análisis se apoya en las aportaciones teóricas hechas por Eve Kosofsky Sedgwick en *Epistemología del armario* y las de Dominique Khalifa en *Los bajos fondos.*

Adentrarse en el análisis de la novela de Barbachano Ponce resulta relevante pues es considerada precursora en la narrativa mexicana de temática homosexual. *El diario de José Toledo* se nos presenta como una ventana al pasado, como una oportunidad de entender el sentir y el vivir de un homosexual de los años cincuenta y sesenta en la Ciudad de México.

Palabras clave: epistemología del armario, narrativa homosexual, Ciudad de México

Abstract: In the novel *El diario de José Toledo*, the protagonist, a twenty-year-old bureaucrat, is push to hide his homosexuality so that other aspects of his life, such as work or home, are not compromised. Having to hide their sex-and-love relationships was a constant for gay men in mid-20th century Mexico that is why the city, with its millions of inhabitants, its nooks and corners and anonymity works like a closet.

The paper aims to argue how it is that the Mexico City that José Toledo travels through works as a form of homosexual closet. To achieve this, the analysis is based on theoretical contributions made by Eve Kosofsky Sedgwick in *Epistemology of the closet* and those of Dominique Khalifa in *Les Bas-fonds.*

The analysis of Barbachano Ponce's novel is significant as it is considered a precursor in the Mexican narrative of homosexual themes. *El diario de José Toledo* is presented to us as a window into

the past, as an opportunity to understand the feelings and life of a gay man in the 1950s and 1960s in Mexico City.

Key words: epistemology of the closet, homosexual literature, Mexico City

El diario de José Toledo de Miguel Barbachano Ponce es considerada como una de las obras fundacionales de la narrativa de temática homosexual en México junto con *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas* de Paolo Po y *Después de todo* de José Ceballos Maldonado. La novela de Barbachano Ponce, publicada en 1964, pone como protagonista a un hombre homosexual, algo poco común en las letras mexicanas de la época pues hablar de la homosexualidad desde un lugar que no fuera el escarnio significaba perder cualquier oportunidad de divulgación.

Para 1964 la liberación y el reconocimiento de las personas LGBT+ como sujetos de derecho era un tema que no formaba parte de las discusiones sobre DDHH. Hablar de una novela anterior al *coming out*[1] resulta pertinente pues ayuda a entender y poner en contexto las situaciones que atravesaban estas poblaciones a mediados del siglo XX. Está claro, y hay que enfatizarlo, que la literatura no es un documento histórico, y lo escrito en una ficción no debe tomarse como reflejo de la realidad, pero estos autores con sus obras plasman un panorama sobre el amor entre hombres

1 Cuando se habla de una etapa anterior al *coming out* se está haciendo referencia a un contexto anterior a los movimientos de liberación LGBT+ que surgieron en países de occidente a raíz de los disturbios ocurridos en junio de 1969 en un bar de Nueva York llamado Stonewall.

que funciona para entender cómo se le percibía a esta población minoritaria en el imaginario social.

A lo largo de la novela se conoce a José Toledo: un burócrata de veinte años que trabaja en el centro de la Ciudad de México, vive con sus padres y se encuentra devastado por la ausencia y la falta de interés de su pareja amorosa, el joven Wenceslao, un veinteañero que, a diferencia de Toledo, no tiene un trabajo fijo, se prostituye para conseguir algo de dinero y se nota desinteresado de esta relación. A través de estos dos personajes, y su andar por la ciudad, es como el lector puede darse cuenta de lo distintas que pueden ser las calles para un homosexual que las transita de día (José Toledo), como para uno que las recorre entrada la noche (Wenceslao).

Junto con la voz del narrador, quien describe los andares de los personajes, se mezcla el diario íntimo del protagonista. Ya desde la primera línea, a manera de nota periodística, se informa al lector sobre la decisión que toma José Toledo de terminar con su vida: "Quitóse la vida el señor José Toledo" (Barbachano Ponce, 1988, p. 7) y es en ese diario que Toledo escribe todo aquello que lo atormentaba en esos últimos días. El objetivo principal de las siguientes páginas es mostrar la manera en que el anonimato que puede proporcionar una ciudad de las dimensiones de la Ciudad de México logra ser dos cosas completamente contrarias: un escape y una cárcel para los hombres homosexuales que buscan a sus iguales para un momento de placer o una relación amorosa.

Es pertinente desglosar algunos conceptos que se estarán retomando a lo largo del documento como lo son: sexualidad, hetero/homosexualidad y *armario homosexual* para ello se utilizarán las propuestas hechas por Eve Kosofsky Sedgwick en *Epistemología del armario,* así como aportes hechos por Judith Butler. Por su parte, para hablar de la ciudad y sus bajos fondos la ponencia se apoya

en Dominique Kalifa y su libro *Bajos fondos. Historia de un imaginario.*

La concepción de las sexualidades es algo relativamente reciente. A finales del siglo XIX que el concepto homosexual y después le sigue el surgimiento del término heterosexual. A partir de este momento a las personas no sólo sé le asigna un género, ahora también es necesario asignar una orientación sexual (Kosofsky Sedgwick, 1998, p.12). De esta manera es que la sexualidad se convierte en otro elemento para la segregación y la discriminación como es el caso del género, la raza o las condiciones socioeconómicas. Butler en *Cuerpos que importan* apunta:

> del mismo modo que a todas las personas se les había asignado forzosamente un género masculino o femenino, también se consideraba necesario asignar una sexualidad homo o heterosexual, una identidad binarizada llena de implicaciones, por confusas que fueran, incluso para los aspectos ostensiblemente menos sexuales de la existencia personal. (Butler, 2002, p. 45)

Al convertirse la heterosexualidad en la norma, el sujeto heterosexual se vuelve juez y decide lo que está bien y lo que no en el terreno de la sexualidad. En consecuencia, lo que no entre en la norma queda excluido e incluso se le criminaliza. Todo aquel que no cumpla con la normativa heterosexual es relegado los márgenes sociales "históricamente el homosexual ha sido pecador, enfermo, traidor, criminal, trasgresor, extraviado, un ser grotesco. En lo social se crea el simulacro de que es temible (para activar con mayor facilidad los mecanismos de persecución contra él)" (Marquet, 2006, p. 36). Cuando se hace referencia a la segregación por motivos de orientación sexual se está hablando de homofobia. Javier Flores explica la homofobia como:

> una aversión obsesiva a las personas homosexuales. Se trata de un comportamiento social a partir del cual se establece una condena para quienes se supone distintos. Es un fenómeno que parte de una idea de comportamiento sexual con la que se pretende separar a los seres humanos en dos categorías únicas e irreductibles: la de los "normales" heterosexuales y la de los "anormales" homosexuales o bisexuales. (Flores, 2012, p.65)

Al ser perseguido y segregado el hombre homosexual tuvo que optar por el 'silencio' (Kosofsky Sedgwick. 1998. p. 14) y este 'silencio' como lo apunta Kosofsky Sedgwick es la base del *armario homosexual.* Los hombres gais se vieron orillados a crear estrategias para su protección, códigos que sólo otros homosexuales entendieran y encontrar espacios en lo que sostener encuentros con sus iguales lejos de la injuria del heterosexual, es así como la ciudad, con todos sus recovecos y sus millones de habitantes se transforma en un espacio idóneo para 'desaparecer' o huir de la homofobia. La ciudad se transforma en un armario.

La ciudad y sus lugares de encuentro como los cines, los baños de vapor, los callejones entre las grandes avenidas se vuelven en lugares reclamados por los hombres homosexuales. En muchos casos a los hombres gais se les prohibía la entrada a moteles pues estos eran espacios reservados para las parejas heterosexuales, al serle negados estos espacios para encuentros sexuales el homosexual reclama el espacio público (J. Barraza, 2022).

En la novela de Miguel Barbachano Ponce son mostradas dos formas de andar por la ciudad y resguardarse en ella, por un lado, se encuentra el protagonista, José Toledo, que, como se ha comentado, es un burócrata que trabaja en el centro de la ciudad. José Toledo muestra la ciudad diurna, la ciudad que transita el hombre correcto y respetable. Por el otro lado está Wenceslao,

quien presenta al lector la ciudad nocturna, lo que ocurre en las avenidas, en los callejones o en los bares cuando los burócratas y la gente 'de bien' ya se encuentra en sus hogares, muestra esa otra cara de la ciudad. Con ayuda del protagonista y Wenceslao es que esta ponencia tiene como propósito identificar la figura del *armario homosexual* propuesta por Eve Kosofsky Sedgwick y la manera en que se presenta en la novela de Barbachano Ponce y cómo es que la ciudad, sus armarios y lugares de encuentro tienes relación con los *bajos fondos* sociales.

¿Salir del armario?

A mediados del siglo XX en México salir del armario en cualquier aspecto era impensable. Monsiváis comenta que "Hasta la década de 1970 nadie sale del clóset si puede evitarlo, porque esto potencia la marginalidad." (Monsiváis, 2012, p. 29). Tanto José como Wenceslao viven en casa de sus padres lo que despierta en ambos una necesidad de estar siempre alerta para no levantar sospechas sobre su homosexualidad, tratan de ocultarla a toda costa.

Salir del armario en el núcleo familiar se vuelve una de las decisiones más importantes para las personas homosexuales pues la revelación de este secreto puede hacer que la relación padre-hijo cambie de forma drástica después de la noticia y esto es a lo que ambos personajes le rehúyen. Tanto el protagonista como su pareja sentimental viven en casa de sus padres lo que despierta en ambos una necesidad de estar siempre alerta para no levantar sospechas sobre su homosexualidad, tratan de ocultarla a toda costa.

Kosofsky Sedgwick habla del llamado 'armario de cristal' (Kosofsky Sedgwick, 1998, p. 106). La característica principal que presenta este armario es que antes de que exista un 'destape' por parte de la persona homosexual, el receptor de esta noticia ya estaba al tanto de ella, pero no había querido tocar el tema. El 'armario

de cristal' no vuelve más fácil el *coming out,* al contrario, ahora la persona a la que se le confiesa la orientación sexual queda atrapada, a su vez, en un armario. Sedgwick explica:

> cuando las personas gays de una sociedad homofóbica se descubren, sobre todo a padres o cónyuges, es con la consecuencia de un daño potencialmente grave que es probable que circule en ambas direcciones. Incluso el propio secreto patógeno puede circular contagiosamente como secreto: una madre dice que la salida del armario de su hijo la ha sumido, a su vez, en el armario de su comunidad conservadora. (Kosofsky Sedgwick, 1998, p. 106-107)

En la novela, ambas madres saben sobre la homosexualidad de sus hijos, cosa de lo que ellos no están al tanto. José Toledo oculta a su madre la tristeza que le provoca la apatía de Wenceslao, cuida sus movimientos y lo que habla con ella para evitar que en un desliz comente algo sobre su relación amorosa. A pesar de todos sus esfuerzos la madre de Toledo está enterada:

> "Mi pobre José. No, esa palabra no quiero ni pensarla. No puede ser, son mentiras, habladurías de la gente. Malditas las bocas que lo calumniaron, les quemaría los labios con un tizón ardiente."
>
> Esos pensamientos los repetía sin cesar, como si su reiteración fuese a provocar, por mágicos efectos, un arreglo en la naturaleza extraviada de su hijo. (Barbachano Ponce, 1988, p.25)

Con los secretos que conoce, la madre de José Toledo no sólo tiene que estar en el armario por su hijo homosexual, también lo tiene que estar por su hija que tuvo un hijo fuera del matrimonio. A pesar de estar enterada de la homosexualidad de José Toledo, su madre no lo confronta, sin embargo, eso no significa que acepte

la orientación sexual de su hijo, sino que, al ser reducidos los ingresos necesita del salario de éste para costear los gastos. La madre del protagonista prefiere callar su decepción antes que contárselo a los otros miembros de la familia y que se arme un alboroto que termine con la salida de José Toledo del hogar, lo que haría que los gastos se multiplicaran y más con el nacimiento de su nieto. Esto era algo común en la clase trabajadora mexicana del siglo pasado, como lo argumenta Ian Lumsden en *Homosexualidad. Sociedad y Estado en México*:

> No se trata de que los expulsen de la familia a causa de su homosexualidad, aunque los valores machistas tradicionales probablemente son más fuertes en la clase obrera, ya que sus familias pueden depender de su contribución al ingreso familiar en la misma medida en que ellos dependen de sus familias cuando tienen necesidad. Lo más probable es que se establezca un modus vivendi basado en la regla latinoamericana de "todo hecho, nada dicho"; esto implica que deberán mantener su vida homosexual aparte del hogar. (Lumsden, 1991, p.37)

Los padres de Wenceslao también saben sobre la homosexualidad de su hijo y su relación amorosa, pero, al igual que la madre de Toledo, no dicen nada al respecto pues su hijo no tiene trabajo y el protagonista es el encargado de darle dinero cada cierto tiempo. "— ¿Quién será? —preguntó Wenceslao. —Debe ser la mosquita muerta de José. Ve a abrirle y regresa enseguida. —respondió la señora sin poder evitar un gesto de contrariedad" (Barbachano Ponce, 1988, p.105). Cuando el protagonista va en busca de su amado a casa de sus padres estos siempre lo reciben de buena manera, aunque por dentro rechacen la relación que tiene con su hijo.

> Don Florentino amaba a su hijo, y por extensión a todos los que alguna vez le habían dado dinero, por esa razón, siempre te trató bien, amablemente, y aunque estaba al tanto de vuestras relaciones, simulaba, para hablar contigo, un tono de voz melifluo, condescendiente. De no haber sabido la facilidad con la cual entregabas periódicamente a Wenceslao ciertas cantidades, se hubiera portado con despotismo. (Barbachano Ponce, 1988, p.88)

Se puede argumentar que no existe una sola definición de *armario homosexual*, en algunas situaciones es sólo el homosexual, el portador del 'secreto' quien se encuentra dentro del armario, pero, en otros casos, el secreto, y por tanto el armario, se extiende a las personas cercanas al homosexual como por ejemplo su padres, amigos o familiares cercanos. Si el hombre gay no puede ser plenamente él mismo en el ambiente familiar, con sus compañeros de trabajo o si tiene que ser cuidadoso en la forma que se comporta en nuevos contextos ¿qué hacer pues para tener un poco de libertad? ¿qué hacer si no se puede abrazar al ser amado saliendo del trabajo a la vista de todos? ¿qué hacer si no se puede hablar del tema en casa con la familia? Salir, buscar algún lugar donde el escarnio no esté presente. Y la calle se convierte en ese lugar al cual escapar.

La ciudad

En *Elogio de la calle: una geografía literaria de la Ciudad de México (1850-1992)* Vicente Quirarte habla de cómo, desde el siglo XIX y con la conformación del México independiente, la ciudad se vuelve un tópico de la literatura mexicana. Novelistas, dramaturgos, poetas, todos escriben de la ciudad. Quirarte Castañeda habla de cómo el acercamiento a la Ciudad de México cambia de época en época y según las influencias de los autores (Quirarte Castañeda, 1998). Las primeras décadas del siglo XX estuvieron marcadas por

los conflictos armados como la Revolución y la Guerra Cristera, así pues, en la literatura sobresalen dos vertientes, una de ellas fue la novela revolucionaria enfocada en narrar los hechos de este conflicto armado, donde lo rural y las obras con contenido social estaban presentes de manera frecuente, por el otro lado están las vanguardias con el grupo de los Contemporáneos y de los estridentistas que llevan las letras a otros caminos.

> Durante los cuarenta, siguió todavía la controversia entre la literatura de contenido social, heredera en buena medida de la novela de la Revolución Mexicana, y las corrientes de vanguardia, inauguradas por el Estridentismo y el grupo de Contemporáneos, que ya habían producido lo mejor de su obra durante las décadas anteriores. (Pereira, 1995)

En *El diario de José Toledo* la ciudad no es sólo el lugar que transita el protagonista, se vuelve parte de la historia pues es entre los camiones que toma José Toledo para ir y venir al trabajo, los cinematógrafos, los bares y demás lugares que visita Wenceslao la ciudad se vuelve una aliada de los homosexuales, una aliada en la construcción de la vida homosexual en una urbe de las dimensiones de la Ciudad de México.

> La construcción de la vida gay como fenómeno colectivo ha sido, por supuesto, un proceso histórico a veces fuertemente político, a veces fuertemente cultural, en donde la noche y la calle han jugado papeles preponderantes. La vida nocturna es una de las creaciones culturales más intensas e importantes, en las que se ve reflejada no sólo la vitalidad social sino también el grado de respeto y de interacción entre los diferentes grupos sociales, la libertad alcanzada por las mujeres y las minorías, la interacción de

> las artes con la vida cotidiana, etcétera. Para los gays, mucho antes de que soñáramos con el respeto a nuestra vida y nuestros derechos, fue importante la construcción de un imaginario colectivo, intensamente sexual y nocturno, en el que nuestros deseos fueran posibles. (Bautista, 2010, p. 227)

José Toledo no busca pertenecer a esta vida homosexual de la ciudad, al contrario, huye de ella pues al ser un burócrata que trabaja en el centro de la ciudad para lo único que sale de casa es para llegar a la oficina o para tratar de encontrarse con su amado quien le rehúye a la menor oportunidad. Para el protagonista la ciudad sólo es disfrutable al lado de Wenceslao, de lo contrario, al no estar él cerca, José Toledo padece la ciudad.Desplazarse en soledad por las calles se vuelve una tortura para el protagonista. José Toledo nos narra la ciudad donde transitan todas las personas diurnas, las que van a trabajar a oficina, las que llevan a sus hijos a la escuela, todas esas personas 'decentes' que viven de día. A parte de cuidarse de la mirada de los transeúntes tiene que cuidarse de no hablar con ningún otro como él o siquiera intercambiar miradas para así no molestar y despertar los celos de su pareja.

> A pesar de que estaba lloviendo te aguardé como de costumbre, esperé a que todos salieran y fui caminando despacio, para dar tiempo a que me alcanzaras, llegué a la parada y dejé pasar dos camiones mientras pensaba: "Ojalá llegue ahora" pero ya era tarde y tuve que irme. Durante el trayecto reflexionaba en lo horrible de viajar sin compañía, sin poder hablar de lo bueno y lo malo de este mundo. A pesar de mi soledad, no he buscado con quién hacerlo, pues te aseguro que sólo lo haré contigo.
>
> ¡Qué daría por besarte y abrazarte, aunque la gente nos viera! (Barbachano Ponce, 1988, p.9)

De esta manera, una de las primeras novelas de temática homosexual presenta como protagonista a un homosexual alejado de lo que Luis Mario Schneider llamaría "el submundo homosexual" (Schneider, 1997), comprometido con su familia, su trabajo y su pareja, y al no tener apoyo o seguridad en ninguno de estos espacios es que decide terminar con su vida. En esta cuestión el autor perpetúa lo que se esperaba de este tipo de personajes en la época: que éstos terminaran, locos, solos, enfermos o muertos. Se ha mencionado a la calle, en específico, la calle de noche como una aliada de los hombres homosexuales, o, en palabras de Juan Carlos Bautista:

> La calle ha sido de manera poderosa […] el eje de la vida homosexual: en ella, en sus resquicios, en su laberinto, los gays hemos podido escapar así sea brevemente a la asfixia de la opresión, encontrarnos con nuestros pares, ligar y entrever las posibilidades pecaminosas de la ciudad. La calle como la gran madrota, como la infinita alcahueta. (Bautista, 2010, p.216)

Wenceslao, a diferencia del protagonista, es un visitante frecuente de este submundo. Visita los lugares de encuentro, los bares y la calle. En esta novela el amante de Toledo se muestra como este homosexual corrompido por todo lo que ofrece el submundo homosexual. Conocemos la vida nocturna gracias a Wenceslao, un joven sin trabajo que vive a expensas de sus padres, José Toledo y de lo que logra conseguir seduciendo hombres y mujeres en los bares.

> el brusco movimiento del automóvil lo devolvió a la realidad circundante y sus ojos se colmaron de la luz de los anuncios luminosos. Desde la fuente barroca de Salto del Agua y la pequeña iglesia de la Concepción, San Juan de Letrán se abría como una larga garganta

> de macizos bloques de cemento y brillantes lámparas de mercurio y gas neón. Wenceslao llenó sus pulmones con el aire delgado de la noche y buscó afanosamente en los bolsillos del impermeable el paquete de cigarrillos. (Barbachano Ponce, 1988, p.10)

Sí, las calles son reclamadas por los homosexuales para el encuentro con sus iguales, pero no son los únicos que reclaman estos espacios. ¿Quiénes más reclaman y habitan la ciudad nocturna? Los otros pobladores de este submundo, de estos *bajos fondos*. Los bajos fondos, a pesar de ser entendidos como un lugar geográfico determinado (Kalifa, 2018, p.10), son producidos a través de imaginario social, como argumenta Dominique Kalifa:

> un sistema coherente, dinámico, de representaciones del mundo social, una suerte de repertorio de las figuras y de las identidades colectivas del que se dota cada sociedad en momentos dados de su historia. Los imaginarios sociales describen la manera en la que las sociedades perciben sus componentes —grupos, clases, categorías—, jerarquizan sus divisiones, elaboran su devenir. Más que reflejarlo, producen e institucionalizan lo social. (Kalifa, 2018, p. 17-18)

Personas con adicciones, trabajadoras sexuales, jóvenes con ánimos de fiesta, éstos también son habitantes de las ciudades por la noche. La calle, la ciudad y la noche son para el homosexual un arma de doble filo, donde gracias al anonimato puede sentirse libre fuera de las ataduras del núcleo familiar, pero al mismo tiempo está en constante amenaza. En *El diario* se observa ejemplo de esto último, cuando Wenceslao anda en busca de ropa femenina para travestirse e ir a un bar se encuentra con un grupo de personas que busca homosexuales para golpearlos:

> De pronto, se estremeció al llegar hasta él la fragancia del incienso que se quemaba en Santa Catarina. El repiqueteo de las campanillas en el interior del templo no fue suficiente para acallar las múltiples voces y los silbidos de una pandilla de jóvenes cadeneros que pasaba justo a la cerca del atrio. Vislumbró en sus manos cadenetas, mangueras, palos, cuñas. Los siguió de lejos; vio cuando cruzaron el pequeño jardín, oyó el rumor de sus pasos sobre la hierba mientras sus sombras se alargaban. De pronto arreciaron los gritos y la agudeza de los silbidos. "Ahí hay uno, agárrenlo" Restalló un cadenazo sobre el metal de un automóvil, después de un forcejeo, alguien se desprendió de un nudo de brazos y huyó por las calles adyacentes. (Barbachano Ponce, 1988, p. 16)

Wenceslao está inmerso en este submundo de consumo de cuerpos. A pesar de que la novela de Barbachano Ponce presenta a personajes homosexuales lejos del escarnio no se exenta de hablar de ellos como sujetos destinados a vivir en soledad. El narrador siempre que nos habla de él nos lo presenta como una persona enojada o melancólica. Al leer la novela se puede distinguir la visión que se tenía de éstos en una época anterior a la reivindicación: El hombre gay está destinado a estar solo, es impensable una relación estable. El submundo homosexual de la ciudad está lleno de cuerpos desechables. Un hombre al que José Toledo rechaza mientras espera el arribo de su amante le habla de cómo una relación estable no es posible entre la población de hombres homosexuales:

> Mire, joven —agregó— si de verdad comprende a los homosexuales debe darse cuenta de que todos somos iguales. Usted, yo o cualquier otro, al salir de excursión, haría lo mismo que está haciendo su amigo: buscar aventuras. Dice que pronto vendrá, pero es mentira, si realmente lo quisiera al a primer súplica vendría de

> inmediato a reunírsele y no lo dejaría solo, sabiendo que de gentes como usted cualquier extraño se enamora de inmediato. Se ve a legua que uno le amaría toda la vida sin contratiempos ni sobresaltos, por eso, para hallar a alguien parecido es preciso buscar entre mil. Por cierto, no me ha dicho como se llama. (Barbachano Ponce, 1988, p. 123-124)

Conclusiones:

Algo que destaca de *El diario de José Toledo* es el hecho de que los hombres gais que aparecen en las páginas de la novela saben y aceptan su orientación sexual pero también saben que se encuentran en una sociedad homofóbica y entienden que pueden ser víctimas de discriminación si no tienen cuidado. Saben y padecen su homosexualidad de distintas formas: el protagonista sufre y se vuelve incapaz de ser una persona funcional si no tiene a su ser amado cerca. Wenceslao sufre la ciudad, sufre su familia y la pasa angustiado; a diferencia de Toledo, él no se suicida, pero vive tratando de huir de la ciudad, de su amante y de su familia, trata de huir de todo lo que le recuerde que es diferente.

El gran acierto que tiene Miguel Barbachano Ponce con su novela es mostrar a una población hasta entonces vista sólo desde el escarnio o desde la burla. *El diario de José Toledo* se presenta como una novela anterior a la reivindicación de los derechos y la visibilidad de las personas LGBT+. A pesar de ser escrita a principios de la década de los 60, la obra y las problemáticas que presenta se perciben actuales.

El homosexual de mediados de siglo XX tenía que ser ágil con la mirada para detectar las señales que le hicieran saber que la persona a la que veía estaba dispuesta a tener relaciones sexuales. El homosexual tenía que restringirse a estos espacios para encontrar amor o placer. Pero era el homosexual 'promedio' el que tenía que

recurrir a estas dinámicas, el homosexual que 'tenía algo que ocultar' por lo general de actuar masculino y con un trabajo estable. Fuera de esta figura del hombre gay de clase media había otros homosexuales que no se ocultaban tanto, no porque no quisieran sino porque sus expresiones terminaban delatándoles.

Estas personas que no ocultan su identidad de género o su orientación sexual siempre le van a parecer una amenaza al homosexual que tiene que ocultar la suya. Para el homosexual masculino de clase media, los homosexuales afeminados representan un problema pues si estos se presentan en los lugares de encuentro pueden terminar por delatarlos, ellos sólo buscan a sus iguales, otros homosexuales masculinos de clase media y que, como ellos, tienen que ocultar su orientación sexual, así se sienten seguros de que no los delatarán.

La calle puede funcionar como armario, pero sólo para unos cuantos. Funciona como armario para esos que pueden ocultar su orientación sexual, para aquellos que pueden caminar por las calles pareciendo hombres heterosexuales, para todos los demás la calle es un lugar de peligro constante, un lugar donde todo aquel que no entra de lo 'masculino' no puede buscar afecto. Abordar todo lo que la calle simboliza para los homosexuales es una tarea que no cabe en los límites de esta ponencia. Pareciera que hablamos de la Ciudad de México de la actualidad. Se espera que esta breve investigación pueda abrir las puertas a otros estudios sobre la ciudad y sus habitantes en un momento donde todo lo que se saliera de la norma tenía que ser silenciado.

Bibliografía

Barbachano Ponce, M. (1988). *El diario de José Toledo*. Editorial Premia.

Bautista, J. C. (2022). "La noche al margen. Brevísima relación de la vida nocturna gay." En K. Schuessler, M. y Capistrán, M. (coord.) *México se escribe con J. Una historia de la cultura gay* (pp. 307-330). Penguin Random House Grupo Editorial.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los limites materiales y discursivos del "sexo"*. Editorial Paidós.

Flores, J. (2012). "La homofobia y las bases biológicas de la diferenciación sexual". En Muñoz Rubio, J (Coord.), *Homofobia: laberinto de la ignorancia* (pp. 65-90). UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades: Colegio de Ciencias y Humanidades.

J. Barraza, B. (2021). *El cruising en México, lugar de refugio, statement revolucionario y fetiche.* Coolhuntermx.

Kalifa, D. (2018). *Los bajos fondos. Historia de un imaginario.* Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Kosofsky Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario.* Ediciones de la tempestad.

Lumsden, I. (1991). *Homosexualidad, Sociedad y el Estado en México.* Solediciones, Canadian Gay Archives.

Marquet, A. (2006). *El crepúsculo de heterolandia. Mester de jotería. Ensayos sobre cultura de las exuberantes tierras de la Nación Queer.* Universidad Autónoma Metropolitana División de Ciencias Sociales y Humanidades.

Monsiváis, C. (2012). "La homofobia y sus prejuicios". En Muñoz Rubio, J (Coord.), *Homofobia: laberinto de la ignorancia* (pp. 65-90). UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades: Colegio de Ciencias y Humanidades.

Pereira, A. (2011). *La generación del Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana.* Literatura Mexicana, 6(1), 187-212. https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.6.1.1995.178

Quirarte Castañeda, V. (2016). *Elogio de la calle: una geografía literaria de la Ciudad de México (1850-1992)*. Editorial Cal y Arena.

Schneider, L. M. (1997) *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política.* Editorial Patria.

El insólito como génesis del neogótico en escritoras contemporáneas de lo inquietante

The Unheard as Genesis of the Neo-Gothic in Contemporary Writers of the Unsettling

Lidise Yaneli Castillo Rivas[1]
Teresa De Jesús Moreno Montalvo[2]

Resumen: Este ensayo explora la influencia del gótico y la conformación del neogótico en la obra de escritoras contemporáneas que abordan temas de lo inquietante y lo extraño. Se analiza la manifestación incipiente de la corriente de lo insólito desde sus características, como la presencia de elementos siniestros, la exploración de la psique humana y la crítica social hacia el heteropatriarcado. Se estudia cómo estas escritoras utilizan el insólito como principio para abordar temas muy relevantes como la identidad, la memoria, la violencia, la corporalidad, el género y el poder. Aunque no se profundiza en alguna escritora en específico, se mencionan algunas

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, yaneli.c.astillo23@gmail.com
2 Universidad Autónoma De Zacatecas, morenotere27@gmail.com

autoras cuya obra refleja la vigencia del neogótico en la literatura hispanoamericana.

Palabras clave: neogótico, escritoras, gótico, insólito, inquietante, género

Abstract: This essay explores the influence of Gothic and the conformation of Neo-Gothic in the work of contemporary women writers who address themes of the unsettling and the strange. The initial analysis is of the incipient manifestation of the current of the unusual from its characteristics, such as the presence of sinister elements, the exploration of the human psyche and social criticism towards heteropatriarchy. It is studied how these writers use the unusual as a principle to address very relevant issues such as identity, memory, violence, corporality, gender and power. Although we do not go into detail about any specific writer, we mention some authors whose work reflects the importance of neo-Gothic in Hispanic-American literature.

Key words: neo-gothic, writers, gothic, unusual, unsettling, genre

Hacia una definición de lo neogótico

Parte de la focalización actual sobre ciertos temas, como el terror o la violencia, trae consigo algunos conflictos adicionales implícitos en la visualización de perspectivas no canónicas. Al puntualizar la conformación de algunos géneros literarios derivados de otros es primordial partir de las bases y los conceptos que consolidan los mismos, a la par de señalar las diferencias que se encuentran entre el producto original y las estructuras más recientes.

El gótico, surgido en Alemania, se contrapone a la ilustración y a la idea de la razón. Las bases del neogótico se contraponen al

canon y a las convenciones socioeconómicas que obstaculizan la escritura femenina y promueven la violencia contra las mujeres. En este contexto algunas escritoras, tanto latinoamericanas como españolas, enmarcan su obra en los límites de la literatura de lo insólito. No obstante, las clasificaciones de las que hablamos a lo largo del ensayo carecen de una definición fija, de un abordaje teórico que sea completamente funcional para todos los temas que incluyen y de un fundamento académico determinado. Es por eso que nos proponemos precisar lo que implican los términos *insólito*, *inquietante* y *neogótico*.

En este trabajo se propone que lo *inquietante* se refiere a ciertos elementos, emociones o temas que desafían las normas sociales o culturales para crear malestar, perturbación e incomodidad acerca de la identidad, la locura, la violencia, la sexualidad o la opresión, entre otros temas. Dentro de lo *insólito* se incluye a aquella literatura que incluye lo extraño, lo desconocido, lo sobrenatural, lo inquietante y el horror. Las obras de Mariana Enríquez, Ana Llurva, Michelle Roche Rodríguez, Giovanna Rivero, Samantha Schweblin, Liliana Collanzi, Fernanda García Lao, Mónica Ojeda, Iliana Vargas y Lola Ancira, entre otras, se sitúa en el *neogótico*, que definimos como lo que hace frente a las normas y a las expectativas que se tienen del terror y otros géneros similares. Y lo hacen a través de personajes, escenarios y tramas que alteran el canon hispanoamericano y reflexionan acerca de las condiciones sociales, políticas, culturales, económicas y ambientales que atraviesan a todas las mujeres en el contexto actual que ofrece cada país.

El gótico en relación con el romanticismo

Por lo anterior, es importante hacer una aproximación al gótico en la literatura. El estilo gótico surgió a finales del siglo XVIII como una respuesta al cientificismo que se gestaba en Inglaterra.

Mientras en el siglo de las luces se apostaba por la racionalidad y la experimentación del método científico, no todos estaban de acuerdo. En la literatura se apostaba por nuevas experiencias que no tuvieran que pasar por el método científico; se trataba de disfrutar lo sobrenatural en experiencias fuera de la racionalidad, mismas que se encontraban en cualquier lugar. Este nuevo estilo, en contraposición a la corriente ilustrada de la misma época, no busca el orden o la verdad, sino la duda, la curiosidad y el juego junto al velo de "lo que puede ser". Cabe aclarar que cada región de Europa adaptó el género de terror a diversas circunstancias sociales, políticas y religiosas. Sin embargo, algunos conflictos impidieron que fuera bien recibida por la crítica, puesto que:

> Estas vastas consecuencias de la ceguera hacia lo gótico dieciochesco, esta continuada acusación por parte de intelectuales y preceptistas, significó, por un lado, que se acabara clasificando a la ficción gótica como trivial o absurda y, al mismo tiempo, se la excluyera, quizás para siempre, del derecho a ser llamada literatura. (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s.f.)

Según Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez, este género surgió en el siglo XIX como una consecuencia de distintos cambios sociales y como una oposición al culto a la razón, con la premisa de que era posible sentir miedo por placer y no por lo que la religión dictaba. Esta literatura se caracteriza por combinar la ficción y el horror en un tiempo remoto y oscuro, plagado de bosques sombríos, calles umbrías y descripciones abundantes, en los que los protagonistas son atormentados en mayor medida por secretos, acciones o fuerzas misteriosas. (Sánchez-Verdejo Pérez, 2013 p. 2)

Roas: Fantásticas e insólitas

Ana Casas, David Roas y Aina Pérez Fontdevila (2019), dirigen con el respaldo de la Universidad de Alcalá un taller en el que se dialoga con escritoras de lengua española acerca de su relación con los géneros fantásticos y acerca de una de sus obras en particular, cuyo nombre es *FANTÁSTICAS INSÓLITAS Ciclo de Encuentros con las Escritoras de lo Inquietante*. Las autoras antes citadas como parte del neogótico latinoamericano han sido invitadas a este taller, en sus distintas ediciones. Por ese motivo, en este trabajo se considera que las participantes de este taller conforman una generación que se consolidó en torno a lo inquietante y a la irrealidad en sus obras.

El taller consta de cinco ciclos hasta la fecha. En la inauguración de estos encuentros se expone que el objetivo central es reivindicar y visibilizar la obra de las narradoras de España e Hispanoamérica que cultivan lo fantástico, lo insólito o la ciencia ficción. En el ciclo participaron tanto escritoras como investigadoras. Roas detalla que su conformación fue resultado del trabajo de su grupo de investigación. Además menciona que, dentro de la literatura, el género fantástico ha sido marginado, y que esta marginación alcanza además a las escritoras frente a la producción literaria masculina. Esto lo llevó a impulsar la visualización de algunas autoras hispánicas que se enmarcan dentro de los límites del género, en el que se incluye como elemento principal lo insólito.

Con los antecedentes del neogótico y la puntualización sobre esta generación de escritoras, donde se integra a Enríquez, Ojeda y Eudave, se observa una afinidad tanto en los temas como en su contexto social, económico, político y cultural, tanto en el neogótico latinoamericano como en las autoras de lo fantástico y lo insólito. En la práctica, estos caminos estilísticos exaltan la exploración de nuevos caminos que han sido ignorados por el canon literario y

han permitido a estas escritoras posicionarse en el consumo de los lectores a nivel global y visibilizar las desigualdades que atraviesan a las mujeres al pertenecer a un mundo esencialmente patriarcal y violento.

Puntos de unión entre las escritoras de lo inquietante: neogótico e insólito.

La presencia del gótico en la literatura abarca una amplia gama de obras que toman influencia de la producción europea, aunque se adapta al contexto latinoamericano. Pese a la abundante tradición gótica latinoamericana recibe poca atención teórica, en comparación con otras corrientes literarias. En las últimas décadas, ha surgido un renovado interés en el gótico, con el surgimiento del neogótico, que reinterpreta y actualiza los elementos clásicos del género, sin embargo, al ser un género relativamente nuevo aún existe debate teórico sobre su existencia y los elementos, obras y autores que incluye.

Las escritoras del neogótico expresan en sus obras una perspectiva única sobre el continente. Exploran la violencia, lo sobrenatural, lo irracional, lo insólito y el horror desde lo grotesco mediante una crítica social, desde una focalización femenina, a través de juegos con la memoria, la identidad, la historia y el lenguaje. Dentro de esta estética en evolución, uno de los múltiples puntos de unión entre la literatura neogótica y la de lo insólito es la fisura con la literatura canónica y el realismo. Se observa en la obra de estas autoras el deseo de desmontar la realidad a partir de una visión negativa del sistema sociopolítico y cultural, de ahí que continúen la tradición de la literatura fantástica y el uso de lo no mimético, que abarca aquello que no intenta imitar el contexto de una manera realista.

Se dirigen hacia la creación de una atmósfera propia, que en la mayoría de los casos incluye elementos sobrenaturales, irreales o fantásticos, además de cierto grado de ambigüedad y de experimentación con la forma y el lenguaje, mediante narraciones no lineales o fragmentadas que contribuyen a la desviación de la realidad cuestionada o distorsionada en virtud de aspectos mágicos e inexplicables. En el prólogo de la antología *Insólitas*, titulado "Las hijas de Metis", Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón refieren que las narraciones de lo insólito pertenecen a diferentes ámbitos de lo no mimético.

Aunque mencionan el debate existente respecto al término insólito, incluyen en él "las categorías de lo fantástico (incluyendo el terror sobrenatural con monstruos y fantasmas), la ciencia ficción y lo maravilloso (con todas sus modalidades, entre las que se incluiría la fantasía épica)" (López-Pellisa & Garzón, 2019, p. 7). En esta antología (y en la literatura de las escritoras de lo insólito) el propósito es que cese la invisibilización, el olvido y el silenciamiento hacia la obra de las autoras fantásticas. Citando a Anne Richter, en "Las hijas de Metis" se puntualiza la teorización del "fantástico femenino", que incluye temas como lo mitológico, la locura, la maternidad, el mundo interior, lo irracional y la fusión con el entorno natural, misma que rechazan por mostrar una carga sexista en la clasificación. Sin embargo, postulan la existencia del "insólito feminista" para aclarar que en dicha antología no se incluyen únicamente cuentos enmarcados en la clasificación anterior, ya que:

> Lo insólito permite cuestionar el orden simbólico a partir de la transgresión, ya sea del lenguaje o de las convenciones culturales, y ese ejercicio de subversión contra lo normativo es perturbador y revolucionario, por lo que desde el feminismo supone un arma cultural de gran interés. […] o desenmascara la naturaleza relativa

> y arbitraria del sistema social, se opone al orden institucional y expresa los impulsos que deberían ser reprimidos desde la perspectiva de lo normativo, por lo que puede resultar lógico que las mujeres, como identidades que no han gozado del privilegio, encuentren un espacio de libertad en la narrativa no realista y su capacidad para reflejar las tensiones entre la ideología y el sujeto humano. (López-Pellisa & Garzón, 2019, p.10)

La literatura de lo insólito encuentra un eco en el neogótico latinoamericano, ya que ambas comparten afinidad por lo no mimético. La desviación de la realidad y la incorporación de elementos sobrenaturales permitieron a las escritoras del neogótico cuestionar aquellas estructuras esencialmente masculinas. Por medio de la exploración de lo irracional y lo inexplicable, el neogótico surge como una necesidad de reconfigurar la memoria histórica y la identidad latinoamericana, esto desde rasgos como la violencia, la magia y el terror para desafiar la hegemonía literaria y artística. Consecuentemente, lo insólito actúa como un modelo que permite la subversión de géneros y la instauración de un discurso que cuestiona la normatividad y el imaginario.

Influencias, antecedentes y conformación del Neogótico Latinoamericano

La narración de estas escritoras cambió las estructuras convencionales que se acercan al realismo, la autoficción e incluso la ficción histórica, pues buscan abstraerse en la concepción del presente y la vida cotidiana. El neogótico latinoamericano reúne a un conjunto de narradoras que coinciden en la temática y en el tratamiento del lenguaje. Dentro de estas autoras se encuentran Mariana Enríquez, Mónica Ojeda, Michelle Roche Rodríguez, Fernanda García Lao, Ana Llurba, Natalia García Freire, Giovanna Rivero.

A través de este género se exploran las complejidades culturales, sociopolíticas de Latinoamérica con la lente que encarna lo sobrenatural mediante el terror. Estas escritoras expresan su percepción sobre las tradiciones prehispánicas, las desigualdades sociales y la cotidianeidad de los habitantes de este continente. Berenice Romano Hurtado menciona en "Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica" que el gótico es adaptable al contexto y a los miedos de la sociedad que se determine:

> Se puede decir que las razones del miedo, el origen de los temores actuales, han cambiado. En sociedades en las cuales se ha vuelto un lugar común convivir con historias de asesinos, secuestros, crisis del sujeto, tecnologías antes impensables, pandemias, devastación ecológica, nuevas enfermedades y demás signos apocalípticos, el miedo se ha anclado en situaciones no sólo verosímiles, sino reales y por ello posibles. De ahí que sea notable el reciente interés de escritoras en Latino-américa por retomar un género que parecía envejecido, casi moribundo. Estas autoras se reconocen como habitantes de una sociedad que se mueve entre películas splatter y el gore, sobre expuesta a diversas manifestaciones visuales de extrema violencia y de lo oscuro (Romano Hurtado et al., 2023, p. 12).

En el neogótico, algunas de las características son la reapropiación de los mitos, la reconfiguración de la historia y la exploración de la condición femenina en sociedades puramente patriarcales. Aunque el auge de esta corriente es reciente, escritoras como Ana Llurva consideran que no es una estilística posmoderna, puesto que considera el nacimiento del conjunto neogótico desde autoras como María Luisa Bombal, Sara Gallardo, Alejandra Pizarnik, Pilar Pedraza y Emilia Pardo Bazán (Llurva en Pina, 2021). Otras

escritoras que funcionan como antecedentes son Juana Manuela Gorriti, Teresa Gonzales de Fanning, Armonía Somers, Amparo Dávila, Silvina Ocampo, Clarice Lispector, Rosario Ferré y Teresa de la Parra, ya que su obra ha contribuido a las bases de la literatura de terror y lo insólito.

Romano Hurtado indica que el neogótico no es una continuación de los motivos y arquetipos del género inicial, sino que busca recuperar las emociones que genera la atmósfera en el gótico, desde la creación de una experiencia de proximidad con la obra, los espacios sombríos, la sociedad en declive, la locura, la soledad, las corporalidades, el miedo, entre otros. En cuanto a la ruptura de los motivos iniciales, Romano menciona el cambio en la concepción misógina del erotismo que se tenía en el gótico, ya que se reivindica lo femenino al ya no ser origen de lo perverso, ominoso, lascivo e incluso demoníaco. Con base en las escritoras Mariana Enríquez, Michelle Roche Rodriguez, Marina Yuszczuk, Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero, Rita Indiana, Andrea Chapela y Ana Paula Maia se muestra que el género mantiene vigencia, aunque existe con renovaciones y giros distintos, como ejemplo menciona la hibridación con el horror, la narrativa policiaca, la ciencia ficción, el neofantástico (donde se incluye el insólito), la literatura apocalíptica, entre otros:

> El mosaico de obras que se considera con tintes góticos puede ser muy abarcador, ya que incluye aquellos que desatan el miedo o el horror, por muy diversas razones, que ya no sólo se concentran en lo sobrenatural, como en la mayoría de la literatura fantástica –con figuras provenientes de distintas tradiciones: como hombres lobos, vampiros, súcubos, zombis–, sino en todo aquello que perturbe al lector. Lo que se entiende como estética del terror actual,

> en este sentido, se dirige, por lo tanto, más que a temas o ciertos arquetipos. (Romano Hurtado et al., 2023, p. 15)

El neogótico, conclusiones sobre el terreno a explorar

La exploración de la literatura de lo inquietante revela una trayectoria compleja que desafía las fronteras tradicionales del género. La conexión entre el neogótico y el romanticismo se hace evidente al mismo tiempo que se redefine la especificidad del neogótico latinoamericano, destacando su capacidad para fusionar elementos de la tradición gótica con la realidad sociocultural de la región. Este proceso se caracteriza por la fusión de elementos insólitos, aterradores e inquietantes que dan lugar a un discurso crítico con la realidad y la normalidad, cuestionando los límites entre lo mimético y lo irreal. Los relatos analizados muestran cómo lo insólito se convierte en un espejo que refleja las profundas inquietudes y temores de la experiencia humana, revelando las tensiones y contradicciones de la condición contemporánea.

El neogótico latinoamericano se consolida como un género dinámico y en constante evolución, que explora los márgenes oscuros de la condición humana y desafía las narrativas hegemónicas. La literatura de lo inquietante se erige, así como un espacio de resistencia y crítica social, donde lo insólito se convierte en un instrumento para interrogar la realidad y proponer nuevas perspectivas sobre el mundo.

Bibliografía

Alarcón, J. I. (2021, diciembre 17). "Una lectura desconcertante. Entrevista a Cecilia Eudave". *Revista Contrapunto*. https://revistacontrapunto.com/una-lectura-desconcertante-entrevista-a-cecilia-eudave/

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (s.f.). *Historia - Novela Gótica*. Recuperado el 1 de octubre del 2024, de https://www.cervantesvirtual.com/portales/novela_gotica/historia

Boccuti, A. (2020). "Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?" Orillas revista d'ispanistica, 9. https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/54

Casas, A., Roas, D., & Fontdevila, A. P. (2019). *Ciclo de Encuentros con las Escritoras de lo Inquietante*. Páginas de Espuma. https://paginasdeespuma.com/descargas/ciclo-Fant%C3%A1sticas-e-Inso%C3%AClitas.pdf

López-Pellisa, T., & Garzón, R. R. (2019). *Insólitas, Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Colophonius.

Madrid, C. (2021, Julio 4). "Raíces y desinencias del neogótico latinoamericano". *El Salto Diario*. https://www.elsaltodiario.com/literatura/raices-y-desinencias-del-nuevo-gotico-latinoamericano

Pina, A. (2021, enero 29). *El fulgor del neogótico latinoamericano.* El Español. https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20210129/fulgor-nuevo-gotico-latinoamericano/554946581_0.html

Romano Hurtado, B., Lebrija, L. A. S., Peña, P. L., Ayala, J. A., Fernández, N. G., González, M. D. A., Medail, A., Nava, L. J. B., & Torres, Z. C. P. (2023). *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres: Estudios críticos de obras representati-*

vas del siglo XXI (E. Nómada, Ed.). https://editoranomada.com/index.php/en/catalog/book/neogoticolatinoam

Russell, B. P. (15 de octubre de 2022). "Para las escritoras latinoamericanas, el terror y la fantasía plasman la lucha cotidiana". *New York Times*. https://www.nytimes.com/es/2022/10/15/espanol/escritoras-inusual-latinoamericanas-horror.html

Sánchez-Verdejo Pérez, F. J. (2013). *Lo Gótico semiótica, género, (est)ética. Herejía y Belleza,* No., 23–38. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4111818

Santos, M. L. (n.d.). El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica? Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Revisado Julio 3, 2024, from https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-genero-gotico-genesis-de-la-literatura-fantastica/html/458dbc94-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html

Universidad de Alcalá [@uahes]. (22 de octubre de 2019). Ciclo "fantásticas & insólitas" · Patricia Esteban Erlés. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Fxgo8EPYYTU&t=1101s

Análisis semiótico de *La Semana de colores* de Elena Garro a partir del uso del color

Semiotic analysis of Elena Garro's *Color Week* based on the use of color

Andrea Aguilera Ramírez[1]

Resumen: En este ensayo se presenta un análisis de los cuentos incluidos en la recopilación titulada *La semana de colores,* de Elena Garro, desde la interpretación del uso del color como un elemento comunicante a partir del cual se genera una metanarrativa en cada uno de los cuentos que nos permite concebir una tabla cromática que visibiliza la perspectiva psicológica de la autora, así como la capacidad visual del lector. Los conceptos utilizados para tratar este estudio semiótico de los cuentos son tomados desde la perspectiva de autores como Goethe con la *Teoría del color*, Kandinsky desde su concepto de sinestesia, y Eva Heller que se basa en el primero para fundamentar su propuesta sobre la Psicología del color. La hipótesis de esta propuesta se sustenta en la teoría de que cada uno de los objetos que Garro dibuja para representar las escenas en sus cuentos, tienen un color que enmarca la atmósfera

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, aguileraramirez.andrea@gmail.com

que dará vida a la narración volviéndola completamente visual a través del uso de la sinestesia como recurso emotivo, la metáfora pura, y la hipotidosis que nos ayudarán a crear una escena cinematográfica desde la prosa.

Palabras clave: semiótica, colores, cuentos

Abstract: This essay presents an analysis of the stories included in Elena Garro's *La semana de colores* from the interpretation of the use of color as a communicating element from which a meta-narrative is generated in each of the stories that allows us to conceive a chromatic table that makes visible the psychological perspective of the author, as well as the visual capacity of the reader. The concepts used to treat this semiotic study of the stories are taken from the perspective of authors such as Goethe with the *Theory of color*, Kandinsky from his concept of synesthesia, and Eva Heller who relies on the first to base her proposal on the Psychology of color. The hypothesis is based on the theory that each of the objects that Garro draws to represent the scenes in her stories, have a color that frames the atmosphere that will give life to the narrative, making it completely visual through the use of synesthesia as an emotional resource, pure metaphor, and hypotidosis.

Keywords: semiotics, colors, tales

Introducción

El color es un medio para ejercer
una influencia directa sobre el alma.
W. KANDINSKY

El estudio e interpretación de la literatura es una actividad que ayuda al desarrollo de la mente y de nuestra capacidad creadora e imaginativa, tanto como a conocer, reconocer y admirar el mundo a través de la visión de otros. El principal interés de esta investigación toma su eje en la literatura hispanoamericana del siglo XX, específicamente en la obra de una autora mexicana que tomó fuerza durante la década de los cincuenta. Elena Garro, considerada una de las representantes del realismo mágico, nos da una propuesta estética que se convertirá en el sello de su obra a través del uso de elementos y figuras retóricas que no eran comunes en la mayoría de los escritores de la época. Recurre al uso del color de manera significativa en cada uno de sus cuentos, además el manejo del tiempo y las estructuras narrativas yuxtapuestas son un elemento recurrente en su literatura.

Este breve ensayo emana de la tesis de investigación que presenté en la Licenciatura en Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas titulada *El significado del color y su función narrativa en La semana de colores de Elena Garro,* que recupero para mantener vivo el interés por releer no solamente a Garro, sino también a mí misma en el inicio de mi carrera académica.

Primero, la presentación

> El mundo externo es incoloro. Está formado por materia incolora y energía también incolora. El color sólo existe como impresión sensorial del contemplador.
>
> H. KÜPPERS

Los colores utilizados por Elena Garro para construir cada uno de sus cuentos son resultado de la manera que tiene de significar su mundo y definir su entorno desde las emociones que cada uno de los colores evocan, siendo parte del sello creativo de la autora. Aunque dudo mucho que esta herramienta sea utilizada alevosamente para introducirnos en su universo, más bien la considero una necesidad de la autora por expresar sus ideas y canalizar sus emociones. Queda claro desde la visión narrativa, su genuino interés por colorear atmósferas para enmarcar sentimientos a lo largo de la trama que desarrolla con cada una de las historias de sus personajes.

A lo largo de los trece cuentos que conforman la antología en cuestión, se pueden encontrar claras correspondencias entre la combinación y el contraste que resulta de la elección de los colores en el cuento, y aquello que evoca una emoción manifiesta a partir de los tonos y la correlación con la trama de la narración. Los cuentos se sostienen visualmente en una combinación de colores que despiertan las emociones manifiestas en la atmósfera narrativa del cuento sin necesidad de apelar a otros elementos literarios. El análisis se realizó a partir del significado del cromatismo en el cuento, con la hipótesis de que, a través del color, Elena Garro crea dos tipos de relatos, uno el creado por la narrativa y otro el que se dibuja mediante las imágenes creadas desde la écfrasis.

La intención de buscar una correspondencia entre el uso del color y su significado en los cuentos de Elena Garro es saber si existe un patrón que permita conocer la gama cromática elemental como simbolismo de su obra, creando una escala de colores que permita dibujar el trabajo narrativo de la autora desde la significación del color y los objetos en cada uno de los cuentos. Así es como se propone una nueva lectura a las narraciones que componen este libro publicado en 1964 por la Universidad de Veracruz en su primera edición. El libro está integrado por cuentos escritos entre 1964 y 1968. Es evidente cómo de acuerdo a la fecha de publicación, el uso del color en la narración va decreciendo, como si el imaginario cromático se fuera desgastando con el tiempo. Pareciera que su pluma pasa de un estilo colorido a uno minimalista que utiliza colores de manera esporádica, contrastando el matiz cromático de la narración.

Por ejemplo, existen cuentos como "El zapaterito de Guanajuato" que durante su prosa dibuja un ambiente grisáceo de las oscuras y nebulosas calles empedradas de un pueblo nocturno que se colorea con la aparición de unos labios carmín que destacan en una ventana de luz blanca. O bien, se va al extremo del simbolismo y el uso del color como parte de la narración primaria contando la historia de la casa en la que habitan los colores como días de la semana. Es el cuento "La semana de colores" el que da nombre al libro que antologa los últimos cuentos publicados por Elena Garro. Este es el ejemplo más evidente de lo que propongo, siendo un cuento cargado de simbolismos y significaciones, considerado ejemplo del realismo mágico mexicano[1].

1 Los cuentos de Garro se consideran habitualmente precursores de la corriente del realismo mágico, e incluso parte de dicha corriente; la autora rechazaba esta consideración, pero ¿en qué consiste el otorgarle esos calificativos? Con frecuencia se asocian los mundos de los cuentos de Elena Garro con aquellos

Este cuento, como algunos otros que integran el libro, presenta la perspectiva infantil de un par de niñas que descubren el mundo a través de las tradiciones y supersticiones del pueblo indígena con el que conviven: "Así, dentro del universo que se plantea en ella, cualquier giro fantástico es completamente verosímil, incluso natural".[2] Narra la historia de Evita y Leli, unas hermanitas que un día deciden salir de su casa para ir a visitar a un vecino chamán famoso en el pueblo llamado don Flor, un hombre aparentemente solitario que vive en una casa blanca. "A don Flor nadie lo veía. Las gentes que hablaban con él venían de muy lejos y sólo cuando 'tenían penas'".[3]

En aquella casa llena de luz, completamente blanca por fuera, vivía el arcoíris, que aparecía en forma de puertas de colores, siete puertas distintas que representan la identidad de cada uno de los días de la semana. "Los Días se sentaban en ruedo sobre unos petates. Se veía bonito el corro de los Días. La semana junta era como el arco iris y salía sin que lloviera".[4] Cada uno de los Días representa una mujer con la que don Flor se reúne una vez a la semana. Sus concubinas le satisfacen una necesidad distinta cada día, por lo que no puede dejar a ninguna, son una red poliamorosa, al

---

de los escritores "rurales" del realismo mágico: Carpentier, García Márquez, Juan Rulfo. En la obra de éstos, la cadencia del español funciona como una corriente que fluye continua y no quiebra la realidad ni lleva algún juego lógico al extremo, sino que introduce lo extraordinario y lo maravilloso como parte de la cotidianidad de un universo que se construye desde el flujo mismo de la palabra. *La semana de colores: cuentos - Detalle de la obra - Enciclopedia de la Literatura en México - FLM*. (s. f.). http://www.elem.mx/obra/datos/849

2 Idem

3 Garro, E. (2015). "La Semana de Colores". *La semana de colores*. México: Porrúa, p. 80

4 Ibidem p.81

parecer, bastante funcional. La narración se sostiene en una atmósfera completamente mística en la que se describe la personalidad de cada uno de los días, dándoles personalidad a través del uso del color y combinándolo con las características de la habitación que les pertenece, la misma en la que se encuentran con don Flor llegado su turno.

Segundo, el recorrido

> –Ya no hay días… ¿A dónde se fueron? –preguntó Eva.
> –La Semana se fue a la feria de Teloloapan. Aquí sólo queda el centro de los días –respondió don Flor mirándolas con sus ojos vidriosos que olían a alcohol.

Don Flor comienza un recorrido por la casa acompañado de las niñas mientras "los Días están en la feria de Teloloapan."[5] La primera puerta a la que se enfrentan es de color rojo, tiene escritas las palabras 'Domingo', 'Lujuria', 'Largueza', esta última escrita en posición vertical y cada una de las palabras apareciendo de mayor a menor tamaño. En aquella habitación con paredes rojas, colgaban cadenas, olía extraño, no se sabe si "era un olor agradable o desagradable"[6]. En ese lugar don Flor trataba de "acomodarle la virtud que le atajaría el vicio"[7] a la mujer más mala de todas, la más lujuriosa y despilfarradora, la más hermosa y perversa. Don Flor se despide del lugar diciendo: "Mal día… Mujer perversa… Ojalá no me pierda en sus placeres… le tengo miedo."[8]

5 Ibidem p. 85
6 Ibidem p. 86
7 Ibídem p. 87
8 Ibídem p. 88

El significado del color rojo está íntimamente relacionado con el fuego, la sangre y la pasión, además de sus connotaciones negativas que lo llevan al peligro y al conflicto. También refleja determinación, energía y poder. Es un color estimulante que puede afectar cuestiones físicas del cuerpo humano como la presión, el metabolismo e incluso el ritmo respiratorio. Esto lo lleva a relacionarse también con sentimientos como la excitación, la fuerza, el coraje, la estimulación y el descaro. Energéticamente podemos relacionarlo con el primer chakra base que es el encargado de la conexión del cuerpo al plano físico y estimula los instintos más básicos y primitivos de los humanos.

En cada uno de los Días hay tres elementos a analizar, el color que los viste, el pecado y la virtud que representan. Así por ejemplo, el Domingo, es rojo, color de pasión y violencia. El pecado que le corresponde a esta mujer es la Lujuria, sentimiento correlacionado sin lugar a dudas al color asignado, a la pasión sexual, y a la sangre, características que la narración deja entrever cuando el chamán habla de ella. Por otro lado, le corresponde la virtud de Largueza, que se refiere a la disposición de una persona que da algo en abundancia sin esperar nada a cambio. En este caso, es *Domingo* quien se entrega abiertamente a don Flor y le permite hacer con ella lo que mejor le plazca sin límite alguno.

En la siguiente puerta, pintada de color rosa, se leía, con el mismo estilo que en la anterior, 'Sábado', 'Pereza', 'Castidad'. Era la habitación de Sábado, el más perezoso de los días, la mujer que "tan floja es, que ni para dar un beso sirve"[9]. Aquel lugar estaba lleno de bagazos de caña y muñequitas clavadas en la pared con alfileres. De ella, dice el anfitrión: "La ocupo a fuerza y sin gusto…

9 Ibídem p. 89

No vale nada. Pero tiene que saber que yo soy el dueño de los Días. Lo único que me gusta es que yo no le gusto…"[10]. El color rosa representa dulzura, feminidad, delicadeza, encanto, sensibilidad, cortesía, ilusión y erotismo. Puede ser un color infantil que se vincula directamente con la niñez y la inocencia aunque por otro lado evoca la desnudez. Ser el resultado de la mezcla de rojo y blanco provoca que el rosa sea el equilibrio entre estos opuestos: la intensidad del rojo, frente a la frialdad del blanco, deriva en la calidez del rosa.

Sábado es un día rosa, es el color de la inocencia, de lo delicado e infantil. Su pecado es la Pereza, y lo vemos reflejado en el desorden de su habitación. Don Flor la castiga por no tener limpia su alcoba, el piso siempre está lleno de bagazo de caña de azúcar. La mujer se la pasa tirada en una hamaca, cantando, tiene tanta pereza que ni siquiera es capaz de tener un encuentro sexual en ningún nivel, por eso don Flor la posee sin apetito, ni gusto, simplemente por hacerle ver quien manda. Al no ser partícipe consciente del acto sexual, Sábado permanece casta, y hace honor a la virtud que representa, la Castidad. El siguiente cuarto era de 'Viernes', donde se leía 'Orgullo' y 'Diligencia'. Era de color morado y en las paredes colgaban "papalotes de grandes colas brillantes"[11]. Dominaba el aroma a glicerina y almizcle, una yerba cuyo olor sirve para purificar el ambiente de las malas vibras. El incienso de esta planta despierta la libido y atrae la sensualidad. También se utiliza como base para perfumes eróticos, además de llamar a la paz interior:

10 Ídem
11 Ídem

—Aquí no hallarán ni una palabra— explicó el hombre y guardó silencio un rato.

—Hasta hablar con ella me cuesta. ¡Es difícil, muy difícil esta mujer! Ni a chicotazos la bajo de sus alturas. Los castigos que las otras temen a ella se le resbalan sin una palabra. Esta mujer me tiene triste… no la logro, no la logro.[12]

El morado es un color inusual que no tiene una relación directa con la naturaleza, lo cual lo convierte en un tono enigmático y según la psicología del color, está ligado al mundo del lujo, la religión, el misticismo y la sexualidad. Crea un aura ambivalente y atractiva que refleja nostalgia, fantasía, banalidad, ambición, vanidad e inconstancia. Es un color ambiguo que se relaciona con la magia, lo espiritual y misterioso. *Viernes*, según Garro, es un día regido por el Orgullo y la Diligencia. Esta mujer es la "más elevada de todas", no le interesan los placeres mundanos, aunque le es imposible no despertarlos pues está en su naturaleza atraer el deseo sexual. No debemos dejar de lado que la habitación de este Día tiene un aroma peculiar dado por el almizcle. Esta mujer es la única que no habla, el silencio emitido por ella no se quiebra. Es la que mejor teje el mimbre y así es como honra su valor, la Diligencia, la acción de resolver con rapidez aquello que ha de hacerse, en este caso, tejer canastas para don Flor, quién no puede hacer nada para recibir de ella ninguna respuesta ni para bien ni para mal.

La siguiente puerta era de color anaranjado y decía 'Jueves', 'Cólera', 'Modestia'. Ese cuarto olía a flores de calabaza y del techo colgaban mazorcas de maíz. A ella le temían las demás mujeres, era violenta y necia. "Con ella me paso muchas noches y

12 Ídem

días seguiditos. Da muchos placeres, muchos placeres."[13] Es el color de la diversión, de la sociabilidad y lo alegre. Así representa la energía y el calor del sol, derivado del amarillo, y la intensidad agresiva del fuego, como resultado de su relación directa con el color rojo. Es un color cálido que simboliza entusiasmo y exaltación y sirve como estimulante para personas tristes. Representa el segundo chakra *Suadhisthana* (dulzura) que tiene que ver con la fuerza vital, la creatividad y la vida sentimental; también la sexualidad, la sensualidad y los celos.

Por otro lado, en la mitología romana, Baco el Dios de la fertilidad, la embriaguez y el vino, viste de naranja y representa todas las diversiones mundanas. *Jueves* está figurado por el color naranja, un tono que se relaciona de manera directa con la calidez y que encuentra un referente en la naturaleza. Sin embargo, cuando se usa en exageración puede provocar ira, molestia e incomodidad. Si se combina con negro evoca peligro, engaño, conspiración, intolerancia u opresión. Esto coincide con el pecado que representa, 'Cólera'. Uno de los elementos que destacan de su habitación es que del techo cuelgan mazorcas de maíz, símbolo de fertilidad y abundancia. Su virtud es la modestia, que se relaciona con la falta de importancia al valor personal. Ella es la que tiene el cabello más negro y más hermoso, símbolo de su belleza, siempre lo lleva tejido y, eventualmente, cuando el hombre así lo quiere, le adorna el cabello con flores del mismo color que habita: naranja.

El cuarto que correspondía a 'Miércoles' tenía escrito 'Envidia' y 'Paciencia', era de color verde. "Si por ella fuera, nada más a ella la visitaría. Por eso rara es la noche que paso con ella. Pero aguanta de todo: desprecios, golpes, con tal de que de cuando en cuando

13 Ibídem p.90

le conceda castigar a las otras"[14], decía don Flor y cerrando la habitación declara: "No vayan a creer que no me gusta. ¡Me gusta, me gusta esta mujer! No todos los días. Ya saben que hay días para los días." El verde es un color de equilibrio porque está compuesto por colores de la emoción (amarillo) y del juicio (azul). Al mismo tiempo se le relaciona con los celos y la locura, la paz, el amor, la esperanza, la razón, la lógica y la juventud. Si se mezcla con blanco expresa debilidad, enfermedad y pobreza.

La habitación de *Miércoles* era verde, a este color se le relaciona directamente con la frescura y la juventud. Por otro lado, de manera negativa tiene que ver con la putrefacción y la enfermedad. Esto último tiene relación con la bilis, el líquido amarillo verdoso que el cuerpo produce con los desagrados. De ahí la coloquial frase «se pone verde de envidia», pues en la antigüedad se creía que era tanto el descontento de las personas que experimentaron este sentimiento que la bilis podía llegar a teñir el tono de la piel de quien lo padecía. En congruencia con esto, se le asigna como pecado la envidia, siendo esta mujer la única que no quiere compartir el tiempo del chamán con nadie más. Cuando acude a ella, no quiere dejarlo ir después. Se complementa con la paciencia, virtud que le permite poder esperar su regreso y aguantar todo tipo de desprecios. Corresponde al chakra del corazón que se relaciona con nuestra capacidad de dar y recibir amor.

Las niñas y el dueño de la casa continúan su recorrido por las habitaciones y llegan a la puerta amarilla que corresponde a 'Martes'. Ahí estaba escrito 'Avaricia' y 'Abstinencia'. Este color representa la inteligencia, la brillantez de la mente y estimula la creatividad. Es el color más intelectual, se relaciona directamente con el

14 Ibídem p.91

significado energético del tercer chakra *Manipura* que es el chakra espiritual. Este color en exceso genera inestabilidad emocional y puede llegar a ser perturbador. *Martes* se pinta de amarillo pálido, uno de los tonos más desagradables a la vista humana, según la *Psicología del color* de Eva Heller (2010).

Luego de evaluar los resultados de un estudio sobre el color y las emociones que evoca, determinó que la mayoría de las personas que participaron en su encuesta coincidieron en que es un color insípido. Sin embargo, incluyendo un poco de luz que lo haga brillar, se le relaciona directamente con el oro como símbolo de riqueza. El amarillo representa el deseo de riqueza, lo cual tiene una íntima correspondencia con el pecado de Avaricia que le es asignado a *Martes*. Ella es tan avariciosa que esconde las posesiones de las otras en su habitación para quedárselas, siendo éste el principal motivo de sus castigos. Su virtud es la Abstinencia, por lo que es la única mujer con la que don Flor no quiere estar por temor a "romperla". Dice de ella que es "quebradiza", y finita, por eso no le gusta ni tocarla. Este es el motivo que la lleva a mantener su virtud intacta.

La última habitación era la de *Lunes*, de color azul. En su puerta se leían las palabras 'Gula' y 'Humildad'. Era la más dócil de las siete, su habitación era la única que no olía a nada. De ella don Flor decía: "Es glotona de manjares y de hombre… Me vuelve muy animal… A veces me da miedo. El hombre niñitas peligra junto a una mujer glotona".[15] El principal significado del color azul es la tranquilidad y estabilidad, se le relaciona con la sinceridad, el "no ocultar" y estar abierto a nuevas ideas. Según el *Feng Shui* este color tiene una fuerte relación con la libertad,

15 Ibídem p.93

la independencia, el sentido de seguridad, la organización y la lealtad. Pertenece al chakra *Vishudha*, un chakra espiritual que se relaciona con la voluntad. En cuanto a los estudios de ánimo, favorece a la paciencia, aunque en tonalidades oscuras puede generar fatiga y depresión. Es el color del infinito, de los sueños y de lo maravilloso.

Para *Lunes* queda el color azul, un tono que tiene que ver con la tranquilidad, la paz, la limpieza. Es el color que más se relaciona con la confianza, la amistad y la armonía. Su cuarto era el único que no olía a nada. A pesar de que su pecado era la Gula, esa habitación mantenía su limpieza y sanidad. Don Flor estaba tan satisfecho con ella que le daba gusto hablar al respecto. Ella no causaba problemas, sin embargo, la glotonería de esta mujer lo asustaba. La Humildad es la virtud de este Día, quien no ostenta ni hace alarde de sí misma. El cuento cierra con una revelación inesperada, como en la mayoría de los cuentos de Elena Garro. Eva y Leli no pueden revelar a don Flor lo que las acongoja, él les explica cómo funciona su trabajo e insiste en que le digan "¿Cuál es el día que necesitan ver en sangre?"[16], pero ellas nunca le contestan. El ambiente se torna caótico y desesperado para las niñas, de tal manera que huyen de la casa un tanto asustadas por la manera en la que el chamán se trastorna. Don Flor acota: "Yo soy el dueño de los Días. Soy el Siglo. Díganme en qué día las ofendieron, y ya verán lo que le hacemos al Día que ustedes me pidan".[17]

16 Ibidem p.95
17 Ídem

Tercero, la despedida

Ya vieron que todo está en desorden:
los colores, los pecados, las virtudes y los Días.
Estamos en el desorden, por eso yo chicoteo
a los Días, para castigarlos por sus faltas.

Según don Flor todo está en desorden, los días, los colores y los pecados del hombre, por eso debe castigarlos por sus faltas, a chicotazos, como él dice. Sin embargo, según la *Psicología del color* de Eva Heller, estos colores y las emociones no se encuentran tan en desorden como nos lo quiere hacer creer el chamán del cuento. La narración está perfectamente sostenida en el significado de los colores y su simbolismo desde diferentes perspectivas. Este relato es el que muestra de manera más evidente la que considero es la característica principal del libro de cuentos *La semana de colores*, incluso cuando en la segunda mitad de su producción cuentística, sea evidente cómo el recurso va perdiendo fuerza dada la escasa aparición de una narrativa cromática. Aún así, los relatos se sostienen con el uso de colores que van dibujando su tono y su atmósfera.

El cuento se vuelve circular cuando consideramos analizar de manera individual cada detalle que la voz narrativa deja, pinceladas de simbolismos que ayudan a dibujar el cuadro que Elena Garro presenta. Por ejemplo, cuando las niñas terminan el recorrido y están en el patio descubierto al centro de la gran casa de paredes blancas que encierra a los Días y el chamán se acerca a ellas, son capaces de ver en su rostro las cuencas negras en que se han convertido sus ojos. Ya no tiene expresión, solamente está la inmensidad de la oscuridad. El negro, la fusión de todos los colores, es la única imagen que reflejan esos pozos sin fondo en los que se han transformado.

Así termina el cuento, con los Días desaparecidos, los ojos negros de don Flor que se quedó solo al interior de la casa blanquísima de la que se desprendía un fétido olor. La casa blanca representa la ausencia del color, y los ojos negros, se presentan por la fusión de todos los colores. No sabemos si fueron los Días los que acabaron con don Flor, o si él fue quien acabó con los Días a chicotazos. De lo que sí podemos dar cuenta es que este relato es el mejor ejemplo que se puede utilizar para ejemplificar el simbolismo que emerge del amplio significado en cada uno de los cuentos en los que presenta a los colores y su uso como parte de una historia subyacente que vale la pena descubrir entre los simbolismos plasmados por Elena Garro.

Bibliografía

Diego Álvarez Robledo (2017) "La semana de colores: cuentos", *Enciclopedia de la literatura en México,* México.

Elena Garro (1964) *La semana de colores,* México, Editorial Porrúa.

Eva Heller (2010) *Psicología del color, Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón,* México, Editorial GG.

Harald Küppers (1995) *Fundamentos de la teoría de los colores*, México, Ediciones G. Gili.

Ted Andrews (1999) *Como Sanar con los Colores: Equilibre Sus Chakras,* Ediciones Obelisco.

Wassily Kandinsky (*1911*) *De lo espiritual en el arte,* Traducción de Elisabeth Palma (1989), México, Premia editora de libros.

La vacilación del personaje. *El lugar* de Mario Levrero como hipertexto de lo *kafkiano*

The character's hesitation. *El lugar* of Mario Levrero as a hypertext of the *kafkaesque*

Jairo Emmanuel Espinosa Leandro[1]

Resumen: El ensayo tiene como objetivo analizar al protagonista de *El lugar*, novela que concluye la *Trilogía involuntaria,* de Mario Levrero, a partir del enfoque crítico de Leopoldo La Rubia de Prado para establecer las características de lo *kafkiano* y valorarlo como una categoría estética que funciona como modelo expresivo. Esta conceptualización se conjuga en la estructura de las historias de *El proceso* y *El Castillo* del autor checo, porque es en éstas donde pueden señalarse los elementos narrativos por los que se fundamenta su criterio. Para explicar la conexión entre los textos citados se trata la teoría de la hipertextualidad de Gerard Genette en *Palimpsestos*, en la que se plantea la interrelación de una obra con otra, en este caso la situación intrincada que envuelve a los protagonistas en cada una de las novelas citadas de ambos autores. También se utiliza la definición de lo extraño formulada por

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, detirso92@gmail.com

Tzvetan Todorov respecto a la estrategia de enunciación en que se identifica la idea de vacilación. Se emplea el argumento de Martin Walser respecto al desenvolvimiento del acontecer en el protagonista, ya que está sujeto a los personajes secundarios que participan en la trama.

Palabras clave: hipertexto, estética, kafkiano, personaje, vacilación

Abstract: The essay aims to analyze the protagonist of *El Lugar*, a novel that concludes Mario Levrero's *La Trilogía Involuntaria,* based on the critical approach of Leopoldo La Rubia de Prado to establish the characteristics of the *Kafkaesque* and value it as an aesthetic category that functions as an expressive model. The conceptualization is combined in the structure of the stories of *The Trial* and *The Castle* by the Czech author, because it is in these that the narrative elements on which his criterion is based can be pointed out. To explain the connection between the texts cited, Gerard Genette's theory of hypertextuality in *Palimpsests* is discussed, in which the interrelation of one work with another is proposed, in this case the intricate situation which involves the protagonists in each of the aforementioned novels by both authors. The definition of the strange formulated by Tzvetan Todoroy is also used with respect to the strategy of enunciation in which the idea of hesitation is identified. Martin Walser's argument is used regarding the development of events in the protagonist, since it is subject to the secondary characters that participate in the plot.

Key words: hypertext, aesthetic, kafkaesque, character, hesitation

Al aproximarse a la obra literaria de Mario Levrero con frecuencia se encuentran comentarios sobre sus primeras novelas en los que se sugiere la idea de que es una expresión creada de acuerdo a elementos de lo kafkiano. Dicho aspecto no dispone una cuestión ajena a lo que el escritor propone de su enfoque narrativo, puesto que él mismo dice haber comenzado su trayecto como creador a partir de la lectura de *El castillo*, lo cual se proyectó en el inicio de su primera novela.[1] De tal forma, el contenido de la *Trilogía involuntaria* se ha vinculado con el estilo narrativo instaurado por el autor checo. Por tal motivo, el propósito es señalar cómo es que lo kafkiano participa en gran medida sobre la elaboración del discurso planteado en la enunciación de esa primera forma expresiva que constituye la obra inicial de Levrero, porque lo cierto es que en estas novelas de la trilogía es donde se revela con más precisión la presencia de tal postura estética.

La *Trilogía involuntaria* se compone por *La ciudad*, *París* y *El lugar* y el hecho de considerarla como un conjunto, a pesar de que cada novela es independiente a las otras, funciona por su temática: en las tres el protagonista (narrador) se halla en una situación confusa dentro de un espacio que no puede reconocer. Este personaje enuncia el recorrido al que somete su andar en busca de la dirección idónea para salir de un panorama laberíntico. Al final puede hacerse una valoración del personaje de acuerdo a su movimiento interior, ya que la forma de plantear los acontecimientos sucede

1 En la entrevista "La hipnosis del arte" realizada por Elvio Gandolfo, se cuestiona a Levrero qué aspecto determinó que se concibiera como narrador; en su respuesta argumenta que, entre otras cosas, fue una proyección de la lectura, a lo que enseguida se le pregunta si algún autor sucedió como influencia y agrega: ‹‹—Kafka. Fue un momento justo para que se produjera una verdadera identificación con Kafka y su visión del mundo››. — (Levrero, 2013, p. 17).

desde un terreno subjetivo en que la introspección genera el discurso del relato. Por eso, en lo que atañe propiamente a la obra del escritor uruguayo, y cómo lo kafkiano puede abordarse desde enfoques distintos, se revisará específicamente la trama desarrollada en la novela que cierra la trilogía, *El lugar*, para delimitar el análisis a la configuración del protagonista en cuanto a su relación con los personajes secundarios, quienes de alguna forma determinan su posición frente al entorno.

El tema, estructurado respecto a un escenario impuesto a la búsqueda, sugiere una estrategia de comunicación con el desarrollo de *El castillo* y *El proceso,* donde la trama de una y otra historia presenta lo kafkiano en el sentido de que al protagonista le acaece una situación absurda. En el caso de la primera, un agrimensor llega a un lugar totalmente desconocido para él porque ha sido solicitado para brindar sus servicios. Ahí ninguno de los habitantes de la comunidad quiere darle información hacia dónde dirigirse e incluso se comportan de manera que todo parece una equivocación de él y que nunca ha sido llamado para el trabajo. Por otro lado, está Joseph K., quien al despertar una mañana encuentra al pie de su cama a dos sujetos que lo irrumpen de tal manera en su intimidad para informarle que ha iniciado un proceso en su contra y que pronto será llamado para tratar el asunto en un juzgado. No dicen de qué se le acusa, porque eso queda fuera de ellos y corresponde a una instancia superior dar parte del caso.

Lo Kafkiano

El terreno literario formulado en el estilo narrativo de algunos relatos de Franz Kafka plantea una perspectiva de la existencia cuya forma de enunciación ha configurado el concepto *kafkiano* para referir a la alienación del individuo ante instancias a las que no puede siquiera aproximarse debido a que su sistema rebasa toda

posibilidad de acción. La imagen de esta propuesta literaria ostenta una atmósfera de vejación ante lo intrincado de una determinada circunstancia en la que un mecanismo de difícil aprehensión impone una presencia hostil e ineludible, máxime cuando es la única vía para intentar resolver las interrogantes surgidas por el estado emocional al que conducen sus designios.

Por el carácter de verosimilitud de la noción existencial tratada en estas novelas, en el libro *Kafka: el maestro absoluto* se hace una valoración del estilo narrativo para establecer de los lineamientos que lo componen una categoría estética de la que surge un modelo expresivo señalado por su carácter universal. En este estudio el autor indica cómo se ha proyectado tal representación hasta el punto de poder registrarse incluso en literatura totalmente ajena al contexto y el tiempo en que se desarrolló Franz Kafka. Por lo tanto, conviene referir la definición de lo kafkiano que hace Leopoldo la Rubia de Prado (2002) para indicar a qué cuestiones refiere el concepto:

> Kafkiano equivale a decir situación de difícil solución, intrincada, peligrosa, enrevesada, laberíntica, confusa, incomprensible, a la que no se le ve fin (como término y como telos), a veces relacionada con la burocracia u otros aparatos sin rostro humano, situación que equivale a leyes incomprensibles e inaprensibles, ancestrales, ocultas, inescrutables, acontecimientos que se presentan bajo la forma de la paradoja y el enigma, situación, en fin, posible en el ámbito de lo humano y, por tanto, consustancial al hombre en la que el individuo es absorbido por un mecanismo que lo rebasa, que escapa a su control y que, con toda probabilidad, tendrá un final no deseado. (p. 18)

De acuerdo a tal descripción, de Prado específica los elementos que estructuran las representaciones tratadas en *El proceso* y *El castillo*, porque en ambas historias el protagonista se desenvuelve en una tesitura embrollada de la que no logra discernir sobre el entramado sistemático al que obedece, ni sobre su inagotable presencia. Ese aspecto de lo kafkiano denota tanto significado por sí mismo que lo indicativo de su criterio funciona para tratar la participación de autores de diferentes momentos y contextos hacia principios que sirven como arquetipo, aunque se trate de diferentes discursos. En este caso, cada historia, incluidas las de Levrero, se cimenta en el aspecto del extrañamiento del personaje a través de un argumento alegórico, por medio del cual se reúnen piezas simbólicas, recursos retóricos y técnicas narrativas.

Hipertextualidad

El trabajo de Gérard Genette en *Palimpsestos* propone una forma de análisis en torno a la relación de obras literarias y la literariedad que resulta del proceso de aproximar una a la otra en el ejercicio de la interpretación mediante la lectura. Genette (1989) enuncia el término transtextualidad para abordar, de acuerdo a sus palabras, la trascendencia de tipos de discurso, modos de enunciación y géneros literarios que emparentan a distintas obras literarias. En su argumento destaca que el objeto de la poética no es ya la singularidad del texto, sino la sujeción de éste a otro particular del que depende (p. 9). En la clasificación de este estudio se identifican cinco casos diferentes en que puede tratarse el vínculo entre distintos textos; el cuarto caso, definido como hipertextualidad, es el que permite constituir la relación desde un carácter más profundo, como la forma de la estructura. Genette (1989) escribe así para ejemplificar:

> Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario […] Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado […] o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) "habla" de un texto (Edipo Rey). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. (p. 14)

En relación a esta premisa se planteará el análisis de *El lugar* al reconocer que en este caso la imitación alterna una transformación indirecta, pues su condición es más compleja en el sentido de que «exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica» (Genette, 1989, p. 15); y de tal manera permite producir las múltiples posibilidades de las funciones miméticas, las cuales son esenciales para adquirir el dominio de las características que van a imitarse.

La comunicación que supone este enfoque teórico al poner determinado relato frente a otro establece un ejercicio de interpretación donde el lector ha de señalar el grado de hipertextualidad a partir del manejo de los elementos por los que se logra la transformación (imitación) del texto de referencia. El procedimiento por el que se pretende la comparación se ajusta a lo que Genette (1989) define como imitación sería, también llamada transposición (p. 19). En ese entendido, la imitación puede ser producto del modelo extraído del estilo de un autor, ya que las propiedades por

las que se define su enunciación designan un significado específico en el proceso mimético. Genette expresa que determinada característica de un estilo otorga sentido al proceso mimético:

> «[…] siempre que ese rasgo esté marcado o identificado como tal y sea susceptible de ser reproducido, imitado, transportado y, de alguna manera, exportado a otro idioma en el que conservará indefectiblemente su marca de origen, siempre perceptible para un oído ejercitado […]». (Genette, 1989, p. 93).

Es por eso que se ha considerado instaurar como transposición lo kafkiano en el estilo narrativo que presenta Mario Levrero en *El lugar*. Hay que tener presente que el tipo de imitación que se ha puntualizado es de régimen serio porque una de sus funciones principales es la continuación o la extensión de una expresión literaria anterior (Genette, 1989, p. 93). Entonces, la pregunta puntual de la que partirá el análisis es: ¿cuáles son los rasgos de lo kafkiano que hacen percibir *El lugar* como un texto que se construye a partir del estilo narrativo presente en *El castillo* y *El proceso*? Para delimitar el estudio, el propósito es atender, sin olvidar por completo los otros aspectos, el fundamento que configura al protagonista en la novela final de la *Trilogía involuntaria*.

Lo extraño como medio para expresar y explorar la realidad

Una de las cuestiones del trabajo de La Rubia de Prado consiste en señalar de qué manera la narrativa kafkiana, aun trabajada desde los principios de la literatura de imaginación, se erige como una forma de describir la realidad. Para formular tal propuesta en torno a esta discusión recurre a las cualidades que sirvieron para generar la llamada literatura fantástica y cómo es que ofrecieron al

lector una manera distinta de observar el entorno, pues a partir de los recursos utilizados en su enunciación se dispone un significado donde lo sensorial toma una presencia primordial como medio para conocer el mundo.

Para encaminar ese principio hacia la noción recurrente en lo kafkiano se ha revisado el postulado de Tzvetan Todorov, donde refiere algunos de los puntos esenciales hacia el estudio del relato fantástico. El enfoque al que se acude específicamente advierte la idea de la irrupción de lo cotidiano por un acontecimiento que resulta extraño y estimula los sentidos, más allá de que nos aparte de una explicación concisa en favor de la razón: «Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en el momento en que se elige una u otra respuesta; se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o maravilloso». (Todorov, 2001a, p. 48).

Uno de los aportes de Todorov a la concepción de este supuesto es la posición del lector al enfrentarse a determinado relato en el que se ponen en juego ambas posibilidades y no se tiene la certeza de apuntar hacia uno de los dos lados con total convencimiento: «Lo fantástico implica, pues, una integración del lector en el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados». (Todorov, 2001a. 54).

En todas las historias de las novelas referidas de ambos autores, tanto los protagonistas como el propio lector no reconocen cuál es el medio para resolver lo inexplicable. Alrededor de esta idea es que Todorov considera las cualidades que concede lo fantástico frente a dos géneros alternos que le son inherentes: lo extraño y lo maravilloso. Lo fantástico hace que el personaje, a la vez del lector, no posea la convicción de inclinarse hacia una de las posibilidades; lo extraño y lo maravilloso fijan la postura de un fenómeno que,

aunque enuncie en su exposición la vacilación, permita bajo leyes distintas resolver el entramado:

> Al final de la historia, el lector, si no lo ha hecho el personaje, toma, sin embargo, una decisión, opta por una u otra solución, y por ello se alejan de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso. (Todorov, 2001b, p. 65).

La definición de lo extraño funciona para encuadrar las mencionadas obras, al seguir los parámetros que propone Todorov para delimitarlo en relación a lo fantástico, aunque sin tratarlo como un género absolutamente ajeno a éste. Lo extraño sucede cuando la vacilación, esos momentos en que no hay seguridad hacia dónde decantarse en el camino por lo inusual de la atmósfera, pierde su valor y se da paso a una justificación racional de los acontecimientos. El carácter de esta partícula precisa la condición literaria de la obra y el sentido de lo narrado, puesto que tales relatos no dejan de ser cuando menos angustiosos, a pesar de que en algún punto lo que se pronuncie como inconcebible pueda ser explicado:

> «Lo extraño cumple, como vemos, sólo una de las condiciones de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones, en particular la del miedo; se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía a la razón». (Todorov, 2001b p. 71)

Lo sustancial de este hecho es que tras dicho recurso el personaje y el lector se posicionan bajo el plano de lo psicológico. Este aspecto retiene a lo largo de los relatos una circunstancia donde la calidad del misterio se propone por las emociones en juego, lo que vendría a supeditar su exposición a la forma en que es tratado el conflicto, porque lo cierto es que no hay posibilidad que indique una salida: entre más se avanza en la historia, más oscuro se vuelve el panorama.

El fundamento de Martin Walser

Martin Walser subraya que en los relatos de Kafka la sorpresa sucede al protagonista tanto como al lector, en una especie de acompañamiento, y esta técnica marca el ritmo narrativo y la aprehensión de la obra. Así volvemos a la idea de Todorov en la que se presenta una situación que, aunque en este caso podría en apariencia ser resuelta por la razón, queda fuera del entendimiento y se manifiesta totalmente extraña, como algo insólito: «En el caso de Kafka al lector se lo deja en la misma ignorancia en que está sumido el protagonista. Únicamente así este proceso adquiere la regularidad rigurosa, el paso a paso de la épica genuina» (Walser, M. 2000, p. 72).

Walser continúa hacia esa definición argumentando que para lograr el desarrollo del protagonista, sin brindar de él una descripción detallada en cuanto a su forma de ser o comportarse, según lo que corresponde a la construcción de la personalidad, en las historias de Kafka resultan de una especial importancia las apariciones de ciertos personajes; de tales, Walser propone figuras que se repiten en uno y otro relato, no porque sean los mismos, sino porque tienen una misma función dentro del texto:

> La gente con que se topa el protagonista en la obra de Kafka, y que nosotros observamos junto con él, no es —esto llama

> inmediatamente la atención— "verídica" en el sentido psicológico, no es "real" en el sentido empírico, ni "humana" en el sentido antropológico, ni es "natural" en el sentido biológico. Es meramente necesaria dentro de su mundo. Como éste, esa gente se destaca más que nada por su conformación. El orden de este mundo conformado es su organización y lo característico de estas "personas humanas —haremos mejor en llamarlas "figuras"— es su sitio, su función dentro del mundo organizado […] (Walser, 2000, p. 52).

Walser agrega que esta organización es más asequible en *El proceso* y *El castillo*, pues la conformación de estos relatos traza mejor la presencia de algunas figuras. La primera referencia significativa es en relación a lo que se llama figuras paralelas, ya que en ellas se encuentra una situación semejante a la del protagonista. No es difícil visualizar desde esta perspectiva porque dentro de la narrativa kafkiana cobra mucho sentido la posición del oprimido, de aquel al que no se le confiere más que hundirse frente a lo que acontece, sin que pueda hacer algo que mejore tal situación. Lo importante de esta posición de los personajes es que, al ser reconocida por el protagonista, éste idea la sagacidad de enfrentarse a ese mundo.

Reconoce y analiza lo que sucede a los otros para comparar eso que a él le acaece, asumirlo y, en el mejor de los casos, saber cómo moverse: «Los K. pretenden sacar su utilidad de esas experiencias». (Walser, 2000, p. 54). Para asir mejor esta idea de la funcionalidad de los personajes basta con comprobar que de tales no se hace una representación detallada en cuanto a los rasgos de su personalidad, sino que sólo se ponen de ellos los elementos que cohesionan con la situación del propio protagonista: «[…] de lo que es capaz el castillo y de lo que puede causar un proceso, los K. lo descubren en los casos paralelos». (Walser, 2000, p. 55). A pesar de que estas

figuras no tengan otra manifestación, encuadran perfectamente el papel que les ha sido asignado y ahí es donde radica su importancia dentro de la historia.

Walser habla sobre la figura de los acompañantes, quienes siguen al protagonista en su desarrollo, pero a la vez, en su forma de comportarse, lo apartan de su propósito. Esa manera de manifestarse está marcada por una concepción de jerarquía en el mundo organizado. La aparición de estos personajes sucede a modo de distracción para que aquél pierda concentración de lo que le atañe: «Con semejante distracción todos los acompañantes de los protagonistas kafkianos tratan de apartar a éstos de sí mismos». (Walser, 2000, p. 60). Una particularidad significativa de estas presencias, que a su vez define la idea de una jerarquía, es que aparecen en la historia de manera fortuita; el protagonista no se inclina a guardar relación con ellos, no los elige, sino que le suceden y a través de ellos también le es posible plantear su propia situación.

Para significar a estos personajes en cuanto a su tarea dentro de la historia, tampoco es necesario hacer uso de los rasgos psicológicos, lo que se sabe de ellos, y lo que pueda o no interpretarse de su comportamiento, está dado por sus formas de expresión, sus maneras de manifestarse, que se alejan del modo en que se conduce el protagonista:

> «[…] si la función de acompañante se transfiriera a otro personaje, éste debería adoptar sin duda los mismos ademanes y posibilidades de expresión, puesto que sin ellas no podría cumplir su función de acompañante en el sentido de la construcción total del mundo organizado». (Walser, 2000, p. 62)

Otra función es la presencia de las mujeres con quienes se cruza el protagonista; lo cual se logra precisamente porque los K.,

al reconocer la posición de éstas, saben que son un medio para aproximarse a su meta, porque ellas representan en su construcción una suerte de influencia dentro de ese mundo organizado. El protagonista busca la manera de servirse de esa relación, pues las mujeres poseen, de acuerdo a su función, un vínculo con las personas a las que quiere llegar; de tal modo se expone una vez más la jerarquía. La aparición de estas mujeres se traduce como la función de instrumentos que pueden ayudar al protagonista a desplazarse, y éste las utiliza para su propósito: «Nada se nos dice de esas mujeres que no guardase una conexión funcional y tuviese por ello su importancia». (Walser, 2000, p. 65).

Formulación de lo kafkiano en *El lugar*

El lugar trata la situación de un individuo (narrador – personaje) abstraído en un estado confuso, pues aparece en un recinto del que no reconoce absolutamente nada, pero que supone como una habitación en la que alguien se hospedara previamente, debido a que en los alrededores se encuentran utensilios para la supervivencia. En su impulso por encontrar una explicación sobre su paradero, saber cómo llegó ahí e intentar abandonar el sitio, explora el lugar sólo para admirar un espacio que parece no tener fin, puesto que, al salir por la única puerta posible, se encuentra con otro recinto igual, y así sucesivamente cada que avanza, hallándose frente a una estructura con forma similar a la estancia del principio.

> En una de las piezas hice un descubrimiento descorazonador. Al entrar, y por distracción o por un movimiento reflejo, cerré la puerta a mis espaldas. Tuve de inmediato el íntimo convencimiento de que había cometido un error, y traté de abrirla. Me fue imposible.

> Cuando salí de esa pieza repetí la acción en forma consciente; tampoco pude, esta vez, volver a abrirla. Saqué la obvia conclusión de que había un mecanismo que permitía avanzar sólo en la dirección que yo llevaba; y aunque no tuviera el menor interés en retroceder, me aterró la idea de no poder hacerlo, llegado el caso. (Levrero, 2010, p. 21)

Este personaje creado por Levrero no es un calco de los protagonistas de la obra kafkiana, sólo hay que considerar que, al situar el enfoque desde el plano referido, es posible señalar aspectos importantes que hacen una suerte de correspondencia, aunque los personajes estén en situaciones disímiles. Por lo tanto, el principio de la comunicación reside en el hecho de que dentro de lo kafkiano es fundamental la presencia de un aparato superior y misterioso relacionado con cierto poder, la misteriosa incomprensión en torno a él y la incapacidad del sujeto para enfrentársele.

En *El lugar* esto es algo que, aunque está presente, se trata de forma distinta, sin que eso deje de significar la manifestación de un mecanismo que rebasa las intenciones y propósitos del protagonista del relato, ya que la posición del personaje está supeditada a la omnipresencia de un sistema. En el caso de esta novela de Levrero, la propia situación figura el argumento de que el espacio, ya con el simple hecho de su estructura, define las acciones del personaje, las cuales parecen ser estimadas para sólo provocar una reacción específica debido a que el funcionamiento del lugar concibe pautas bien establecidas.

En lo relativo se muestra el carácter intrincado de la narración, tratado por la presencia del absurdo de acuerdo a la situación que se describe, la cual coloca al sujeto en el campo de la indefensión ante lo que desconoce y pretende descubrir. Enseguida, aparece el rasgo del peligro y el desasosiego como característica esencial

de los personajes, quienes manifiestan una reacción al problema proyectada en relación a un malestar interno, consecuencia de la incomunicación que padecen en una condición de aislamiento:

> De pronto me sentí muy viejo y enfermo. Tuve conciencia de un conjunto de cosas que quizá haya ido advirtiendo poco a poco sin tenerlas en cuenta […] del desgaste imposible de mis ropas, de todos los dolores que sentía en cuerpo y espíritu […] que no había podido evitar que me fuera sumiendo lenta e insensiblemente en una miseria que nunca había imaginado. Conciencia del peso de mis hombros, que me curvaban la espalda, y mi miedo atroz a esta nueva soledad, que en realidad era la misma de siempre. (Levrero, 2010, p.66)

Con este aspecto que determina la trama es posible recurrir a la precisión de Todorov respecto a que se presenta una vacilación frente al motivo del proceder del personaje ante algo que no comprende y que, en apariencia, ofrece distintas posibilidades dentro del campo de lo real. La forma de encauzar lo extraño en relación a lo kafkiano, entonces, se logra precisamente porque este concepto instaura la proyección del acontecimiento en cuanto a las reacciones que se provocan al interior del personaje. De ahí que sea fundamental la consideración de sus pensamientos y cavilaciones en el propósito de resolver el enigma. Más adelante en la narración sucede una escena muy significativa relativa a la concepción de lo kafkiano. Lo que se trata son las imágenes de un sueño que asalta al protagonista. La escenificación sugiere la situación de Joseph K. en *El proceso*, quien durante la trama vive con la certeza de ser acusado de una falta que ignora totalmente. Así se describe:

> Me sentía preso en un sistema arbitrario y cada vez más limitativo. Mis sueños se volvieron más trabajosos. Recuerdo uno de ellos que me pareció repetirse muchas veces a lo largo de este periodo: se trataba de un juicio, en el que yo era el acusado. Al despertar no recordaba ninguna imagen precisa, pero creía recordar seres, de gran corpulencia, que debatían en forma exhaustiva en torno a "mi caso"; yo, el acusado, no era tenido en cuenta. Estaba presente pero no me hacían preguntas, ni se me señalaba, ni se me daba ninguna oportunidad de defensa; en realidad parecía no existir para ellos, más que como tema de discusión. Sin embargo alguien, aunque no recuerdo palabras, me defendía (sin entusiasmo, tratando de ser objetivo), y alguien (con la misma objetividad) me acusaba. Diría mejor que varios seres trataban, mediante la discusión, de ponerse de acuerdo sobre ese tema que era yo; nadie buscaba tener razón, sino que parecían buscar la verdad, y querer actuar con justicia.
>
> Nada supe sobre el resultado de estos debates, ni que se tomara ninguna decisión; sólo sé que me despertaba más cansado que de costumbre, y con el sentimiento de haber participado en un hecho real. (Levrero, 2010, p. 43).

Esa imagen logra hacer evidente la severidad de enfrentar a un sistema cuyas leyes por las que se conforma quedan fuera de todo razonamiento. Así, a pesar de que la escena obedece a la creación del mundo onírico del personaje, el desgaste emocional de éste supone una proyección de la situación en la que realmente está atrapado.

Las funciones de los personajes

Para que el personaje protagonista de *El lugar* pueda hacerse un lugar en el mundo en el que se le dispone es necesaria la aparición de otros personajes. A través de éstos el protagonista ha de definir

hacia dónde y de qué manera conducirse, aunque, en apariencia, se los encuentra por pura casualidad. Walser sugiere identificar en algunos personajes aspectos que hacen de su presencia una constante con un fin establecido para el desarrollo del protagonista.

Luego de un periodo en que el protagonista tiene un recorrido más bien solitario, pues su relación con más personas se limita al encuentro que sucede cuando irrumpe alguna de las habitaciones que son ocupadas, aparece Mabel, quien se podría considerar posicionada en la historia como la figura femenina de la que habla Walser, ya que su desarrollo desde un principio la distingue como alguien impuesta al mecanismo ejecutado en ese sitio del que no existe claridad alguna sobre su funcionamiento. Mabel es significativa para la elaboración de la trama porque ella indica al protagonista una forma de cambiar su actual estrategia en busca de una salida. Por esta presencia el personaje principal logra alcanzar un cambio real en su situación:

> Luego me tomó de la mano y mostró la intención de llevarme fuera de esta pieza. […] y me dejé conducir a la otra habitación. […] Así llegamos a una pieza que daba una idea muy deprimente de suciedad, abandono y desgaste.
>
> Mabel, sin vacilar, se soltó de mi mano y se dirigió a la gran cama ubicada, como todas, contra la pared izquierda. Tiró de ella y consiguió moverla lo suficiente para dejar al descubierto un gran agujero que abarcaba parte de la pared y del piso. (Levrero, 2000, pp. 55 – 56).

El protagonista logra ubicarse en un sitio distinto al recorrido por algún tiempo, a la vez que tiene la posibilidad de relacionarse con más personas de las que consigue un contacto positivo, debido a que su presencia provoca en él, al menos, la certeza de no hallarse

solo. Estos personajes representan a las figuras tanto paralelas como colectivas de las que trata Walser en su texto, puesto que, en primer término, son sujetos que padecen una situación similar en relación al espacio en el que habitan; no obstante, de entre todos, ninguno posee precisión sobre lo que sucede a su alrededor y mucho menos la forma en que fueron orillados a esa condición. La siguiente descripción informa sobre ellos:

> Fuimos intercambiando nuestras historias de forma desordenada. Las suyas eran tan difíciles de creer como la mía. Bermúdez, por ejemplo, tenía una idea exclusivamente selvática y campestre del lugar. […] Por momentos la historia se volvía ridícula, en labios de un adulto, y se me hacía difícil contener la sonrisa; pero Bermúdez estaba muy serio y, en realidad, yo no tenía motivos para dudar de ninguno de los detalles. […] El Alemán, por su parte, no se quedaba atrás. De acuerdo con su historia, deshilvanada y dicha en voz baja, un poco entre dientes, y que debí reconstruir, y aun cubrir ciertos pasajes con detalles extraídos de mi imaginación […] Hacía unos días se había embarcado para probar fortuna en Buenos Aires. Se durmió en la travesía nocturna, y al despertar comprobó que el barco estaba vacío, anclado en un puerto desconocido y desierto. (Levrero, 2000, pp. 86 – 88).

Ya ante una nueva realidad, donde parece haber un poco más de esperanza, aunque no la certeza de saber su posición real en un mundo totalmente alienado, el protagonista cae en una reflexión como resultado de su cansancio mental, por medio de la cual se contempla en perspectiva el fundamento argumentativo de la propia situación kafkiana, al relegar al sujeto a un estado de abandono de sí mismo cuando todo en los contornos se apega a

un funcionamiento incomprensible. El protagonista de *El lugar* narra lo siguiente:

> Hacía ya unos cuantos días que la angustia trazaba en mí nuevos dibujos, con la imprecisión característica de los comienzos. Pero si su avance era lento y más lenta aún mi conciencia de ella, lo cierto es que avanzaba. A las experiencias vividas se sumaron los relatos escuchados, ampliándose las dimensiones de este lugar a límites increíbles, que empezaba a sospechar infinitos; al mismo tiempo, lo que yo llamaba mi vida cotidiana, es decir todo aquel pasado que finalizaba en aquella pared gris de la esquina frente al kiosco, se había disuelto junto con la imagen de Ana, formaba un mundo pequeño y lejano y ahora, comprobé con asombro, mi vida cotidiana era ésta, en un lugar desconocido, rodeado de extraños. (Levrero, 2000, p. 103).

El estado que se comunica sobre el protagonista muestra una reflexión que permite encauzar a quienes participan en esa nueva realidad en personajes acompañantes, quienes sirven al protagonista y le brindan su ayuda, sin embargo, lo apartan de su propósito principal, distrayéndolo de lo que verdaderamente anhela.

> Más tarde descubrí la clave de mis problemas. Estaba metido en una trampa muy compleja. […] la misma trampa de las habitaciones de mi recorrido inicial, preparadas como para mí. En este caso había, además, una especie de intercambio: ellos me daban comodidad, a cambio de mi presencia. […] ellos me necesitaban, por la antigua idea de que la unión hace la fuerza. Mal que bien, por lo menos yo hacía número. Pero yo me sentía cada vez más debilitado. Había ganado en seguridad y comodidad, pero estaba perdiendo el tiempo. Y también, descubrí, me necesitaban por

> otro motivo más oscuro: me necesitaban como cómplice de esa actitud cobarde —en definitiva, más cobarde que la mía— de quedarse en el patio. ¿Qué esperaban allí? (Levrero, 2000, pp. 118 – 119).

Valoración final

Lo que sucede en *El lugar* proyecta eficazmente la idiosincrasia del personaje kafkiano en el sentido de que se ajusta a la resolución de acciones y a la voluntad de alcanzar un objetivo no previsto. En el caso de Joseph K. se adentra tanto al supuesto proceso en busca de aproximarse a las cuestiones en torno a su caso; el agrimensor, por su parte, una vez que ha decidido llegar a las instancias de las que depende la comunidad perteneciente al castillo, fija en eso su fin último. El personaje levreriano protagonista en este relato persigue, aunque con menos claridad, un objetivo definido, el cual consiste en salir del espacio que habita durante la trama de la historia que se narra, porque se reconoce como ser externo y ajeno al mundo que le rodea y su organización.

La forma en que lo kafkiano se traspone en esta nueva expresión conduce a una esfera intimista de reflexión constante respecto a la consciencia del sujeto quien padece determinada situación, como las anteriormente revisadas. La manera de transmitir la idea sucede al plantear la imagen de un ambiente lóbrego cuyo carácter se traza en dos fundamentos que coexisten en función del otro: la atmósfera y la personalidad del protagonista. Esta narrativa sugiere un análisis sobre la figura del individuo ante una incógnita que se torna inasible. De tal imagen se recurre a una postura estética por la forma de plantear el suceso. Lo que Levrero usa como hilo conductor para crear el argumento alrededor de *El lugar* de acuerdo a lo kafkiano, además de la edificación de espacios con la singular característica de un entramado inextricable, es la construcción de

los rasgos distintivos del personaje para formular el aspecto simbólico adyacente a la afirmación de que cualquiera puede ser K, como sugiere La Rubia de Prado.

La manera en que se proyecta el discurso en la novela de Levrero tiene como conducto el poder de la imagen, inventada y creada desde la ficción, aunque arraigada en el terreno de lo verosímil y tratada, de acuerdo a Genette, respecto a un modelo de competencia genérica como consecuencia de un estilo ya instaurado. La presencia de lo kafkiano en *El lugar* de Mario Levrero responde a un trato en que se rescatan diferentes cualidades estilísticas para crear una personalidad, desde una figura ya concebida, que funciona para transmitir cierto mensaje desde una expresión preexistente. La posición del recurso de lo extraño concentra la estrategia narrativa en la vacilación, situar el panorama entre el propósito de transitar el problema central de la historia y las posibles consecuencias al no conducirse pertinentemente. Por lo tanto, la proyección del sentido del relato se vuelca hacia el desarrollo del personaje, precisamente porque se ocupa de transmitir la reacción del sujeto a partir de las sensaciones que experimenta como resultado de la situación que está obligado a padecer, puesto que no existe una aparente salida, o camino definido para alcanzarla, lo que, según Todorov, formula el plano psicológico de la comunicación de la que hacemos parte mediante la lectura.

Bibliografía

Espinosa Leandro, J. (2023) "La dilación del personaje. Mario Levrero en la estética kafkiana a través de la *Trilogía involuntaria",* (tesis de licenciatura), UAZ.

Genette, G. (1989) *Palimpsestos*. España: Ediciones Taurus.
Kafka, F. (1949) *El castillo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Emecé.
Kafka, F. (2016) *El proceso*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
La Rubia de Prado, L. (2002) *Kafka: el maestro absoluto*. España: Universidad de Granada, España.
Levrero, M. (2010) *El lugar*. Barcelona, España: Ediciones Debolsillo.
Levrero, M. (2013) *Un silencio menos*. Buenos Aires, Argentina: Mansalva.
Montoya Juárez, J. (2013) *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Uruguay: Trilce
Todorov, T. "Definición de lo fantástico", en: Roas, D. (2001a) *Teorías de lo fantástico*. Madrid, España: Arco/Libros.
Todorov, T. "Lo extraño y lo maravilloso", en: Roas, D. (2001b) *Teorías de lo fantástico*. Madrid, España: Arco/Libros.
Walser, M. (2000) *Descripción de una forma. Ensayo sobre Franz Kafka.* México: Ediciones Coyoacán.

‘Geometría, Pasión y Poesía’: elementos de una estructura narrativa en el cuento “Lo secreto”, de María Luisa Bombal

‘Geometry, Passion and Poetry’: elements of a narrative structure in the story “Lo secreto”, by María Luisa Bombal

Martha Edith Rocha Orozco[1]
Elsa Leticia García Argüelles[2]

Resumen: Hasta ahora, a la obra de María Luisa Bombal se le relaciona con lo fantástico, lo irreal, lo extraño y el realismo mágico. También, se le reconoce por tener huellas de la época romántica y, por ende, de la surrealista. De acuerdo a los estudios de Lucía Guerra- Cunningham, su obra se ha estudiado desde lo femenino como una forma autónoma de pensamiento, pero que guarda relación con la tradición filosófica occidental al representar imágenes, espacios y eventos nebulosos de manera interiorizada. Algo inusual

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, marthaerochaorozco@gmail.com
2 Universidad Autónoma de Zacatecas, elsalet_35@hotmail.com

en la escritura de sus coetáneos. En concreto, el presente ensayo demuestra que Blaise Pascal fue una influencia filosófica decisiva en la creación de sus obras. Su frase 'Geometría, Pasión-Poesía', fue retomada por la autora para estructurar sus textos, de manera que sus personajes femeninos y masculinos están asociados a la razón, lo oculto y la claridad como un equilibrio estético, tal como se demostrará al analizar el cuento "Lo secreto".

Palabras claves: estructura narrativa, filosofía, geometría, pasión, poesía

Abstract: Until now, the work of María Luisa Bombal has been associated with the fantastic, the unreal, the strange and the magical realism. Also, it is recognized for having traces of the romantic and, therefore, surrealist era. According to the studies of Lucía Guerra-Cunningham, her work has been studied from the feminine as an autonomous form of thought, but it is related to the western philosophical tradition by representing images, spaces and events nebulous in an internalized way. Something unusual in the writing of their peers. In particular, this essay demonstrates that Blas Pascal was a decisive philosophical influence on the creation of his works. Her phrase 'Geometry, Passion, Poetry' was taken up by the author to structure her texts, so that her female and male characters are associated with reason, the occult and clarity as an aesthetic balance, as will be demonstrated when analyzing the story "Lo Secreto".

Key words: narrative structure, philosophy, geometry, passion, poetry

La obra de María Luisa Bombal (1910-1980) se escribió en una época donde el movimiento literario criollista dominaba la prosa hispanoamericana entre 1920 y 1945 (Menton, 1964). Dicha corriente representó la afirmación de búsqueda de identidad nacional ante los cambios a la modernidad. Según Seymour Menton en su libro *El cuento hispanoamericano: Antología Crítico-Histórica,* el criollismo "apostaba al rescate de valores, costumbres y realidades de los pueblos locales" (Menton, 1964, pág. 305) con la finalidad de proclamar autenticidad y libertad del mundo europeo. Sin embargo, la escritora no pretendía seguir con los aspectos criollistas dentro de su obra, sino que intentaba sensibilizar temas descuidados por el movimiento, tal como lo íntimo, lo sentimental y lo introspectivo desde la psique femenina, al igual que el espacio. Algo que se había omitido o bien anulado, desde la dimensión creadora en el expresionismo criollista (Latcham, 1954) a finales del siglo XIX. Pues mayormente, se centraba en los aspectos nacionales y la reproducción de un lenguaje popular en una narrativa que estaba encauzada a admirar la naturaleza desde los personajes y que más tarde se consideraría una forma desensibilizada de narrar.

Si bien los intereses y la forma de escritura de Bombal fueron el quiebre con el criollismo, es preciso señalar que la escritora rescata la naturaleza como símbolo de libertad de lo femenino y que es importante para el siguiente análisis. Puesto que "la mayoría de los escritores chilenos de finales del siglo XIX que estaban en busca de otro estilo se opusieron al exterior como agente de identidad y desdeñaron la vida campesina y prefirieron la ciudad en sus descripciones y enredos novelescos" (Latcham, 1954, pág. 12). Incluso si los prosistas de ese entonces no supieron adentrar el paisaje fuera de lo decorativo, la autora resignificó el panorama como un espacio íntimo y propio en el que se experimentaba de manera individual el autoconocimiento y la liberación. Un claro ejemplo

es su primera novela publicada en Buenos Aires titulada *La última niebla (1934)*, la cual enmarca los temores, emociones y pasiones de la protagonista, en un espacio doméstico como lo es la casa y que más tarde entre la naturaleza, (el bosque que está cubierto de niebla) simboliza la libertad del encierro, es decir, una liberación momentánea de su cotidianidad.

> Ya estoy fuera. Abro la verja. Los árboles están inmóviles y todavía no amanece. Subo corriendo la callejuela, atravieso la plaza, remonto avenidas. Un perfume muy suave me acompaña: el perfume de mi enigmático amigo. Toda yo he quedado impregnada de su aroma. Y es como si él anduviera aún a mi lado o me tuviera aún apretada en su brazo o hubiera deshecho su vida en mi sangre, para siempre. Y he aquí que estoy extendida al lado de otro hombre dormido. (Bombal, 2010, pág. 59)

Tras la publicación de su ficción, la crítica tradicional de los años treinta vislumbró las "imágenes, fisuras y brechas" (Bombal, 2010, pág. 29) como una disertación insuficiente para representar las problemáticas de la mujer de la época. Sin embargo, la intención es un equivalente de los discursos sentimentales, que no tiene que ver con un resentimiento, sino como un nuevo modo de comprensión al mundo, claro está, desde una visión femenina como lo demuestra la autora. No está de más decir el tipo de crítica que se hacía a la obra de María Luisa Bombal, la cual era encasillada en una narrativa abstracta; el crítico Cedomil Goic opinó al respecto: "Todo lo que acontece en el mundo narrativo sucede en la conciencia; constituye la conciencia y el mundo de una mujer que existe angustiosamente, que sueña y ensueña" (Goic, 1963). Era evidente que ya desde entonces los temas sobre mujeres, al igual que los espacios que habitaban dentro de la literatura, no estaban

bajo los mismos instrumentos de análisis e investigación que se proponen actualmente.

Aunque en su tiempo, escritores como Amado Alonso y Jorge Luis Borges hablaron sobre la importancia de sus cuentos en las letras chilenas con proyectos como: "Las Islas nuevas" (1939), "El árbol" (1939), "Trenzas" (1940), "Lo secreto" (1941) y "La historia de María Griselda" (1946), representarían una nueva perspectiva desde la visión femenina que impactó en la literatura latinoamericana. Al tener críticas positivas sobre su aporte estilístico como creativo en el estilo bombaliano, diría Borges: "El hecho es tanto más notable, si tenemos en cuenta la brevedad de su obra, que no corresponde a ninguna escuela determinada y que suele, afortunadamente, carecer de color local" (Bombal, 2010), así pues, el estilo de Bombal presenta una complejidad al romper con géneros como el criollismo, el cual estaba en boga en América Latina y dio origen a una escritura fantástica que sería representada desde Bombal sin ese "aire local" que se esperaba, dado que "nadie en ese entonces había escrito una obra poética como María Luisa", (Melgar, 2024) aseguraría el crítico chileno Hernán Díaz Arrieta sobre su primera novela.

Por lo tanto, estas críticas positivas hacia su estilo fueron precisas para reconocer los nuevos modelos y figuras literarias que proponía la autora, ya que entretejía lo sentimental del amor y del espacio (Bombal, 2010, pág. 35) con influencia del romanticismo y surrealismo. En cuanto a la modificación de la imagen femenina desde el cautiverio la autora describe, a sus personajes femeninos como adulteras, con diálogo y pensamiento, esto en espacios naturales en búsqueda de voz. Esto marcaría su obra, porque aludía a una escritura realista, al retomar elementos de la cotidianidad y de la ficticia, al fusionar imágenes, inusuales que le daban un nuevo orden dentro de la escritura. Por ende, abriría más tarde camino al

escritor Gabriel García Márquez, quien la reconocería como una de sus influencias literarias y como pionera del "Realismo Mágico" (Fuentes, 2021).

A partir de otras corrientes como el cosmopolitismo, el surrealismo y el realismo mágico (Menton, 1964, pág. 303), continuaría con ciertas características que la identificarían o bien, la encasillarían por su estilo lírico y poético. No obstante, en este ensayo no se adentrará a esta discusión receptora y vanguardista, ya que el objetivo es adentrarse a la estructura narrativa desde una de las influencias filosóficas de la autora, pero no está de más mencionar estos *ismos*. Por ejemplo, a raíz de su contacto con la literatura francesa, nórdica y alemana, la autora convertiría en referente los conceptos de imágenes, símbolos y elementos propuestos a partir de las temáticas como; mujer tradicional burguesa, la búsqueda de un amante (amor), la muerte y la nada.

Es así como la autora considera primordial el motivo de su creación literaria en sus cuentos y novelas, al retomar los cuentos de hadas, las novelas trágicas y la filosofía occidental, pues declaraba Bombal, "el tema más importante para las mujeres es el amor; por tanto, sus voces narrativas y sus protagonistas también lo dicen" (Melgar, 2024, pág. 33). A pesar de ello las descripciones de los deseos, las emociones, son escritos con una riqueza de imágenes, junto a un discurso feroz por María Luisa, ya que sus protagonistas cruzan las páginas al manifestar una esencia misteriosa de un mundo no expuesto o bien ignorado y del cual no tienen otra alternativa, un claro ejemplo en *La amortajada* (1938):

> Sufro, sufro de ti…", empezaba a suspirar un día cuando de golpe, apretó los labios y calló avergonzada. ¿A qué seguir disimulándose a sí misma que, desde hacía tiempo, se esforzaba para llorar? Era verdad que sufría; pero ya no la apenaba el desamor de su

> marido, ya no la ablandaba la idea de su propia desdicha. Cierta irritación y un sordo rencor secaban, pervertían su sufrimiento. (Bombal, 2010, pág. 30)

A pesar de ello, es preciso mencionar que su labor fue una nueva manera de interpretar el surrealismo como un escape a los impulsos de la psique, como también sucede en su novela ya mencionada en la que, a partir de los espacios, el tiempo, las voces narrativas, como los diálogos, se manifiesta la extrañeza, las irrealidades y lo inusual desde lo femenino. Por otra parte, tener una obra tan breve y tan reconocida, no permitió adentrarse del todo al resto de sus textos, porque se desconocía o bien la recepción no se preocupó por darles difusión. Estos textos que han sido poco leídos o en su defecto ignorados son *Crónicas Poéticas, Testimonio autobiográfico* y finalmente el cuento "Lo secreto" (1944). Pese a ser mencionados por la autora, actualmente se han seleccionado en el libro *María Luisa Bombal: Obras completas (2010)* del compilado de Lucía Guerra-Cunningham, quien se ha dedicado a estudiar la obra de la escritora chilena.

La investigadora Guerra se ha encargado de estudiar a fondo la obra de Bombal desde los estudios de género y de feminismo, pues sus investigaciones reactualizaron la perspectiva hacia la narrativa desde la ideología que se tiene de "lo femenino" (Guerra, 2012, pág. 9). No obstante, en sus estudios solo se ha mencionado el cuento "Lo secreto" como otro de sus trabajos que ha estado bajo la influencia del cuento de hadas "La Sirenita" de Christian Andersen. Pero es evidente que se han hecho pocos estudios al cuento, pues mayormente se han centrado los críticos actuales al análisis de sus obras más célebres. Esto no quiere decir que el texto no tenga valor dentro de los estudios, sino que a partir de la corriente feminista se ha interesado por analizar "el corpus de la producción de

la existencia femenina desde una visión transgresora de las mujeres que elaboro Bombal" (Guerra, 2012).

Lo anterior no se ve en el cuento "Lo secreto", ya que carece de una presencia y cuerpo femenino, pues solo cuenta con personajes masculinos: "Y El Chico, un muchachito hijo de honestos pescadores, que frenético de aventuras y fechorías se había escapado para embarcarse en "El Terrible" (que era el nombre del barco pirata, así como el nombre de su capitán)" (Bombal, 2010, pág. 191). Este cuento, por corto y simple que parezca para el lector, es un parteaguas y evolución de la complejidad del pensamiento y de la escritura de Bombal. Incluso la autora solía decir: "Me encanta que menciones *Lo secreto,* porque nadie lo ha comprendido… ¡Y nadie escribe sobre ese cuento, cuando es tan importante para mí!" (Bombal, 2010, pág. 289).

Esta ficción que en apariencia es ignorada se distingue por una construcción proclive a lo poético, lo filosófico y lo sentimental, comenzando con la narrativa de Piratas. Aunque se omitan estos rasgos (más no en el resto de su obra), sí son asociados con una visión lógica, precisa y de simetría (Bombal, 2010, pág. 11). Lucía Melgar en su libro "*En busca de una literatura propia. Narradoras latinoamericanas"* compartió en una serie de sesiones[1] un apartado para trabajar tres cuentos de Bombal y donde hace mención también del cuento "Lo secreto" y reconoce que el cuento sigue siendo un texto "poco leído y no tan conocido actualmente" (Melgar, 2024, pág. 36). Dejando ver la poca recepción o bien el interés de trabajarlo, porque es preciso decir que "el cuento es de una corta

1 Conferencias trasladadas (2021) a un compilado de ensayos con intereses sobre la literatura escrita por mujeres en Latinoamérica publicado en el año 2024.

extensión con un sentido filosófico que recae en la concepción" esencial individualista (Pascal, 2015) de Blaise Pascal.

Esta impresión de aislamiento en torno al cuento de María Luisa, se retoma desde los rasgos culturales que se han denominado como "lo masculino" (Bombal, 2010) dentro de toda su obra y al parecer la crítica literaria a omitido. Ya sea la lógica, la precisión y la simetría, Bombal adopta estos aparentes rasgos como una fórmula de construcción narrativa en su cuento, así como su obra en general. Es preciso mencionar que, dentro de sus influencias literarias y su educación afrancesada, Bombal tenía una familiaridad con el pensamiento lógico, el cual era asociado a una percepción 'masculina' y que la autora había leído a raíz de su formación francesa en la Universidad de la Soborna. Pues, estudió autores como Valéry, Baudelaire, Rimbaud, Pascal y Mérimée. Este último sería tema de trabajo para su tesis de licenciatura.

Aun cuando los estándares tradicionales apuntaban a lo "racional" (Melgar, 2024, pág. 33) propio de la identidad y pensamiento del hombre, Bombal lo retomaría en su escritura como un margen de oposición entre la realidad e irrealidad dentro de su narrativa, pero no como una característica masculina. Se podría decir que esta visión era propia de una construcción social y una negación condicionada a las mujeres que debían mantenerse al margen de las complejidades del mundo. A pesar de ello, la escritora chilena se acercó no solo al mundo literario francés, sino también al filosófico. Ella citaba a menudo la frase de manera paradójica de Pascal[2] "Geometría, Pasión-Poesía" y se refería a su misma escritura como "dotada de un eje lógico con formas simétricas exactas" (Bombal, 2010, pág. 11).

2 No es preciso el origen de la frase, ya que todo indica que la autora retomó el uso de la palabra de uno de los ensayos de Blaise Pascal.

Cabe señalar que la autora no menciona las lecturas que hizo sobre Blaise Pascal, pero es posible que, tras la expresión y la fórmula que ella dice, la autora haya leído la obra *Pensamientos* y el texto "El espíritu geométrico del arte de persuadir*".* Este ensayo desglosaría una propuesta de pensamiento inteligente a partir de los estudios del hombre, las creencias y el razonamiento (Pascal, 2015, pág. 378). Se proponen tres objetos de estudio de la verdad[3] que podrían ser retomados desde la frase con un sentido metodológico y que será importante para el futuro análisis. Es desde "descubrir la búsqueda de la verdad; otro, demostrarla cuando se posee; por último, discernirla de lo falso cuando se examina" (Pascal, 2015). Esta propuesta como 'método geométrico' es posible que la autora María Luisa la haya utilizado para estructurar su cuento "Lo secreto".

Claro está que lo habrá planteado desde una visión literaria y no matemática como Blaise Pascal y para ello tendremos que hablar del cuento "Lo secreto". Dicho texto fue publicado por primera vez en la edición de la Editorial Nacimiento, en Santiago, Chile en el año de 1944 el cual se ha considerado un cuento-ensayo. Ya que su contenido guarda relación con un pensamiento filosófico y como ya se ha mencionado, es uno de sus trabajos menos populares dentro de su producción. El cuento sale de las temáticas y personajes de índole femenino, para adentrarnos al mundo pirata, lo que es extraño desde un inicio, porque al leer el título de la obra,

3 El pensamiento que plantea Blaise Pascal en "El espíritu geométrico del arte de persuadir", es dar las reglas y el método geométrico para poner de relieve la idea de lo infinito, infinito de grandeza, infinito de pequeñez. Dado un espacio, un tiempo, un número y un movimiento, pues no es siempre posible concebir lo mayor o siempre lo menor, sin llegar nunca a lo infinito y a la nada. Constituyendo el fundamento mismo de la geometría como un todo y un nada (Pascal, pp. 378).

se pensaría que la temática es alusiva a un diario. Sin embargo, al decir que es un cuento de piratas se pensaría que es sobre un viaje en busca de un tesoro perdido, pero el sentido del cuento es otro la autora lo dice:

> Fíjate que cuando yo era chica, me fascinaban las novelas de piratas, cuando llegaba el capitán y daba órdenes: "Tú trae tal cosa, tú, pásame esta otra (imita lenguaje de piratas). ¡Eran tan divertidos! ¡Me encantaban! Y ¿te acuerdas tú que ellos hablan así en el cuento? El capitán arrogante, dándole órdenes al Chico, creyéndose dueño del mundo. (Bombal, 2010, pág. 290)

Bombal expone a sus personajes, como verdaderos piratas que adolecen un carácter y un temperamento propio del pirata. No obstante, en la trama nunca se menciona una figura femenina que pueda darle ese giro de cuento de hadas, dónde los piratas asaltan el puerto y se lleva a una doncella como ejemplo. El cuento se centra en un inicio poco usual, pues relata la desventura y la tragedia del pirata, dice la autora:

> Y entonces van navegando los piratas cuando, en una tormenta, caen al fondo del mar y se encuentran en este lugar espantoso… Pero es que han perdido a Dios. Nadie ha entendido que se trata de la pérdida de Dios. Esta situación horrible de enfrentar la nada, de perder todo sentido de la existencia por haber perdido a Dios. (Ibíd,Bombal, 2010)

Es precisamente a partir de esta descripción que el texto carece de una figura femenina y es por ello que quizás no se asocia a los estudios críticos.. Además, cabe mencionar que el inicio de este cuento se narra desde el exterior, desde la naturaleza, a diferencia de sus

novelas y otros cuentos que se cuentan en el hogar, en un ataúd o en una habitación, por mencionar algunos. Se reconoce entonces que este cuento es transpuesto a sus primeras creaciones en comparación con otros de sus textos, lo que podemos leer en un inicio:

> Sé muchas cosas que nadie sabe.
>
> Conozco del mar, de la tierra y el cielo infinidad de secretos pequeños y mágicos. Esta vez, sin embargo, no contaré sino del mar.
>
> Aguas abajo, más debajo de la honda y densa zona de tinieblas, el océano vuelve a iluminarse.
>
> Una luz dorada brota de gigantescas esponjas, refulgentes y amarillas como soles.
>
> Toda clase de plantas y seres helados viven allí sumidos en esta luz de estío glacial, eterno. (Bombal, pp. 189)

Este cuento en particular crea un repertorio de símbolos que logran fluctuar con las otras producciones de Bombal, pues entre el misterio y la lógica asocian un paradigma de lo racional; misterio anclado entre la lógica, una "escritura oximorónica", diría Lucía Guerra (2012) para designar dicho carácter paradójico dentro de la ficción de Bombal. Desde el mar hacia la nada, podemos añadir que el cuento se estructuró con la ya mencionada frase para presentar esos símbolos e inclinaciones filosóficas al presentar la geometría como la materia de la verdad (lo tangible y no); la pasión, el arte de los deseos ocultos y encontrados, y finalmente; la poesía es el discernir de lo oculto de lo establecido. Esto lo podríamos desglosar de la siguiente manera en el análisis del cuento pues hablaríamos de la estructura del espacio, la narrativa, las imágenes y símbolos.

La frase sitúa a un nivel más asequible las emociones y los deseos de los personajes. Plantea un espejismo entre la juventud y la

vejez, lo vivo y lo muerto, el deseo y lo indiferente para persuadir la perspectiva del lector sobre los personajes del cuento. Cabe señalar que la falta de Dios o bien de creencia de 'El Capitán Pirata' preside de una incomprensión psíquica e intelectual en la que busca una trascendencia de este mundo a pesar de su libertad. Sin embargo, el Pirata a pesar de ser un 'hombre libre' parece estar en un cautiverio inverso como la protagonista Brígida del cuento "El árbol". Ella es cautiva de su matrimonio, él es cautivo de su libertad. Tanto el orden de imposición del interior como del exterior, parecen designar también una imposición de espera:

> —Mi Capitán— dice en aquel momento El Chico, con la voz muy queda—, ¿no se ha fijado usted que en esta arena los pies no dejan huella?
>
> —¿Ni que las velas de mi barco echan sombra? —replica éste, seco y brutal.
>
> Luego su cólera parece apaciguarse de a poco ante la mirada ingenua, interrogante con que El Chico se obstina en buscar la suya. (Bombal, 2010, pág. 192)

La pérdida de fe como se puede leer en la cita, es otro elemento que se maneja desde la fórmula, pero esta vez la poesía descifraría las pasiones inmersas en el cuento. María Zambrano en su ensayo *Dios ha muerto,* nos dice que "no se libra el hombre de ciertas "cosas" cuando han desaparecido, menos aún cuando es él mismo quien ha logrado hacerlas desaparecer" (Zambrano, 1955). Esa invisibilidad o bien *elipsis,* omite parte de las emociones de desolación que padece el personaje. Esta fusión constituye una ambigüedad de la razón como punto lógico que tanto se le señalaba a la autora en su estilo.

Esta mecánica de simbolismos, imágenes, psicología y filosofía, se desglosan poco a poco en el análisis del cuento al explicar la estructura meticulosa y precisa que empleó la autora. Respecto a la estructura, formación y valoración de la narrativa de Bombal, se ve generalmente con problemáticas generacionales para algunos críticos de ese entonces, como Cedomil Goic, señalaba a la escritora como representante de la "generación neorrealista de los años 30", a pesar de ello su obra ha sido objeto de análisis y crítica literaria desde una perspectiva de género y feminismo, inclinándose mayormente a sus textos representativos olvidando otros escritos como el cuento "Lo secreto". Finalmente, en el contexto de este relato los personajes se encuentran sumidos en un estado de aislamiento absoluto, descrito como "un silencio tan profundo y sin resonancia" (Bombal, 2010) que, paradójicamente, los lleva a escuchar no el entorno, sino su propia interioridad, del todo a la nada como lo trabaja y Zambrano.

No obstante, María Luisa Bombal, al ser de una época conservadora en la que las mujeres aún luchaban por su reconocimiento literario y sus derechos civiles, expone en su imaginario y en este cuento la percepción del mundo y figura masculina desde la fórmula "Geometría, Pasión y Poesía". Aunque este recorrido es breve, el objetivo es dar el reconocimiento a la escritora y su ascenso en los años treinta, así como una perspectiva a su cuento "Lo secreto", el cual permite vislumbrar una concepción de lo masculino desde una visión femenina que a su vez plantea un mundo fantástico distinto. Se propone estudiar las voces narrativas y el mundo onírico desde la perspectiva femenina en el cuento "Lo secreto" de María Luisa Bombal. Una peculiaridad de este cuento es que ha sido poco estudiado, porque las figuras femeninas son nulas en dicho relato.

Al omitir las figuras femeninas, el cuento se concentra en una figura masculina muy especial, la del "Capitán Pirata". Una figura que se caracteriza por su afán de aventuras y su marginalidad. Aun así, lo femenino se muestra a través de una visión o una voz narrativa femenina, la cual se expresa en un medio onírico. Después de presentar la visión femenina en este relato, podrá inferirse la percepción de Bombal sobre lo masculino en una concepción poco frecuente de la ficción latinoamericana de los años treinta.

Bibliografía

Bombal, M. L. (2010). *María Luisa Bombal: Obras Completas (Compiladora Lucía Guerra.* Chile : Zig-Zag.

Fuentes, W. V. (2021). *María Luisa Bombal: Una Huella.* Chile : Editorial Cuarto Propio.

Goic, C. (1963). La última niebla: Consideraciones en torno a la estructura de la novela contemporánea. *Anales de la Universidad de Chile*, 67.

Guerra, L. (2012). *Mujer, Cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal.* Chile : Edición UC.

Latcham, R. (1954). Historia del Criollismo. *Anales de la Universidad de Chile*.

Latcham, R. (s.f.). Historia del Criollismo. *Anales de la Universidad de Chile*, 12.

Melgar, L. (2024). *En busca de una habitación propia: Miradas feministas en once escritoras latinoamericanas.* México: Grano de Sal.

Menton, S. (1964). *El cuento Hispanoamericano: Antología Crítico-Histórica.* México: FCE.

Pascal, B. (2015). *Pensamientos y Otros escritos.* México: Editorial Porrúa.
Zambrano, M. (1955). *El hombre y lo divino.* México : FCE.

Los cautiverios femeninos en *Mujeres de ojos* grandes de Ángeles Mastretta

Women's Captivities in Ángeles Mastretta's "Women with Big Eyes"

María Magdalena Carreón Pedroza[1]
Claudia Liliana González Núñez[2]

Resumen: El objetivo de la ponencia es examinar, en primera instancia la posición de las escritoras latinoamericanas a finales del siglo XX frente un sistema literario patriarcal y cómo éstas buscaron definir para sí una idea de libertad. Ante esta búsqueda, las autoras han creado personajes transgresores, mujeres protagonistas que cuestionan a la sociedad en la que viven y a la cual se revelan infringiendo las reglas morales y sociales con las que están en desacuerdo; esto también a partir de su estatus económico y/o social. En el libro de cuentos *Mujeres de ojos grandes* de la escritora mexicana Ángeles Mastretta, los personajes femeninos subvierten este sistema y lo hacen en distintas formas y espacios. Para analizar dicho comportamiento transgresor de las protagonistas, se tomó la categoría de *cautiverio* de Marcela Lagarde examinada en su libro

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, carreonmagda@gmail.com
2 Universidad Autónoma de Zacatecas, cgonzalez@uaz.edu.mx

Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas para explicar de qué manera las protagonistas transgreden los espacios privados en los que viven.

Palabras clave: mujer, cautiverio, transgresión, género

Abstract: The objective of the presentation is to examine, in the first instance, the position of Latin American writers at the end of the 20th century in the face of a patriarchal literary system and how they sought to define an idea of freedom for themselves. Faced with this search, the authors have created transgressive characters, female protagonists who question the society in which they live and to which they reveal themselves by going against the moral and social rules with which they disagree; this also from their economic and / or social status. In the storybook *Mujeres de ojos grandes* by Mexican writer, Ángeles Mastretta, female characters subvert this system and do it in different forms and spaces. To analyze this transgressive behavior of the protagonists, the category of *captivity* of Marcela Lagarde examined in her book *Los Cautiverios de las Mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, was taken to explain how the protagonists transgress the private spaces in which they live.

Key words: woman, captivity, transgression, gender

La narrativa escrita por mujeres ha sorteado un largo camino para lograr introducirse en el canon, en este caso, el latinoamericano. Por mencionarlo, no se confirma en efecto que, las mujeres escritoras, ensayistas y/o poetas formen parte de él en la actualidad dado que, éste ha estado sujeto desde siempre a una orden patriarcal. Empero, sí se puede afirmar que las mismas han ido haciendo espacio en

las letras, y desde mitad del siglo pasado ya se encuentran de cierta manera, estables en dicho espacio. La necesidad de expresión en las mujeres ha existido desde siempre pero no se les tomó entonces con la seriedad suficiente pues se ha pretendido desde su escritura el encuentro de una identidad propia que no esté en función del orden masculino (Castillo, 2007, p. 93).

Desde aquellas con seudónimos masculinos para poder ser publicadas y leídas hasta las que de manera anónima se infiltraron en sucesos políticos para poder escribir sobre las situaciones por las que atravesaba un país. Ambas con el temor de ser silenciadas. Y aclarando que no son casos generales ni cerrados que todas aquellas mujeres que comenzaron a escribir, lo hicieron bajo estas condiciones que en su momento resultaron represivas. Lo que sí se puede afirmar es que de un siglo a otro la situación para aquellas que han encontrado en la escritura un trabajo y modo de expresión ha mejorado de manera considerable. El campo de las letras se ha ido ampliando gracias a la inclusión de las mujeres en él. Esto no se ha llevado a cabo a la brevedad si no que ha crecido de acuerdo a las exigencias de la sociedad y a los tiempos modernos que se viven.

Tal es el caso de la década de los sesenta en el siglo XX en Latinoamérica. Fueron años de crisis políticas, económicas, sociales y de movimientos intelectuales por los que atravesaron varios países de habla hispana, mismos que se mantuvieron en el silencio y la opresión de una no libertad de pensamiento. Estos tipos de acontecimientos violentos y cultos en las sociedades, crearon en la literatura otros hilos conductores, y se comenzaron a publicar textos donde se pueden leer autobiografías ficcionales, no sólo desde los escritores sino ahora también desde las mujeres con sus experiencias femeninas. Estas narraciones en primera persona tienen un interés que ya no es sólo el autobiográfico porque las escritoras, lo que ahora consideran significativo no es contar la experiencia

propia, sino escribir sobre la experiencia de la mujer y hacer de eso un estilo nuevo. (Ciplijauskaité, 1983, p. 398).

Desde esta 'nueva' visión de las mujeres, se comenzó a cuestionar el sistema que dirige a las sociedades, y el cual influye en la cultura, la política y la vida familiar. El silencio dejó de ser una opción, y se inició un recorrido hacia el autodescubrimiento femenino en la literatura, "La nueva novela intenta llamar la atención hacia aspectos antes descuidados, sirviéndose de un discurso 'liberado' como reacción a la represión social. Según Elaine Showalter, ésta es la etapa de autodescubrimiento y de búsqueda de identidad" (Ciplijauskaité, 1983, p. 398). Temas polémicos como: la libertad sexual, el orgasmo, el aborto, la soltería, el divorcio, entre otros, llegaron para formar parte de las nuevas tramas y personajes de los que se escribe; lo erótico y la sexualidad van a adquirir un papel protagónico en la literatura (Cantero, 2004, p.99). Se expone también un sentido del humor sarcástico e irónico en esta narrativa; ello para referir el cuerpo, los espacios públicos y privados y todo lo demás en lo que estaban encasilladas las mujeres.

Con el auge del 'boom' latinoamericano en estos años, y el complejo fenómeno de sus primeras manifestaciones, las cuales se alargaron décadas después, dejaron una puerta abierta para que las escritoras hispanas comenzaran a ser visualizadas y leídas en un contexto internacional como sucedió con los escritores. Se dio entonces otro movimiento, este fue el de la narrativa femenina en Hispanoamérica (boom femenino) al que también se le conoce como el post-boom o el otro boom (Tian, 2020, p. 130), y surge en la década de los ochentas. Una de las principales características de este post-boom es que se conformó por escritoras, algunas de ellas son: Elena Garro, Clarice Lispector, Rosario Castellanos e Inés Arredondo.

Dado que el 'boom' latinoamericano fue un exitoso y comercial fenómeno literario, gracias a la nueva propuesta que presentaron distintos escritores como: Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, entre otros, y que se dio en Latinoamérica en un mismo momento histórico, lo que se le reprochó a éste años después fue la invisibilización a las mujeres escritoras, quienes al igual que sus contemporáneos también escribieron literatura con un sentido crítico.

Se revisó el alcance que el boom masculino había tenido en las décadas anteriores, y en base a él hubo un repaso de por qué las voces femeninas no entraron. Se discutió acerca del criterio de selección y se reetiquetó como "boom femenino latinoamericano". En el caso de México, este periodo es importante para la literatura del país pues, en primera instancia, se debe al cambio en los temas que se leían dentro de ella, y en segunda al reconocimiento que se les dio a las mujeres escritoras de esa época (Tian, 2020, pp. 127-128).

Esta nueva generación perteneciente al boom femenino, lo que intenta de a poco es abandonar el papel típico que tienen las mujeres en el espacio literario y ahora el interés principal es contar de su voz personal las experiencias representadas por ellas mismas. No obstante, los temas tradicionales en los que se envolvían las mujeres no desaparecen, dado que los asuntos considerados como femeninos continúan presentes, pero en contextos sociales de su respectiva época, "En el caso de Mastretta, por ejemplo, en sus obras se suele observar La Revolución Mexicana y la historia desde un punto de vista nuevo y peculiar" (Tian, 2020 p. 132).

La literatura femenina mexicana de finales del siglo pasado acertó en la participación de escritoras importantes, porque se adentraron en temas sobre la identidad femenina como argumentos independientes, también porque se preocuparon por las

relaciones y diferencias sociales, además del curso de la modernidad. Mostraron en sus textos una inquietud por las reformas políticas, la división de clases y razas, y la violencia normalizada como un hecho cotidiano que tienen que vivir las mujeres, luchando por la existencia y el desarrollo personal en una sociedad ajustada a los discursos masculinos (Tian, 2020, p. 129). Así que, este segundo 'boom' quedó como antecedente para la narrativa femenina. Y si bien existen otras corrientes literarias previas, fue el 'boom' de los sesentas el parteaguas para dar difusión mundial a esta nueva secuencia de propuesta literaria.

La búsqueda de dicha identidad llevó a estas escritoras a debatir sobre lo que es bueno, propio, sutil y agradable para encajar en un imaginario colectivo que las idealizó. Sin embargo, la sensación de no caber en ese molde es una de las situaciones que las encaminó a experimentar en sus textos el otro lado de la práctica literaria, misma en la que ellas se representan como los sujetos sociales subalternos que creen que son:

> De este modo, la narrativa actual de mujeres ofrece tanto una nueva perspectiva sobre el orden existente y la historia oficial, como un modelo social alternativo; propuestas que a largo plazo pretenden incidir positivamente en la construcción de un nuevo sujeto. (Cantero, 2004, p. 77).

Son estas nuevas lecturas que se proponen las que conducen hacia el nuevo campo literario, tratando temas tanto sensibles como transgresores con panoramas de la vida diaria. En Latinoamérica, la escritura de mujeres ha representado un problema para la jerarquía social hegemónica, ya que al hablar de escritura femenina parece necesario hablar de feminismo (Tian, 2020 p. 122). Aunque para este estudio el tema del feminismo no se acentuará, es importante

mencionar que desde él se destaca el pensamiento sobre la conciencia de género. Gracias a esto se despliega un movimiento de mujeres que cuestionan al pensamiento dominante; llevando así la escritura, lectura y relectura de textos donde se problematizan los espacios sociales asignados en función de hombre/mujer.

Dentro de las escritoras hispanoamericanas que promueven una lectura transgresora en sus textos, es la narrativa de Ángeles Mastretta una de las que cuestiona con las acciones de sus personajes femeninos al sistema patriarcal. Las protagonistas en sus obras, atienden y entienden el contexto en el que viven, y si bien se limitan hasta cierto punto en sus actuaciones, son las pláticas íntimas con sí mismas y con sus amigas las que conducen a estos personajes a cuestionamientos sobre lo que es apropiado para ellas. Asimismo, a lo largo de su producción literaria, Mastretta ha ahondado en protagonistas con mentalidad feminista, colocando en una balanza los principios de igualdad. Es así que, la construcción de convivencia entre personajes femeninos y masculinos se vuelven más representativos, pues las autoras como ella, indagan en los discursos de poder, en donde el lenguaje verbal y físico de sus personajes femeninos se concentra en un acuerdo entre los roles públicos y privados de la vida diaria.

Mastretta (1949) es una escritora mexicana de los años ochenta, y como tal, se une a esta nueva propuesta de escritura transgresiva, "en tanto denuncian los discursos y los mecanismos de naturalización implícitos en los discursos represivos, cuya vigilancia sobre el cuerpo femenino es permanente." (Cantero, 2004, p. 78). Con la publicación de su primera novela *Arráncame la vida* (1985), la autora cuestionó desde Catalina, su personaje principal, a las leyes patriarcales que rigen a la sociedad mexicana de los años treinta a los cuarenta aproximadamente (donde la protagonista ya está en edad adulta); pues discute sobre los roles femeninos como el de la

madre y la esposa, para denunciar la carga emocional y física que llevan las mujeres y las cuales se invalidan e ignoran por el machismo de la época. Así pues, Catalina se las ingenia para dar otro significado a los discursos convencionales que se escuchaban en ese momento, y al mismo tiempo liberarse de su esposo, primero en lo sentimental y al final, en lo político (Cantero, 2004, p.90).

Su segundo libro es de cuentos y lleva por título *Mujeres de ojos grandes.* Se publicó por primera vez en 1990 y está dividido en breves historias donde varias mujeres son protagonistas de dichos relatos. Los cuentos no llevan título, están narrados en tercera persona y cada historia comienza adentrando al lector en la vida cotidiana de distintas mujeres a las que Mastretta identifica como 'tías'. Son treinta y siete tías en total, lo que lleva a treinta y siete cuentos diferentes. En cada uno narra sus experiencias, las cuales van: del amor al incesto, la religión, el sexo, la maternidad, la locura, entre otros. En esta segunda obra se aprecian características como las ya mencionadas unos párrafos arriba, como el cuestionamiento al modelo patriarcal de la época y el cual no se había debatido hasta la segunda mitad del siglo pasado. Puesto que a inicios del 1900 todavía se exaltaba la creencia de la superioridad moral de la mujer y el propósito de mantenerla confinada en el espacio doméstico (Cantero, 2004, p.80).

La autora al tocar temas de índole personal en sus protagonistas, cuestiona a través de ellas los discursos patriarcales que se han reproducido de generación en generación en estas mujeres y lo que logra con cada tía al final de cada cuento es afirmar que son seres humanos y como tal existen en la convicción de una realización individual y después colectiva. Lo que hacen estas tías es abandonar la vida rutinaria que las restringió a espacios públicos y domésticos bajo un perfil reservado y no por eso, abandonan el estatus económico al que pertenecen (aclarando que hay excepciones).

La subversión de algunas de estas mujeres se da entonces en esa doble vida que llevan; 1) la sumisa en el hogar siendo: madre, esposa, hermana, suegra, y 2) la transgresora siendo: soltera, amante, divorciada, etcétera.

Para el análisis del comportamiento transgresor en el cuento "Tía Cristina", una de las protagonistas de *Mujeres de ojos grandes*, se tomaron del libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* de Marcela Lagarde los conceptos de cautiverio y transgresión para definir desde la categoría de *cautiverio*, propuesto por la autora por qué este personaje se encuentra en él y qué la hace transgredir el sistema. Dado que, desde la perspectiva antropológica que se propone aquí, el cautiverio define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal (Lagarde, 2015, p. 61). Pero cabe señalar, como también lo menciona la autora, que encontrarse en un cautiverio no vuelve a las mujeres por completo infelices pues y aunque resulta contradictorio porque para la mayoría de ellas, vivir en éste significaría sufrimiento, conflicto, contrariedad y dolor (Lagarde, 2015, p. 60); hay cautivas que son dichosas dentro de él y sobreviven creativamente bajo esta opresión, y esto ocurre mientras ellas adquieren conciencia de la misma.

Lagarde realizó una división exhaustiva de los distintos cautiverios en los que se encuentran las mujeres, esto lo hizo desde la "tipología de *madresposas, monjas, putas, presas y locas.* Personas concretas y simbólicas, realizadoras estereotipadas de la condición femenina patriarcal" (Lagarde, 2015, p. 23). Esta tipología se agrupa de acuerdo a la conformación de los círculos específicos de vida para ellas, y esto lo hace desde un análisis de las prácticas sociales y los modos de vida que definen cada *cautiverio*; éste, como menciona la autora, no es sólo uno, pues funciona debido a la subordinación al poder y con el cumplimiento de un deber ser femenino.

Por otro lado, los cautiverios que se tomaron en cuenta para estudiar a las tías de los cuentos, remiten como Lagarde lo señala, a espacios en los que las mujeres son impedidas de una autonomía sobre el gobierno de sí mismas y se les niega la capacidad de decidir sobre situaciones importantes de sus vidas (Lagarde, 2015, p. 61). Esto hasta cierto punto, porque las tías no lamentan quedarse sin alternativas frente a las negativas sociales y familiares, sino que buscan el modo de eludirlas sin salir perjudicadas. En los cuentos que escribió Mastretta se aprecia de forma clara esta sobrevivencia creativa de la que habla Lagarde, debido a que la idea de felicidad que cada una tiene se edifica sobre la base de su realización personal del cautiverio:

> La ideología de la felicidad es una de las fuentes de choque que permiten a las mujeres darse cuenta que en vez de ser felices, sufren. O, por el contrario, esta ideología permite hacer sentir felices a las mujeres con su propia opresión. La opresión no siempre ocasiona sufrimientos, por el contrario puede hacer sentir inmensas satisfacciones a las mujeres que viven para el cumplimiento de su deber ser, que son consecuentes con su condición, y que lo hacen muy bien. (Lagarde, 2015, p. 272)

El cuento "Tía Cristina" que se analiza aquí, presenta como protagonista a una mujer decidida a liberarse de la presión social y familiar de ser una 'quedada', pues a sus veinte años, aún nadie le había propuesto matrimonio. Esta libertad llega, cuando ella se inventa a un hombre para poder 'contraer nupcias' (señor Arqueros) y así liberarse de las habladurías públicas y de sus parientes. Por otro lado, vivió en eterna amistad con un hombre codiciado por todas en la ciudad (Emilio Suárez), y el cual tampoco nunca se casó; compañerismo mutuo que nadie jamás vio bien.

De acuerdo a Lagarde, la tía Cristina se encuentra en la tipología de las *madresposas* en los cautiverios de: *Las cónyuges*, *La esposa* y *En busca de esposo.* En el primero porque la mujer para ser reconocida institucionalmente tiene que establecer vínculos. En ese sentido, se vuelve sujeto público y social cuando pasa de ser soltera a estar dentro de un matrimonio, dado que las mujeres cónyuges están dentro de papeles femeninos aceptados socialmente. Tienen que partir de sus casas para formar un nuevo hogar y al hacerlo, concretan alianzas que les dan dicho reconocimiento conyugal. (Lagarde, 2015, p. 340). Por el contrario, las mujeres que no consolidan relacionarse con una pareja heterosexual, no son bien vistas pues están fuera del marco sociocultural propuesto por el sistema patriarcal.

En el segundo cautiverio, "ser esposa es ser sierva conyugal" (Lagarde, 2015, p. 341). Con ello, la mujer pacta un acercamiento íntimo con un extraño que no pertenece al grupo familiar en el que creció, y ellas al cumplir la mayoría de edad deben integrarse a una familia distinta a la de origen. Con esta interacción, ella rompe con el incesto, y dentro de la dinámica esposo-esposa, el esposo trae con él dinero y estatuto social. En el tercero, cuando la mujer ya encontró un hombre y se estableció con éste, se le garantiza de inmediato la aceptación social que le proporciona un modo de vida positivo, regido bajo códigos sociales y políticos que son benéficos para ella. Si esto no sucede, las mujeres que no salen de su casa en calidad de esposas, pasan a ser una molestia para su propia familia, pues se considera que, a diferencia de los hombres, ellas al no ser proveedoras de una casa ni cumplir una función materna "se vuelven una carga económica, social y afectiva" (Lagarde, 2015, p. 343).

A diferencia de otras tías, Cristina 'conoce' a un hombre de un acomodado estatus social, él era español, lo que significa que, con el matrimonio, ella dejará su casa en Puebla para seguirlo:

> En la tarde, un mensajero de la joyería se presentó en la casa con el anillo que la tía Cristina se había probado…Llevaba también un sobre lacrado con el nombre y los apellidos de Cristina…El mensaje le proponía matrimonio:… No volveré a México en varios años, pero le propongo que me alcance en España. (Mastretta, 2012, p. 32).

Con esta acción, Cristina obtiene el reconocimiento conyugal, ya que sobre ella está la presión social y familiar de no conseguir marido a sus veinte años, aparte de volverse una carga emocional para su mamá, "—Ya no te pelees con los hombres, Cristina —dijo su madre—. ¿Quién va a ver por ti cuando me muera?" (Mastretta, 2012, p. 32). Mientras tanto, el señor Arqueros, al pedir la mano de la tía, la integra en la institución positiva de la familia y el matrimonio, y con esto, Cristina, establece un vínculo social en su papel femenino como la esposa. "No cayeron sobre ella las penas de ser una solterona" (Mastretta, 2012, p. 35).

Después de un año de casada, el señor Arqueros muere, y ella regresa a Puebla con Emilio Suárez, íntimo amigo de ambos, con él entabla una estrecha amistad, lo cual genera disgustos: "Lo cierto es que Emilio Suárez y Cristina Martínez fueron amigos hasta el último de sus días. Cosa que nadie les perdonó jamás, porque la amistad entre hombres y mujeres es un bien imperdonable". (Mastretta, 2012, p. 36). Como señala Lagarde, en *Las cónyuges,* resulta imposible en un marco sociocultural las relaciones basadas en cooperación y complicidad mutua entre hombres y mujeres, puesto que entre ellos no debe haber amistad. (Lagarde, 2012, p. 341).

Sobre el acuerdo que se realiza con el grupo familiar de la mujer cuando se contraen nupcias con un desconocido, éste acepta la responsabilidad del cuidado y manutención de la misma a la que está desposando. En el cuento, aunque la mamá de Cristina en principio no está de acuerdo con el compromiso porque no conoce al hombre, al final ella confía y se la entrega a 'un desconocido', "terminó pidiéndole perdón a ella y permiso al cielo en que estaba su marido para cometer la barbaridad de casarla con un extraño". (Mastretta, 2012, p. 33). Esto claro, se vio compensado con la buena economía que tenía el prometido y que le dio prestigio a Cristina como la esposa. Posterior a la boda, nadie dijo nada con respecto a la mala suerte de haber conocido a un extranjero e irse fuera de México; hasta el momento que el marido muere y ella regresa a su país. Ahora es señalada por ser amiga de Emilio, pero no por viuda ni por soltera.

Gracias a la nueva propuesta de finales del siglo XX que dan las escritoras hispanas, es que se pueden leer historias como las que presenta Mastretta en su narrativa. Mujeres protagonistas que transgreden un sistema social con el que no están de acuerdo. Las autoras exponen una nueva "perspectiva subversiva, que se convierte en elemento central del discurso" (Cantero, 2004, p. 89). Estas lecturas son provocativas, ya que encaran las costumbres, en este caso las mexicanas para discutir los argumentos poco debatidos del patriarcado en ese tiempo.

Así como Cristina, las otras tías en los distintos cuentos están 'cautivas', no de una manera literal privadas de su libertad, dado el significado de cautiverio[1] sino "cautivas por el sólo hecho de ser

1 Según la RAE, cautiverio: 1) es la privación de la libertad en manos de un enemigo 2) vida en la cárcel. Revisado el 14/octubre/2024 en: https://dle.rae.es/cautiverio

mujeres en el mundo patriarcal" (Lagarde, 2015, p. 60). Impedidas de una autonomía sobre la dirección de sí mismas y sin la posibilidad de opinar sobre acontecimientos fundamentales de su vida y de aquello que las rodea, obligadas también al cumplimiento de su deber ser femenino frente a los grupos sociales a los que pertenecen. (Lagarde, 2015, p. 61). Ellas buscarán los medios para salir de ese confinamiento social de una manera ingeniosa, sin lastimar o herir a terceros, rehusando el convencionalismo machista de la época.

Bibliografía

Aguirre, N. L. C. (2007). "La identidad femenina dentro de la novela mexicana". *Las Dos Orillas*, 91-100. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2591558

Ciplijauskaité, B. (1986). "La novela femenina como autobiografía". *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 397-405. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=870941

Lagarde y de los Ríos, M. (2015). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.* En Siglo XXI editores. 11-630 pp.

Mastretta, Á. (2012). *Mujeres de ojos grandes*. Editorial Planeta Mexicana.

Rosales, M. A. C. (2004). "El 'boom' femenino hispanoamericano de los años ochenta un proyecto narrativo de: ser mujer". En Universidad de Granada eBooks (Vol. 1, pp. 1-274).

Tian, Yuan, (2020). *Voces y relaciones dialógicas en la narrativa de Ángeles Mastretta*. Tesis de Doctorado Universidad Autónoma de Madrid.

El lenguaje en la obra *Pedro Páramo* y su complejidad en la traducción

The language in *Pedro Páramo* and its complexity in translation

Karen Alejandra González Ruvalcaba[1]
Yareth Virginia Garcés Loera[2]

Resumen: En el ejercicio de la traducción, al pasar de una lengua a otra algunas palabras y conceptos representan un reto, e incluso, se vuelven intraducibles: nombres, lugares, vivencias y cosmovisiones. En el intento de recuperar el sentido de una obra, la labor más álgida de la traducción es tratar de apegarse fielmente al posible sentido del texto original. Un ejemplo claro es la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, obra traducida en alrededor de cuarenta idiomas y que, con un lenguaje tan popular y poético apegado a los ecos de pueblo, y con su trama basada en el enigmático mundo de los muertos y el caciquismo, además de un sinfín de elementos mágicos, se convierte en una de las novelas más complejas de la literatura contemporánea. El propósito de este estudio es analizar y comparar mediante el ejercicio de la traducción contrastiva, así

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, ruvalcabakaren16@gmail.com
2 Universidad Autónoma de Zacatecas, yareth_garces@uaz.edu.mx

como de la metodología hermenéutica, algunas de las palabras y pasajes más significativos de dicha obra y su traducción al idioma alemán.

Palabras clave: literatura, hermenéutica, traducción, lenguaje, idioma

Abstract: In the practice of translation, when moving from one language to another, some words and concepts are challenging and even untranslatable: names, places, experiences, and worldviews. In an attempt to recover the meaning of a text, the most critical task of translation is trying to remain faithful to the possible meaning of the original text. A clear example is Juan Rulfo's novel Pedro Páramo, a work translated into around forty languages and which, with its popular and poetic language closely tied to the echoes of the people, and with its plot based on the enigmatic world of the dead and caciquismo, as well as countless magical elements, has become one of the most complex novels in contemporary literature. The purpose of this study is to analyze and compare, through the exercise of contrastive translation and hermeneutic methodology, some of the most significant words and passages of this work and its translation into German.

Key words: literature, hermeneutics, translation, language, idiom

Introducción

Nada puede durar tanto,
no existe ningún recuerdo
por intenso que sea que no se apague
Juan Rulfo

En el entramado de un México en medio de la zozobra de una posrevolución y una posguerra, las vivencias que se contemplan son el eco compartido de espacios que llenan el aire de un miedo atraído por la pérdida, el desconsuelo y la desolación de la tierra. En consecuencia, aparecen varias novelas que perpetúan las disímiles vivencias y memorias que se escriben con el mismo fin: exponer desde distintas visiones la desventura del mexicano, al cual le han quitado todo. Obras como *Los de abajo, Los recuerdos del porvenir, Pedro Páramo, Macario, Arráncame la vida, El llano en llamas,* entre otras, darán vida a los variados escenarios y personajes que pueblan los distintos mosaicos de identidad.

La diversidad de análisis a la novela de *Pedro Páramo* ha cuestionado la obra desde múltiples escenarios: la migración, la historia y la religión. Este andamiaje de estudios parte de la cuestión del lenguaje y la complejidad lingüística, y con ello el papel de la traducción que éste conlleva. El ejercicio de la traducción según Nida (1986) "consiste en reproducir, mediante una equivalencia natural y exacta, el mensaje de la lengua original en la lengua receptora, primero en cuanto al sentido y luego en cuanto al estilo" (p. 29).

Al traducir existe también una reescritura que va de sentido por sentido, y que se apega lo más posible al texto origen. Sin embargo, en ocasiones no se cumple tal propósito, puesto que se sustituye una palabra por otra debido a que no existe tal término en la lengua de llegada. De la misma forma, oraciones completas pueden sufrir dicha deformación. Esta pérdida del lenguaje se debe a que

el trabajo del traductor no sólo consiste en transmitir el sentido y el mensaje, sino también la cultura de origen a la de llegada. Por lo que, debido a las diferencias abismales entre culturas, el proceso del traductor se complica y es entonces que se suplantan términos que cumplan el propósito.

Este proceso de reescritura que atraviesa el texto se debe a que el traductor emplea diversas estrategias para conservar su contenido, las cuales aplica de acuerdo con el tipo de texto. Dentro de la traducción es fundamental conocer el género del texto para poder identificar los problemas que presenta y así elegir las estrategias adecuadas. Williams y Chesterman (2002) mencionan que:

> el género se refiere a los géneros literarios tradicionales como drama, poesía y prosa ficticia, al igual que los otros tipos de textos establecidos y definidos en traducción como son los textos de multimedia, religiosos, turísticos, técnicos, legales y la literatura infantil (p. 9)[1].

La novela *Pedro Páramo* se encuentra dentro de los textos de prosa ficticia, en el cual, el principal reto del traductor son los diálogos característicos de personas que habitan una zona rural, los conceptos específicos de la cultura y el relato de las vivencias que comparte un pueblo violentado. Este suceso es apreciable en la traducción al alemán de *Pedro Páramo,* realizada por la traductora argentino-alemana Dagmar Ploetz, la cual ha traducido novelas de autores hispanos, como Gabriel García Márquez, Isabel Allende, Juan Rulfo, entre otros; ya que a pesar de que las dos naciones

1 *By 'genre' we mean both traditional literary genres such as drama, poetry and prose fiction as well as other well established and clearly defined types of text for translation such as multimedia texts, religious texts, children's literature, tourism texts, technical texts and legal documents.*

comparten una historia cargada de guerras, desesperanza e incertidumbre, los elementos culturales que los acompañan difieren. Una de las estrategias que emplea el traductor a lo largo del texto es la modulación, la cual Vinay y Darbelnet definen como:

> Una variación de la forma del mensaje, obtenida mediante un cambio en el punto de vista. Este cambio puede estar justificado cuando, aunque una traducción literal, o incluso transpuesta, el resultado es un enunciado gramaticalmente correcto, pero se considera inadecuado, poco idiomático o difícil en el texto de llegada (1958, p. 36)[2].

De ahí el interés por analizar y contrastar la traducción de dicha obra.

Desarrollo

"¿Has oído alguna vez el quejido
de un muerto?", me preguntó a mí.
—No, doña Eduviges.
—Más te vale.
Juan Rulfo

Pedro Páramo fue publicada en 1955 por Fondo de Cultura Económica y en conjunto con *El llano en llamas* catapultaron la literatura de Rulfo a las letras internacionales. Ambas obras reflejan un

2 *Modulation is a variation of the form of the message, obtained by a change in the point of view. This change can be justified when, although a literal, or even transposed, translation results in a grammatically correct utterance, it is considered unsuitable, unidiomatic or awkward in the TL.*

México que arde bajo las llamaradas de un fuego inextinguible que aún se quema en nuestros adentros. La novela *Pedro Páramo* es la travesía de Juan Preciado, quien va en búsqueda de su padre hacia el pueblo de Comala. La obra está narrada en primera y tercera persona y desde la llegada de Juan Preciado a Comala, en su andar por el pueblo y en las ensoñaciones de las que es partícipe, la trama adquiere múltiples dimensiones y variados mundos. Estos mundos se confunden, se cruzan unos con otros y con ello, sus escenarios, sus personajes y su trama se vuelve imprecisa:

> Dormí a pausas. En una de esas pausas fue cuando oí el grito. Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: "¡Ay vida, no me mereces!". Me enderecé de prisa porque casi lo oí junto a mis orejas; pudo haber sido en la calle; pero yo lo oí aquí, untado a las paredes de mi cuarto. Al despertar, todo estaba en silencio, sólo el caer de la polilla y el rumor del silencio. (Rulfo, 2015, p. 35)

En su deambular por el pueblo, Juan Preciado hace varias estancias breves y en cada lugar al que llega ya lo espera un personaje, en su mayoría femenino, quien le da la bienvenida a la soledad del pueblo. En la construcción de la identidad, la presencia femenina se revela como una imposición ante la vida. Eduviges Dyada, Damiana Cisneros, Dorotea, Susana Sanjuan y Ana Rentería; mujeres que penan por la culpa de existir y como un rasgo cíclico del tiempo, pareciera ser que vuelven al mismo escenario en el que está atrapada su alma: el suicidio, el abandono, la maternidad infecunda, la demencia y el desamor. Es como si las ánimas de los muertos estuvieran en una eterna búsqueda de un consuelo aplazado.

En cambio, en la versión masculina de los personajes Pedro Páramo, Miguel Páramo, Fulgor Sedano, Bartolomé Sanjuan y el Padre Rentería, se presentan como seres del pasado que por más

que se buscan no se encuentran por ningún rincón del pueblo. Sólo pareciera percibirse su voz atrapada en el recuerdo de quien los nombra. Representan el odio, la avaricia, el rencor, la traición, el pecado, la muerte, y todos estos sentimientos que conforman la vida de Comala y sus habitantes.

En ambas obras, Rulfo esboza el camino de los muertos como uno que conlleva a la liberación de la vida de "Este valle de lágrimas" (Rulfo, 2015, p. 35). Del espanto de morir, pero también de vivir como si estuvieran muertos, y la reticente figura de lo que hay más allá de la vida: ánimas en pena, el purgatorio y el infierno. Es como si la tierra representara todos estos lugares al mismo tiempo y como si con la muerte se purgara el efecto de vivir, aunque los vivos y los muertos siguen siempre en el mismo punto. Pareciera ser que la tierra mantuviera atrapados a vivos y muertos por igual. Estos elementos se leen en uno de los diálogos más intensos y hermosos de la novela, que se desarrolla entre Juan Preciado y Dorotea. En este se perciben los sentires del abandono del cuerpo, del ser, como si los espíritus que aún rondan por Comala se hubieran carcomido en el tiempo al ser olvidados por su propia alma:

> —¿Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido?
>
> —Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella. Tal vez me odie por el mal trato que le di; pero eso ya no me preocupa. He descansado del vicio de sus remordimientos. Me amargaba hasta lo poco que comía, y me hacía insoportables las noches llenándomelas de pensamientos intranquilos con figuras de condenados y cosas de ésas. Cuando me senté a morir, ella me rogó que me levantara y que siguiera arrastrando la vida, como si esperara todavía algún milagro que me limpiara de culpas. Ni siquiera hice el intento: "Aquí se acaba el camino —le dije—. Ya no me quedan fuerzas para más." Y abrí la

> boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón (Rulfo, 2015, p. 70)

Desde la hermenéutica como lectura del mundo en Rulfo, el diálogo y el lenguaje arrojan algunas claves para comprender una obra tan compleja como ésta. El lenguaje se convierte entonces en el elemento intrínseco que todo lo abarca, y que otorga la magia de las ideas al discurso rulfiano. Es además un parteaguas que permite desentrañar un poco más de ésta, según Franco (2012) y desde la visión hermenéutica del lenguaje con Paul Ricouer:

> La novela de Juan Rulfo, construida casi en su totalidad a partir de diálogos, nos ubica frente al fenómeno del discurso como acontecimiento, permitiéndonos acceder a ese plus, a ese excedente de sentido que la escritura, al decir de Ricoeur, posee respecto del habla. Desde esta perspectiva, la interpretación de las obras literarias pasa por la comprensión de aquella materia de la que están hechas, a saber, del lenguaje (p. 436).

Obras como ésta pertenecen al género del realismo mágico al contener un mundo real con toques de magia, es decir, algo irreal que ocurre en la trama, pero que se percibe desde lo cotidiano:

> Lo mágico está presente en la literatura y en la realidad. Y está claro que ambos no son lo mismo. El de la novela no reproduce al real. La fantasía del escritor, trabajada por su lenguaje, produce la magia de la escritura. Pero siempre resuena la realidad en la ficción, de la misma forma que está en ella. Una puebla a la otra. Hay acontecimientos, situaciones, figuras, sombras, ecos, laberintos que aparecen de la nada, por el aura de la escritura.

> Hay expresiones, imágenes, metáforas, alegorías en la novela que revelan la fantasía de lo real (Ianni, 1986, p. 5)

En el efecto del realismo mágico hay cosas que cambian de la nada, pero estos pequeños saltos de la trama o el discurso se leen dentro de la linealidad de la obra. En *Pedro Páramo*, la complejidad proviene de las múltiples situaciones, voces y personajes que pueblan el texto, que parecieran ser la misma, pero son encrucijadas disímiles que se manifiestan todas al mismo tiempo.

Desde la teoría lingüística de Saussure, el signo lingüístico contiene dos elementos, el significado y el significante. El significado se refiere a la imagen mental que se representa al escuchar una palabra y el significante, a la palabra (Ávila, 2012, pp. 21-24). En este sentido, si la palabra no existe en el registro lingüístico del hablante, por tanto, no hay comprensión total del mensaje. En *Pedro Páramo* hay determinadas palabras con tal magnitud que no tienen un mismo significado en otras lenguas y culturas o simplemente no existen, y por consecuencia la visión de la obra no se cumple. Es entonces que deviene una falta de sentidos, que si bien, hay sinónimos o palabras que se parecen, quedan lejos del mensaje. Esto se debe a que tal término no es parte de su cultura y por lo tanto, de su realidad. De ahí las pérdidas semánticas que sufre el texto.

Referente al lenguaje, Rulfo emplea uno popular con tintes poéticos, por lo que las palabras le otorgan esa perpetuidad que dota de magia la obra. Es por esto que la complejidad de la traducción es inminente. Ejemplo de ello es el nombre del pueblo Comala, el cual simboliza el calor que se desprende de la tierra, pues de forma metafórica se asemeja a un comal en donde se cocina el pueblo:

> Comala, el pueblo de Pedro Páramo, concentra la carga anímica y simbólica de toda una colectividad. A la vez, Comala es mucho

> más que el miedo y la nostalgia que produce a Rulfo el encuentro personal con su pasado. Comala pareciera estar escrita a imagen y semejanza del purgatorio descrito por el imaginario católico. Comala arde sobre las brasas de la tierra, como si estuviera a punto de ser tragada por el infierno y sus personajes se pudren carcomidos por gusanos sin nombre, pero con culpa. (Rocha, 2015, p. 282)

En el sentido del lenguaje, el mexicano entiende el significado de un comal y lo materializa, pero es entonces que la traducción se vuelve inabarcable, puesto que la palabra comal en alemán es una superficie circular de barro en donde se calientan las tortillas[3]. Si bien, otras culturas podrían comprender el concepto del comal, se escapa de ello el trasfondo de la obra y el sentimiento que se respira desde el escenario del México rural. El comal y la tragedia de hervir sobre las llamaradas del llano en Rulfo se componen de esta concepción funesta del mexicano, que, así como Juan Preciado, condenados deambulamos por un mundo desesperanzador que nos quema. Rulfo resalta el sentido del pueblo moribundo desde una visión sombría y desde la pérdida en las urdimbres del tiempo que asemejan a una tierra misma que nos engulle lentamente. De ahí repite algunos escenarios: caminos y veredas que no llevan a ninguna parte, voces desgastadas que se escuchan en el horizonte, presencias que entran y salen por las paredes de la nada, y en medio de la tragedia, Juan Preciado que va a ningún lado en ningún tiempo.

> Y esa es la cosa por la que esto está lleno de ánimas; un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá

3 flache, runde Kochplatte aus Ton (für Maistortillas, das Rösten von Kaffee- u. Kakaobohnen)

> de ningún modo, mucho menos valiéndose de nosotros. (Rulfo, 2015, p. 56)

En la cuestión histórica y desde su entramado, México y Alemania no difieren mucho. En medio de una convulsión entre la guerra, ambas naciones comparten la sintonía del miedo y la muerte. Pero en cuestión del lenguaje, sí existe un mundo divergente. Por un lado, el español es una lengua flexiva, por el otro el alemán una lengua aglutinante. La lengua alemana en contraste con la española tiene veintiséis letras, carece de ñ, tiene las umlaut ä/ö/ü y otra letra adicional β, y aunque ambas lenguas poseen una gramática bastante compleja, existen palabras que solo pertenecen a su propia cultura y cosmovisión.

En la construcción del discurso y los diálogos de la obra, se incurre un significativo número de palabras que carecen de estos sentidos, de las que se derivan algunas problemáticas que contempla la traducción, entre ellas la semántica y la sintáctica. La primera obedece a la ausencia de significados, ya que entre ambos idiomas hay conceptos que no existen de una lengua a otra. La segunda obedece a la estructura de las oraciones. Al tratarse de conceptos específicos de una cultura, el problema al traducirlos parte del significado léxico que poseen. Mona Baker describe que "el significado léxico de una palabra se refiere al valor específico que tiene dentro de un sistema lingüístico y es la "personalidad" que adquiere mediante el uso dentro de ese sistema" (2018, p. 12)[4].

De la misma forma, menciona cuatro tipos principales de significados léxicos que puede tener una palabra: proposicional, expresivo,

4 *The lexical meaning of a word or lexical unit may be thought of as the specific value it has in a particular linguistic system and the 'personality' it acquires through usage within that system.*

evocado y presupuesto. De los cuales solo nos enfocaremos en los primeros tres, debido a que el significado presupuesto es similar al preposicional, el cual se define como la relación que tiene una palabra con lo que describe, ya sea algo real o imaginario, de acuerdo con la concepción de los hablantes de la lengua a la que pertenece; y el presupuesto se refiere a las restricciones que existen dentro del lenguaje. Son las palabras que esperamos ver seguidas de otra, por ejemplo, existen adjetivos exclusivos para describir personas, como sensible, honesto, valiente; y adjetivos para cosas inanimadas, como monumental o geométrico, palabras que funcionan con base en reglas establecidas, pero que se rompen al hablar en sentido figurado, lo cual sucede en la narrativa de un libro literario, de ahí la decisión de omitirlo.

El significado expresivo no puede ser calificado como falso o verdadero debido a que está relacionado con los sentimientos o actitudes del hablante en lugar de con el significado de las palabras. Por último, el evocado surge de la variación de dialectos (geográficos, temporales y sociales) y de registros (campo, tenor y modo). Por medio de las estrategias de traducción y el significado léxico de las palabras, podemos analizar el término "Arriero", el cual en la traducción al alemán se convierte en *Esseltreiber*, es decir, conductor de mulas. Podemos apreciar que este concepto es propio de la cultura, por tanto proposicional, ya que carece de traducción directa.

Desde una visión hermenéutica, Abundio el arriero es un personaje significativo que acompaña a Juan Preciado por la cuesta de Comala. Sin embargo, éste también sugiere una presencia sombría que pareciera ausente de este mundo y a su vez estar emparentado con Juan Preciado, pues advierte que también es un hijo de Pedro Páramo. En la traducción está muy lejos un término del otro y ésta no sugiere más de sí que un conductor u operador de mulas. En

esta condición de la palabra, no solo se cambia el sentido, sino que se pierde, puesto que pareciera ser un término bastante nuevo y perteneciente a la urbanidad, al carecer de un término específico.

La siguiente frase la utiliza Eduviges Dyada en su diálogo con Juan Preciado, al estar dentro de la casa desfondada: "Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos" (p. 110). En esta, el traductor emplea el término *Gerümpel*, el cual significa basura. Podemos observar que las lenguas de origen y de llegada hacen distinciones en el significado, lo cual indica la presencia de modulación por cambio de comparación. La palabra "entilichado" es un término que pertenece a la cultura del mexicano y está dentro del significado evocado, ya que es parte del registro del hablante.

La palabra tiliche en alemán solo se traduce como *Gerümpel,* es decir*,* trastos o basura. El complemento de la frase dentro de la traducción es aquellos que ya no recogieron sus pertenencias, como si sólo se hubieran ido del pueblo, pero en la obra se denota ese sentimiento de pérdida al entenderse como aquellos que se fueron con la intención de volver y nunca lo hicieron, como si se denotara la muerte en la angustia de la frase.

A continuación, aparece el apodo *Saltaperico,* que se tradujo como *Knallerbse.* Es la conjunción de dos palabras diferentes: *Knall*, que significa explosión, estallido, estruendo; y *Erbse*, que quiere decir guisante o chícharo. La palabra de origen es semánticamente compleja, y su apodo carece de una traducción directa. El personaje también juega un rol específico en la obra, siendo un adivinador o una suerte de chamán que pulsa a la gente para que se alivie. Si bien el mismo nombre nos conecta con su imprecisión y magia de la obra, en este ejemplo no coinciden entre traducción y obra.

La frase "Me atrinchilé a su cuerpo" (Rulfo, 2015, p. 20) es dicha por Eduviges Dyada y es traducida al alemán como *gepresst*,

que significa apretarse. El significado léxico de la palabra es expresivo, ya que emana los sentimientos hacia Pedro Páramo y en la traducción pierde la intensidad con la que describe su encuentro. De la misma forma, el término "jolgorio" que aparece en la misma línea, es traducido como *Hochzeitsrummel,* lo cual se refiere a un alboroto causado por una boda. Esta palabra es reemplazada mediante modulación, ya que también es parte de la cultura del mexicano por lo que en la traducción carece del significado expresivo y evocado.

Conclusiones

La traducción puede ser en todo caso,
un medio y un estímulo para
acercar al lector al original
JORGE LUIS BORGES

En conclusión, el ejercicio de la traducción es complejo cuando se presentan conceptos o expresiones que pertenecen a una cultura y una realidad diferente a la de la lengua de llegada, por lo que se transforman los significados y las intenciones de los personajes y cambia la perspectiva de la historia. Este suceso es apreciable en el registro con el que hablan los personajes pertenecientes a una zona rural en la que usan expresiones propias de su contexto sociocultural e histórico. Mismas expresiones que no aparecen dentro de la traducción al alemán, ya que no forman parte de su lengua, por lo que sufren una adaptación en el texto de llegada y pierden la riqueza cultural que las acompaña.

Si bien, toda obra merece ser entendida en muchos países y en diferentes lenguas, la estructura y por tanto el léxico de cada idioma hace mucho más compleja la labor del traductor que, al

mover siquiera una pieza tan pequeña, pero tan significativa como una palabra dentro de una oración, puede cambiar un significado completo. No hay una traducción perfecta, y existen disímiles elementos que se deben tomar en consideración para poder traducir un texto. Como se aprecia en este ejercicio de comparación, una obra tan complicada como *Pedro Páramo* sufre también de estas faltas de sentido. Si bien, la traducción nos permite acercarnos a la obra, existen también estos pequeños, pero elementales conceptos que se deforman y al incurrir en ello, la idea de la oración en su lengua origen ya no se cumple.

Desde un sentido cultural la propia cosmología y cosmogonía de un pueblo nos otorga una identidad que nos hace partícipes de una ideología, puesto que vivimos bajo un engranaje cultural e histórico compartido. Por tanto, entendemos y materializamos la obra como propia, ya que como mexicanos sentimos muchas de estas emociones: el desasosiego de la vida, la zozobra sobre la que arden nuestros pies, la melancolía infinita de la tierra y, sobre todo, una visión mágica, que nos desborda.

Bibliografía

Acosta, A.. (2012). *La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de lo imaginario*, Universidad Complutense de Madrid, España.

Ávila, R. (2013). *La lengua y los hablantes.* Trillas: México.

Baker, M., (2018). *In Other Words. A Coursebook on Translation*. Third Edition. Nueva York: RA

Franco, M. (2012) "*La muerte, el poder y el amor. Pedro Páramo y el discurso como acontecimiento*". Universidad Pontificia Bolívar, Bogotá.

Hernández, E., (s.f.). "*Hermeneútica del mito en Pedro Páramo, Hermenéutica literaria y formación de la identidad y cultura*", Universidad Pedagógica Nacional, México.

Ianni, O., (1986). *El realismo mágico.* Estudios Latinoamericanos y del Caribe.

Nida, E., Taber, C. R. (1986). *La traducción: teoría y práctica*. Madrid: Cristiandad.

Piña, G., (2020). *Traductoras y asimetrías. Las traducciones Luvina de Juan Rulfo en alemán*. Universidad de Antioquia.

Ploetz, D., (2021). *Juan Rulfo, Pedro Páramo*, Roman. Alemania: Carl Hanser Verlag.

Rocha, M., (2015). *Palabras de Juan Rulfo sobre el Comal. Imágenes míticas, desvelos y relaciones precortesianas en Pedro Páramo*. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá Colombia.

Rulfo, J., (2015). *Pedro Páramo*. México: RM.

Vinay, J-P, Darbelnet, J. (1958). *Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation*. Philadelphia/Amsterdam: John Benjamins.

Williams, J., Chesterman, A. (2002). *The Map. A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. United Kingdom: St. Jerome.

Entre la Pluma y el Cohete: de la Literatura a la Ciencia

Between the Pen and the Rocket: From Literature to Science

Estefanía Vázquez Gurrola[1]

Resumen: La literatura ha sido el medio privilegiado para imaginar viajes más allá de la Tierra, especialmente hacia la Luna, configurando un imaginario espacial que evoluciona del mito a la ciencia. Autores como Luciano de Samósata, Dante, Ariosto, Rivas y Verne exploran esta inquietud desde diversos enfoques estéticos y culturales. Sus obras, aunque distintas en tono y contexto, comparten una misma pregunta: ¿qué hay más allá de lo visible? Este artículo analiza cómo se representa el viaje lunar en estas tradiciones, con énfasis en el papel simbólico de la ciencia y en la construcción de un conocimiento anticipado. Se destacan *Sizigias y cuadraturas lunares* como una propuesta hispanoamericana precoz, y *De la Tierra a la Luna* como antecedente de la ciencia ficción moderna.

Palabras clave: Viajes espaciales, literatura, ciencia, tecnología

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, México, letras.miau@gmail.com

Abstract: Literature has been the privileged medium for imagining journeys beyond Earth, especially to the Moon, shaping a spatial imaginary that evolves from myth to science. Authors such as Lucian of Samosata, Dante, Ariosto, Rivas, and Verne explore this concern from diverse aesthetic and cultural perspectives. Their works, although distinct in tone and context, share a common question: what lies beyond the visible? This article analyzes how lunar voyages are represented in these traditions, with an emphasis on the symbolic role of science and the construction of anticipated knowledge. It highlights Syzygies and Lunar Quadratures as an early Latin American proposal, and From the Earth to the Moon as a precursor to modern science fiction.

Keywords: Space travel, literature, science, technology

Introducción

Aquí estoy flotando alrededor de mi lata/
Muy por encima de la luna/
El planeta Tierra es azul, y no hay nada que pueda hacer.
David Bowie, *Space oddity*

Desde la antigüedad el hombre siempre ha mostrado una gran curiosidad sobre lo que hay más allá de las estrellas, pues el cielo ha sido una metáfora de lo desconocido. El deseo humano de trascender los límites terrestres ha encontrado en la literatura un espacio privilegiado para imaginar el cosmos, interrogar el conocimiento y proyectar el futuro. El viaje más allá del mundo conocido, y en particular hacia la Luna, se convierte en una metáfora persistente que atraviesa géneros, épocas y contextos culturales diversos. Obras como *Historia verdadera de Luciano de Samósata, Sizigias y*

cuadraturas lunares de Manuel Antonio de Rivas, *La Divina Comedia de Dante Alighieri*, *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto y las novelas lunares de Julio Verne, constituyen un corpus que permite rastrear la evolución del imaginario espacial desde lo mítico y lo alegórico hasta lo científico y técnico.

No obstante, los medios para estudiar los viajes espaciales durante la antigüedad sólo podían ser conciliados a través de la literatura debido al desarrollo de la época. Sin embargo han supuesto un vínculo donde la ficción evidencia visiones que anticiparon, muchas veces, con sorprendente precisión, desarrollos tecnológicos reales que nos dieron la posibilidad de explorar otros cuerpos celestes. Estos relatos, aunque distantes en estilo y propósito, comparten una preocupación central: ¿qué se oculta más allá de lo que alcanza la vista y las nubes? Este artículo propone un análisis comparado de estas obras con el objetivo de examinar cómo se configura la figura del viaje espacial en distintas tradiciones literarias, qué papel juega la tecnología en su trama y de qué manera estos relatos contribuyen a la construcción de un imaginario científico anterior a la conquista real del espacio. Haciendo especial énfasis en *Sizigias y cuadraturas lunares* del franciscano Manuel Antonia de Rivas en donde aborda el viaje a la luna desde una perspectiva hispanoamericana, así como *De la Tierra a la Luna y Alrededor de la luna* de Julio Verne como referente de la ciencia ficción.

Órbita en el tiempo: del primer sueño espacial

Completamente desprendido de la tierra.
La nave espacial flota completamente ingrávida.
La gravedad de la Tierra ha sido superada.
Peter Schelling, *Major Tom*

Luciano de Samósata (c. 125 – c. 192 d.C.) de origen sirio, escribe *"Historia verdadera"* (también conocida como *"Relatos verídicos"*) una obra marcada por las crónicas de viaje, populares en la época grecolatina, que relataban exploraciones a tierras lejanas, siendo estas fuera o dentro del planeta. Es así que Luciano protagoniza su propio viaje, quien junto con sus compañeros termina envuelto en una exploración lunar, abducciones, guerras y paralelismos sociales ante habitantes cuya apariencia se asemeja a las hojas de una lechuga. El autor retoma esta perspectiva en forma de crítica social, pues la veracidad de los relatos era dudosa, y cuyas descripciones, a menudo absurdas, provenían más del imaginario que de la experiencia real, aun así, usa términos y mecanismos de navegación «[…] empujando la vela e hinchando la lona, la llevaba hacia arriba en volandas por los aires. […] divisamos en el cielo cierta tierra enorme con una isla, brillante y esférica, resplandeciente de luz» (Samósata,1902, p. 48-49). El espacio se atraviesa como un océano, al tiempo en que describe a la Luna como un cuerpo celeste brillante que resplandece de luz, algo que era premeditado para cuando se escribió.

Sin embargo, la fascinación por estas historias que exploran el más allá continuaron desde diferentes perspectivas, en *La Divina Comedia* escrita por Dante Alighieri (1265-1321), este se vuelca como personaje y realiza un viaje espiritual pasando por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. Dentro de la cosmología del autor,

este asocia al Paraíso con cuerpos celestes, dotando a cada uno con una virtud, es así que en *El Paraíso y el Canto IV: El primer cielo o de la Luna,* se hace mención de la iluminación de los astros y las manchas de la Luna. «La octava esfera muestra en su elemento muchos astros, y en él cada lumbrera difiere en su grandor y alumbramiento» (Alighieri,1922, p.413). En el contexto de este apartado, Dante expone que estas se deben a la densidad o rareza en la materia, pero Beatriz le explica que esta teoría es incorrecta, argumentando que las diferencias en el brillo de los astros, incluyendo la Luna, no se deben a propiedades físicas como lo "denso" o lo "raro" de su composición, sino a una variedad de virtudes que emanan de la inteligencia divina y se reflejan en cada cuerpo celeste. Aunque esta excursión es más un ascenso místico que un viaje espacial, el autor relaciona el conocimiento cosmetológico con lo divino.

En la poesía épica *Orlando furioso,* el italiano Ludovico Ariosto (1474-1533), entrelaza las historias de caballeros cristianos, aunque centrándose principalmente en el personaje de Orlando y su descenso a la locura por desamor. Aunque el trasfondo ocurre en la guerra, en canto xxxiv hace referencia a un vuelo más allá de las estrellas, donde el paladín Astolfo, emprende el vuelo utilizando un carro alado que lo lleva hasta el astro, describiéndolo como un reflejo de la Tierra. El viaje es breve, pero el autor inserta observaciones sobre la percepción de la Luna vista desde la Tierra, el tema central no es la exploración espacial, pero lo integra en el imaginario.

> Por dirigirse al reino de la luna, fúlgido cual acero que no mancha extraño cuerpo ó imperfección alguna, y en dimensión igual, ó poco ménos, al globo de la tierra, comprendiendo á la mar que en él se encierra /[...] Al ver de cerca la extensión inmensa/ Del astro

en que el habitador del mundo/Breve círculo ver tan solo piensa» (Ariosto, 1872, p.241).

En los relatos de Luciano de Samósata, Dante Alighieri y Ludovico Ariosto, lo celeste se vuelve un recurso literario que utilizan como pretexto para hablar de otros aspectos como: la sátira, el ascenso espiritual o la peripecia caballeresca. Estas tendencias no anticipan el viaje espacial desde una lógica científica, sino que lo ensayan simbólicamente para reconocer la condición humana desde distintas dimensiones, por lo tanto, tampoco se puede hablar desde el lado tecnológico. Si ponemos esto en perspectiva la relación de estas obras reside en el interés por la Luna, donde no sólo ha sido un destino, sino también un recurso para expresar sus preguntas más profundas y fantasear con lo que hasta ese entonces era desconocido.

Encuentros del tercer tipo: Sizigias y cuadraturas lunares

¿Quieres la luna?
Si la quieres,
la atraparé con un lazo y te la traeré.
FILM —*It's a Wonderful Life*

En Hispanoamérica el franciscano Manuel Antonio de Rivas perteneciente al convento de Yucatán, prescribió un viaje a la luna, bajo el nombre de *Sizigias y cuadraturas lunares*[1], donde aborda

1 Publicado originalmente como *Sizigias y cuadraturas lunares, ajustadas al meridiano de Mérida de Yucatán por un antífona o habitador de la Luna y dirigidas al Bachiller Don Ambrosio de Echeverría, entonador que ha sido de kyries funerales en la parroquia del Jesús de dicha ciudad y al presente profesor*

temas de índole místico y científico. La obra fue redescubierta en el volumen 1187 del fondo Inquisición del AGN, y cuyo manuscrito quedó resguardado en el Catálogo de Textos Marginados Novohispanos. Pablo González Casanova, referenció esta obra por primera vez en *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia (1958)* donde lo describe como una «pluralidad de los mundos habitados, la ilusión de los viajes interestelares, las posibilidades de la física experimental» (González, 1958, p.106). En este sentido, resulta un testimonio de la Nueva España durante el año de 1773 en la provincia de Yucatán, así como un reflejo de la Colonia ante el discurso protocientífico y ficcional.

La obra inicia con la llegada de una carta anónima a la Luna, la cual es recibida por los habitantes, también llamados "Atenienses". Estos leen la carta y discuten los datos inscritos en ella, se muestran sorprendidos ante la mención de selenografía, tránsitos y tiempos. Es por ello que reúnen a sus mejores científicos para verificar la información; aunque en su mayoría resultan correctos, esto advierte que están en diferentes años. Dentro de la discusión hablan sobre el mito de Faetón, quien, dentro de la mitología griega, era hijo del dios solar Helios y resulta ser el responsable de quemar la superficie tras caer del carro de su padre. Una vez el relato termina y estando a punto de disolver la reunión aparece Onésimo Dutalón, un explorador espacial de origen francés quien, junto a su máquina voladora, realiza experimentos. Este les cuenta sus aventuras para llegar hasta ahí, incluso relata las investigaciones que hizo durante el proceso.

---

de logarítmica en el pueblo de Mama de la península de Yucatán para el año del Señor 1775; de Manuel Antonio de Rivas, aquí se está retomando la transcripción hecha por Carolina Depetris [México: UNAM, 2009].

Cuando termina, una horda de ministros infernales aparece llevando consigo un preso, estos dialogan y dicen ir rumbo al sol, mismo que actúa como el infierno. Una vez estos siguen adelante, Dutalón se propone hacer lo mismo, pero no sin antes preguntar por los lugares que debe visitar, el Ateniense le recomienda: el Monte de Plata, el País de los Sordos, o el Campos Elíseos. Así pues, este se dispone a seguir con su viaje y queda maravillado ante las diferencias que encuentra entre sociedades, a su regreso cuenta a los atenienses este pensamiento y estos a su vez le piden que antes de volver a su lugar de origen pase a entregar la carta de respuesta a la Tierra. A grandes rasgos está es la obra de Rivas, que no sólo funge como un caso excepcional del viaje a la luna, sino que también presenta un pensamiento científico del siglo XVIII. El autor retoma la concepción newtoniana sobre *Los principios matemáticos de la filosofía natural (1687)*, haciendo alusión a las tres leyes del movimiento, pues están directamente relacionadas con el funcionamiento de los cohetes o el espacio:

> Y con esta ocasión, [...] el incomparable Isaac Newton, me hice dueño de los más profundos arcanos de la geometría. [...] Como nuestra amistad se iba estrechando cada día, quise darle una prueba de confianza comunicándole el empeño en que estaba de fabricar una máquina volante» (Rivas,1775, p.41)

Según el artículo *La ciencia en acción: la segunda ley del movimiento de Newton (2022),* la aceleración de un objeto es proporcional a la fuerza neta que actúa sobre él y es inversamente proporcional a su masa. Esto se aplica en las máquinas voladoras o cohetes pues los motores generan una fuerza hacia abajo al expulsar gases calientes a gran velocidad. Aunque Rivas no explica la ciencia detrás del bajel volante, la mención de Newton pone a disposi-

ción el conocimiento que tenía el autor al momento de escribir. En el artículo *La curiosidad científica en la Nueva España: entre el conocimiento hermético y la ciencia moderna en una "fábula" prohibida por la inquisición (2020)*, se señala que el relato presenta sobrenombres y recursos encriptados para pasar desapercibidos ante la censura inquisitorial.

De acuerdo a Carmen F. Galán el texto consta de los siguientes tópicos científicos: «1) los experimentos del viajero francés; 2) la selenografía o escenario lunar; 3) los cómputos, mediciones y calendarios; 4) el debate sobre el sistema-mundo» (Galán, 2020, p.232). En este sentido, la representación detallada de elementos funciona como una extrapolación del método científico. Asimismo, la incursión de cálculos orbitales, las fases lunares, etc., resultan un dispositivo de verosimilitud que da coherencia a la trama y a los datos proporcionados. En el contexto en que se desarrolla Sizigias, la mentalidad colonial pasaba de la barroca a la ilustrada; Rivas es consciente de ello, pero al estar dominado por la ortodoxia religiosa y el pensamiento escolástico opta por dejar pequeñas pistas al lector.

Aunque el franciscano llevó un proceso de investigación que terminó por prohibir la obra (dejándola en el olvido por muchos años), es interesante que la perspectiva y el entusiasmo del hombre por crear ficciones interplanetarias sea una constante, aún más si tomamos en cuenta que en aquel siglo todo proceso estaba fuertemente vigilado por la Inquisición y marcado por el dogma. Este gesto lo convierte en pionero de la proto-ciencia, misma que se infiltró en la literatura hispanoamericana, no como descripción técnica, sino como una fuente de inspiración e imaginación adelantada a su época.

Entre astros y ambiciones: *De la Tierra a la Luna*

Ese es un pequeño paso para el hombre.
Un gran salto para la humanidad.
NEIL ARMSTRONG

Uno de los escritores más prolíficos y reconocidos en cuanto obras de viaje fue, sin duda, el francés Julio Verne (1828-1905), cuya ficción se posicionó como una de las más populares, teniendo obras como *De la tierra a la luna (1865)* y *Alrededor de la luna (1870)*. Estas obras formaron parte de una extensa colección de sesenta novelas tituladas como "Viajes Extraordinarios", aunque no todos tienen una visión cosmonáutica como las antes mencionadas, presentan a detalle algunos aspectos científicos. En el artículo *Jules Verne ¿padre de la ciencia ficción? (2007),* Ariel Pérez señala que muchas de estas obras representan a «la Ciencia puesta al servicio de la ficción» (Pérez, 2007, p.4), pero abarcado desde la experiencia humana en conjunto con la máquina. Asimismo, menciona que, si bien el autor no pertenecía al campo científico, este se muestra interesado por las novedades tecnológicas de su tiempo, hecho que se ve reflejado en sus textos.

Las obras antes mencionadas forman parte del mismo desarrollo argumentativo, donde se nos cuenta los esfuerzos del Gun-Club de Baltimore, un grupo de artilleros que se proponen llegar a la Luna a través de un cañón. En su diálogo, cargado de tecnicismos y las conjeturas propuestas por el francés Michel Arden, rediseñan el proyectil para abrigar a pasajeros en su interior. Una vez finalizado el proceso de creación se unen a la tripulación el presidente del club, Impey Barbicane, y otros personajes, quienes salen disparados por los cielos frente a miles de espectadores. Aunque en un principio se mostraron incrédulos, el viaje resulta ser revelador y

durante cuatro días estos son maravillados por el entorno que los rodea. Sin embargo, durante el recorrido se ven desviados de la ruta al ser atraídos por la gravedad de la luna. Pese a verse atrapados estos contemplan el panorama de cerca y reflexionan; más adelante los tripulantes accionan los cohetes aprovechando la órbita elíptica, misma que los impulsa hasta volver a la tierra y caer en el océano pacifico.

La obra culmina con el rescate de lo viajeros espaciales, pero llegados este punto el autor deja en claro que el tono es una mezcla entre aventura, humor y especulación científica, aludiendo a cálculos astronómicos sobre las trayectorias, así como un protocolo de lanzamiento o el uso de una cápsula cilíndrica tripulada. «Sí, es posible enviar un proyectil a la Luna, si se llega a dar a este proyectil una velocidad inicial de doce mil yardas por segundo. […] el cañón deberá apuntarse al cenit del lugar en que se haga el experimento, de suerte que el tiro sea perpendicular al plano del horizonte, y así el proyectil se librará más pronto de los efectos de la atracción terrestre» (Verne,1865, p. 31-32). Llevando esto a un contexto real, los parámetros críticos que se deben tener en cuenta al lanzar un cohete a la Luna, son la dinámica orbital, las características del vehículo espacial, las trayectorias de lanzamiento y las fases de la misión.

Verne hace alusión a la "velocidad de escape", cuando menciona la cantidad de yardas necesarias para llevar a cabo el viaje, aunque tal y como está diseñado el cañón, en la vida real este no funcionaria, tengamos en cuenta que estos preceptos son de un entorno actual, fuera de la Francia del siglo XIX que marcaba al autor. Sin embargo, pese a que la obra fue concebida mucho antes de que Neil Armstrong pisara la luna, utiliza el avance científico, astronómico y físicos, influenciados en el pensamiento filósofo de Saint-Simon, así como en el matemático Fourier; tal

como lo explica Javier Rodríguez Pequeño en *Jules Verne: de la Odisea a la ciencia ficción (2018),* quien añade que Verne utiliza a la ciencia como un elemento estructural del progreso:

> la aparición del nuevo héroe épico: el científico, que emprende un viaje, acompañado de algún artilugio o máquina, alrededor del cual gira la trama, que puede contener alguna teoría científica o técnica […] supera los obstáculos gracias a su inteligencia y a sus conocimientos científico-tecnológicos. (Pequeño,2018,p.5)

Desde esta perspectiva, la narrativa evoca el espíritu del progreso técnico y la fascinación por llegar al espacio. El viaje lunar concebido por Julio Verne, está mediado entre la lógica y el método, basado en su interés personal por la ciencia, donde lejos de limitarse a una proyección imaginaria, articula una forma de pensamiento dentro de la ficción. Al simular con rigor lo improbable, Verne no idealiza la tecnología, sino que la pone al servicio de un relato mayor: el de la inteligencia humana enfrentada al desafío de lo desconocido.

El otro lado de la luna: Rivas y Verne

A la luna voy. A la luna voy.
Ohhh. A la luna quiero ir.
Mordecal y Rigby, *A Regular Show*

En *Sizigias y cuadraturas lunares,* Manuel Antonio de Rivas explora el pensamiento ilustrado mediante el viaje espacial donde la utopía se concentra en la luna. La narrativa sostiene un discurso proto-científico encarnado en detalles técnicos mediante cálculos, selenografía lunar y sutiles menciones a personalidades científicas

reconocidas en el campo, incluso hace uso de aspectos alquímicos o mitológicos. Carmen F. Galán señala que esto funge como un discurso encriptado para despistar a los inquisidores, aunque en los ojos correctos el conocimiento es reconocible, «la hipótesis general acerca del cuadernillo *Syzigias y quadraturas lunares*… es que no es un relato fantástico, sino una "travesura del entendimiento"» (Galán, 2020, p.245). La obra es una poderosa herramienta que recontextualiza la visión humana sobre explorar más allá de los confines de la tierra, así como una predicción de lo que hoy en día es una realidad pero que se irá repitiendo a lo largo de la historia y a través de diferentes escritores.

Siguiendo esta línea, en las obras *De la tierra a la luna* y *Alrededor de la luna*, manejan el sueño de llegar a otros cuerpos celestes utilizando la ciencia como recurso de anticipación, pero desde una mirada crítica de la imaginación. Javier Rodríguez Pequeño, sostiene que las condiciones ficcionales presentes en las obras de Verne son condiciones explícitas que cumplen un propósito, uno que además de entretener resultan educativos, «persigue la verosimilitud y utiliza todas estas cosas para crear ese efecto de realidad, para suspender la incredulidad» (Pequeño, 2018, p.14). En este sentido, las interacciones científicas se introducen mediante la planificación del viaje espacial, siguiendo una serie de pruebas que para el lector consolide el tono "serio" o "realista".

Los paralelismos entre Rivas y Verne, mantienen un diálogo sobre el conocimiento, donde la Luna o el cielo se ciñen a la anticipación como factor de progreso. Ambas obras centran su relato en el viaje lunar, lo que las posiciona como precursoras del imaginario de la exploración espacial, aunque con diferentes propósitos narrativos: Rivas en una sátira de la humanidad y Verne se ancla en la ciencia especulativa. En primera instancia, se examinan las pasiones humanas. Por un lado, Dutalón es un curioso explorador

que realiza experimentos a lo largo de su recorrido cuya meta es el conocimiento:

> En los montes de Perú hizo el experimento de si el agua regia o fuerte disuelve el oro. Lo que dice que no es posible, en tal comprobación habla de una alteración del sentido del gusto que no registraba sabores picantes o mordaces como la pimienta, el azibar, la sal. (Galán, 2020, p.235)

Estas declaraciones plantean un distanciamiento epistémico, donde las estructuras de poder o el valor de la razón subyacen en el contexto. Al respecto, Carmen F. Galán, analiza los experimentos hechos por este personaje previo a su destino final y sitúa esta referencia como alquímico, donde se transmuta el "agua fuerte" como ácido nítrico y el "agua regia" como ácido clorhídrico. Mientras que las pasiones en el Gun-Club se introducen mediante intenciones científicas, sin intervención mágica o mitológica, utilizando el orgullo tecnológico y la razón humana. Los integrantes muestran la evolución del pensamiento a través de largas descripciones sobre el lanzamiento del proyectil con el objetivo de alcanzar la Luna, aludiendo a cálculos de trayectoria, peso y velocidad. Javier Rodríguez Pequeño, recapitula las interrogantes planteadas al presidente del Observatorio de Cambridge:

1. ¿Es posible enviar un proyectil a la Luna?
2. ¿Cuál es la distancia exacta que separa a la Tierra de su satélite?
3. ¿Cuál será la duración del viaje del proyectil, dándole una velocidad inicial suficiente y, por consiguiente, en qué momento preciso deberá dispararse para que encuentre a la Luna en un punto determinado? [...] (Pequeño,2018, p.14)

El fragmento anterior retrata el primer paso de la metodología científica, pues la formulación de preguntas basadas en la observación o tema en específico permite postular una hipótesis, en consecuencia, los lleva a la experimentación, el análisis y finalmente al resultado. En este caso la propuesta es llegar a la Luna, y el presidente del Observatorio se dedica a contestar cada una de las preguntas utilizando teorías de astronomía, física, balística, entre otras que ayudan al grupo a crear el proyectil tripulado. Pequeño, señala que Verne opera desde una perspectiva pedagógica y discursivamente legitimada, donde los personajes especulan sobre el saber científico y los lectores pasan de la incredulidad a la verosimilitud.

La representación del viaje espacial escrita por estos dos autores, no pretende ser realista sino verosímil pues la exploración no se trata de una conquista, sino una hazaña científica e intelectual. Pequeño, plantea que este tipo de historias deben ser descritas como "odiseas científicas", pues son «aventuras que giran alrededor de un viaje en el que la ciencia y/o la tecnología juegan un papel principal» (Pequeño, 2018, p.5). Pese al salto de casi un siglo entre ambas obras una visión más contemporánea las clasificaría como ciencia ficción. Issac Asimov autor de *Sobre la ciencia ficción (1999)*, manifiesta que el inicio de este género comenzó como una variante de los cuentos de viaje, pero terminó diferenciándose por los medios utilizados, así pues, lo define subsecuentemente como «científicos que se ocupan de la ciencia en el futuro [...] es la rama de la literatura que trata sobre las respuestas humanas a los cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología» (Asimov,1999, p.10).

Cabe aclarar que el término se estableció en 1929 en la revista llamada *Historias de Maravillas Científicas*, bajo la dirección de Hugo Gernsback, donde popularizó el término *science fiction* o en español *ciencia ficción*, al igual que su abreviatura. Anteriormente, Gernsback había fundado otra revista llamada *Historias Sorprendentes: La*

Revista de Cientificción donde la abreviación y la temática era muy parecida pero que terminó abandonando. Así pues, leer a Rivas y Verne hoy no sólo implica rastrear los orígenes de la ciencia ficción, sino reconocer que la literatura ha sido, y sigue siendo, un instrumento de anticipación, resistencia y posibilidad frente a los discursos que definen qué puede alcanzarse. La exploración espacial, así entendida, no depende de su factibilidad técnica, sino de su potencial narrativo para provocar preguntas sobre el universo. En este sentido, el viaje a la Luna se convierte en una metáfora de la emancipación intelectual y del tránsito entre cosmovisiones donde pasamos de la tradición al experimento.

Conclusión

El papel que ha tenido la literatura en la representación de los viajes espaciales ha sido un componente fundamental en la construcción del conocimiento, mucho antes de que la ciencia lograra materializar sus promesas pues revela las aspiraciones colectivas sobre lo desconocido. En textos como *De la Tierra a la Luna y Alrededor de la Luna de Julio Verne*, la tecnología no sólo habilita la posibilidad del viaje, sino que organiza la estructura misma del relato. Mientras que en *Sizigias y cuadraturas lunares,* se nos muestra que la ciencia representa una utopía racional. A lo largo de los siglos, la tecnología y la ciencia en estas obras no solo da verosimilitud a lo imposible, sino que introduce una función didáctica donde la literatura se convierte en un canal para divulgar la ciencia, pero también para cuestionarla o imaginarla de forma alternativa. En general, comprender estos usos narrativos permite no solo valorar la riqueza de estos relatos, sino también reconocer que la literatura ha sido (y sigue siendo) un espacio privilegiado para pensar los límites y las promesas de la tecnología humana, siendo esto donde

reside su fuerza: no en predecir el futuro, sino en ensayar sus posibilidades.

Bibliografía

Alighieri, D. (1922). *La Divina Comedia*. Centro Cultural "Latinum".

Ariosto, L. (1872). *Orlando Furioso.* La Ilustración.

Asimov, I. (1999). *Sobre La Ciencia Ficción.* Pocket.

Casanova González, P. (1958). *La Literatura Perseguida en la crisis de la colonia.* El Colegio de México.

Centro Espacial De Houston. (2022). *La Ciencia en Acción: La Segunda Ley del Movimiento de Newton*. Centro Espacial de Houston.

Depetris, C. Rivera Curiel, A. (2009). La Herejía de "Sizigias y Cuadraturas Lunares", Seguido De Fragmentos Del Proceso Inquisitorial. UNAM.

Fernández Galán Montemayor, C. (2020). "La Curiosidad Científica en la Nueva España: Entre el conocimiento hermético y la ciencia moderna en una "Fábula" Prohibida por la Inquisición. *Curiosidad y censura.* Editorial De La Universidad De Bucarest.

Pequeño Rodriguez, J. (2018). *Jules Verne: de la Odisea a la Ciencia Ficción.* Ediciones Universitarias De Valladolid.

Pérez, A. (2007). *Jules Verne ¿Padre de la Ciencia Ficción?*. Revista Digital Universitaria UNAM.

Samósata, De L. (1902). *Historia Verdadera*. La Piedra Lunar.

Verne, J. (1865). *De La Tierra A La Luna.* Instituto Latinoamericano De La Educación Educativa Ilce.

El viaje femenino interno y el viaje masculino externo en "El oro de Tomás Vargas" de Isabel Allende

The inner feminine journey and the outer masculine journey in Isabel Allende's "The gold of Tomas Vargas"

Andrea Elisa Sampedro Cárdenas[1]

Resumen: En *El héroe de las mil caras*, el mitólogo estadounidense Joseph Campbell presentó su teoría de la estructura de un viaje arquetípico e iniciático del héroe a través de diversas mitologías; a partir de esa proposición, el guionista Christopher Vogler, en su libro *El viaje del escritor* y la psicóloga Maureen Murdock en *Ser mujer: un viaje heroico*, realizaron dos versiones renovadas de ese viaje: la primera para crear un recorrido que pudiera ser usado, principalmente, al realizar guiones cinematográficos; y la segunda, para desarrollar un patrón arquetípico que pusiera al frente la figura de la mujer y un camino del héroe propio de ella. En este ensayo se analizará el cuento "El oro de Tomás Vargas" de Isabel Allende, para observar ambas versiones del viaje, y comparar las diferencias que existen entre un viaje del héroe que, si bien modernizado, sigue el sendero creado por Campbell y otro que se desvía del mismo. El viaje de la mujer es un

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, andysam8@hotmail.com

viaje interno, se cambia a sí misma para cambiar el mundo alrededor de ella; por el contrario, el viaje del héroe (masculino) es la búsqueda de un objetivo externo, el héroe cambia al final de su recorrido cuando conquista (o no) sus objetivos.

Palabras clave: Isabel Allende, viaje del héroe, viaje de la heroína, viaje interno, viaje externo, arquetipos, literatura, literatura femenina, cuento

Abstract: On *The Hero with a Thousand Faces*, mythologist Joseph Campbell presented his theory about the structure of a hero's archetypical and initiatory journey through diverse mythologies; based on that premise, screenwriter Christopher Vogler, in his book *The Writer's Journey* and psychologist Maureen Murdock in *The Heroine's Journey. Woman's Quest for Wholeness*, made two renewed versions of the journey: the first to create a route that could be used, mainly, when writing film scripts; and the second to develop an archetypal pattern that would put at the forefront the figure of the woman and a hero's journey specific to her. This essay will analyse the short story "The golden of Tomas Vargas" by Isabel Allende, to review both versions of the journey, to compare the differences that exist between a hero's journey that, although modernized, follows the road paved by Campbell and another that deviates from it. The woman's journey is an inner journey, she changes herself to change the world around her; while the man's journey is the quest for an outer objective, the hero changes at the end of his journey when he conquers (or not) his objectives.

Key words: Isabel Allende, hero's journey, heroine's journey, inside journey, outside journey, archetypes, literature, women's literature, tale

Isabel Allende (Allende, s.f.), escritora chilena, nació en 1946. Entre 1967 y 1964 trabajó como periodista y fue una de las fundadoras de *Paula*, la primera revista feminista de Chile. En 1975, después de la muerte de Salvador Allende y el golpe de Estado de Augusto Pinochet, el gobierno la puso en una lista negra por lo que se fue con su familia a Venezuela. Vivió ahí por trece años durante los que siguió su carrera como periodista. En 1982 publicó su primer libro *La casa de los espíritus*, seguido por *De amor y de sombra* y *La ninfa de porcelana* en 1984. En 1987 publicó *Eva Luna* y en 1989 los *Cuentos de Eva Luna*, libro en el cual aparece el cuento "El oro de Tomás Vargas".

En este ensayo se analizará el camino del héroe en el cuento de Allende con base en los esquemas de viajes heroicos que crearon Cristopher Vogler y Maureen Murdock, ambos basados en el *monomito* de Joseph Campbell. *El héroe de las mil caras*, publicado por primera vez en 1949 es, probablemente, el libro más reconocido del antropólogo estadounidense, quien buscó, inspirado por el psicoanálisis de Sigmund Freud y de Gustav Jung, encontrar una especie de mito único. Un mito que uniera todas las experiencias humanas, "el sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado" (Campbell, 1959, p. 19). Los psicoanalistas buscaron encontrar mitos que sirvieran como explicaciones y ejemplos arquetípicos para entender las dificultades de una sola psique humana; Campbell buscaba arquetipos que ayudaran a entender las dificultades de toda la humanidad.

Campbell sugirió una "unidad nuclear del monomito" que es el camino en común de todos los ritos de iniciación, y que está conformado por una separación, una iniciación y un retorno. Este viaje del héroe es una explicación de un recorrido que, antes y después de que él lo organizara, podemos encontrar fijado en el inconsciente colectivo de la sociedad. Lo observamos en todas las

historias mitológicas que lo ayudaron a configurar su monomito y, a partir de él, en muchos estudios antropológicos, sociológicos y literarios. Este viaje del héroe ha sido utilizado y reutilizado a través del tiempo hasta el punto en el que existen libros de autoayuda para enseñar a los hombres a encontrar a su héroe interior y, claro, se considera un punto de partida para muchas historias literarias y cinematográficas.

> La más inestimable aportación de Joseph Campbell consiste en haber recopilado estas ideas, haberlas reconocido, articulado, dado nombre y organizado sistemáticamente. Por primera vez expuso el modelo que subyace y da vida a todas las historias que se han contado hasta el presente. (Vogler, 2020, p. 48)

Alejada del libro de autoayuda pero cercana a la búsqueda de un héroe interior, se encuentra la psicóloga estadounidense Maureen Murdock, quién en 1990 publicó su libro *Ser mujer: un viaje heroico*, en donde retomó el monomito de Campbell y lo reescribió poniendo a la mujer en el centro, formando un viaje femenino que, ha diferencia del viaje del héroe como se había descrito hasta ese momento, inicia en el interior de la viajera. Ella tenía dudas al respecto de cómo el viaje del héroe podía aplicarse a los viajes femeninos, así que en 1981 conversó con Joseph Campbell al respecto, él le dijo que:

> En toda la tradición mitológica, la mujer está ya ahí. Lo único que tiene que hacer es darse cuenta de que ella es el lugar al que la gente intenta llegar. Cuando la mujer se da cuenta de su maravillosa naturaleza, no pierde ya el tiempo con la idea de hacerse pseudo-hombre (Campbell en Murdock, 2022, p. 14).

La respuesta anterior dejó a Murdock totalmente insatisfecha, puesto que ella observaba tanto en sí misma como en sus amigas y pacientes muchos viajes. Observó también la falta de un modelo femenino durante ese trayecto, lo cual llevaba a las mujeres a intentar replicar los modelos masculinos. A partir de ahí formó un arquetipo que consta de diez partes. En su trayecto la heroína (o el héroe, puesto que Murdock aclara en su libro que no es necesariamente siempre un viaje al que solamente tengan acceso las mujeres), inicia el viaje desde su interior, renegando de su feminidad a favor de identificarse con lo masculino, busca aliados y la aceptación de los hombres.

A partir de ahí inicia su viaje físico, encuentra pruebas en su camino y llega a saborear el éxito, pero descubre que ese éxito es una ilusión, lo cual la lleva a enfrentarse con una figura de poder y volver a mirar a su interior para rebuscarse y querer reconectar con lo femenino. Al curar esa ruptura con lo femenino, la heroína emprende su regreso en dónde se da una reconciliación tanto con lo femenino como con lo masculino, creando una unión de ambos aspectos: el héroe retratado por Murdock es un héroe fluido, "la mujer heroica llega a entender la dinámica de su naturaleza femenina y masculina y acepta ambas al mismo tiempo" (Murdock, p. 201).

El viaje del escritor, publicado en 1993 por el guionista estadounidense Christopher Vogler, es tal vez el libro más popular inspirado en el monomito de Campbell. El autor conforma una guía que explica cómo usar el viaje del héroe en la creación narrativa en general, enfocada en los guiones cinematográficos en particular. Realizó este manual para que pudiera servir como modelo e inspiración para formar y transformar el viaje del héroe, ya que:

> El viaje del héroe constituye un esqueleto que tendrá que ser desarrollado y enriquecido con detalles y sorpresas adaptados a las peculiaridades de cada historia. La estructura no deberá llamar la atención sobre sí misma, ni debería seguirse con excesiva rigurosidad. (Vogler, p. 65).

Este camino de Vogler, se observa más apegado al de Campbell que al de Murdock y consta de doce partes que él divide en tres actos que se corresponden con las tres divisiones de Campbell y con un inicio, desarrollo y final de la historia. El héroe es presentado en su vida cotidiana que es interrumpida, muchas veces quiere negar esa interrupción y necesita que un mentor lo empuje hacia el camino adecuado para poder entrar a un mundo extraordinario; cuando lo hace, el héroe pasa por vicisitudes y se encuentra con enemigos, pero también recibe ayuda para lograr llegar al peligro máximo en dónde habrá un enfrentamiento y obtendrá una recompensa que puede o no ser material. Ahí comienza el final del camino del héroe, pasa por un último enfrentamiento del cual sale triunfante y regresa con una nueva comprensión de sí mismo y del mundo, así como con un elixir que es esa recompensa que obtuvo al final del segundo acto.

Los tres viajes varían entre sí, especialmente el de Murdock al compararlo con los otros dos, pero Vogler también deja de lado en un principio las cuestiones más interiores del viaje que Murdock retoma desde un punto de vista femenino. El viaje del héroe para Murdock es un viaje más interior que exterior; para Campbell, y por consecuencia para Vogler, es un viaje exterior con atisbos de interioridad. El mismo Vogler admite que aunque el viaje del héroe está hecho para ser tanto femenino como masculino sí pueden existir diferencias notables entre ambos viajes: "otro modelo asimismo posible incorpora una serie de aros concéntricos, donde

la mujer se desplaza en su viaje hacia el interior, en dirección al centro, y ulteriormente se expande hacia la periferia" (Vogler, p. 28). El viaje del hombre, más lineal y en búsqueda de un objetivo externo, termina teniendo el objetivo interno de cambiarse a sí mismo. El viaje de la mujer, circular o espiral, inicia desde un objetivo interno que cuando se logra trae cambios al exterior.

Cuentos de Eva Luna, de Isabel Allende es, como su nombre lo indica, un libro de cuentos narrados por Eva Luna, la protagonista de su novela anterior, quién a modo de Sherezade se los relata a su amado. El libro contiene veinticuatro cuentos, la mayoría con mujeres como protagonistas. Son historias todas latinoamericanas por excelencia, los pueblos, la gente, las costumbres todas nos llevan a esta América, nuestra América. Son historias de personajes con morales grises, historias que no siempre terminan felices y en las que muchas veces no sabes quién es el héroe, si hay un héroe.

Son los *Cuentos de Eva Luna*, no solamente porque ella sea la narradora, es también muchas veces personaje, como en *Clarisa,* la historia de una mujer que vivió siempre como una santa a la cual Eva misma cuidó durante sus últimos días y que al final revela verdades inesperadas de su vida. También hay otras historias que retoman personajes que aparecen en *Eva Luna*, "El oro de Tomás Vargas" es una de ellos. Es el quinto cuento del libro, se encuentra entre "Boca de sapo" que cuenta la historia de una prostituta y "Si me tocaras el corazón", la historia de una mujer que vivió años y años encerrada en un sótano sin casi notarlo.

Cristopher Vogler dice sobre su viaje que además de ser una guía de creación, también "se trata de un modo de probar y verificar la idea que le permitirá ver con sus propios ojos si resulta válida y de utilidad" (Vogler, p. 33). A continuación, se realizará un pequeño análisis del viaje del héroe en el cuento "El oro de Tomás Vargas", utilizando los modelos presentados por Vogler y Murdock, para

así intentar llegar a una conclusión con respecto al uso de ambos viajes y poder observar sus similitudes y diferencias. El primer paso para analizar un viaje del héroe es decidir quién es el héroe de la historia. Tomás Vargas le presta su nombre al título, pero no es el héroe, no sólo porque no se comporta de manera heroica en ningún momento, sino que además su personaje no experimenta ningún cambio. Dice Vogler al respecto del arquetipo del héroe:

> Otra de las funciones de un héroe enmarcado en una historia es el aprendizaje o crecimiento que lleva a término. Cuando se evalúa un guión a veces resulta difícil dirimir quién es el personaje principal o quién debería serlo. A menudo lo mejor es responder; aquél que más aprende o crece en el curso de la historia. (Vogler, p. 73).

Basado en esa definición, el héroe o heroína del cuento de Allende es Antonia Sierra, la esposa de Tomás, por lo cuál este análisis se hará a partir del trayecto de su personaje en la historia. Como se mencionó anteriormente, Vogler dividió su viaje en tres actos, ahora observaremos cuáles de las etapas del viaje podemos encontrar en el cuento:

Acto 1

Primera etapa: el mundo ordinario "es el contexto, el origen y el pasado del héroe" (Vogler, p. 130). Antonia lleva una vida difícil, casada con un hombre violento y avaro que tiene sus monedas de oro enterradas. Cuando la conocemos en la historia es descrita como una mujer madura en quién las dificultades de la vida cotidiana han dejado su marca: "al llegar a los cuarenta ya estaba muy gastada, casi no le quedaban dientes sanos en la boca y su aguerrido cuerpo de mulata se había deformado por el trabajo, los partos y los abortos" (Allende, 2016, p. 59). Antonia es una mujer

resignada a la cotidianidad de tener un esposo terrible y de que en ella caiga todo el peso no sólo del trabajo del hogar y de la crianza de sus hijos, sino también de conseguir el dinero para su supervivencia. En cuanto a la segunda etapa, la llamada a la aventura

> puede manifestarse en la forma de un mensaje o mensajero. Podría tratarse de una declaración de guerra, o la llegada de un telegrama (…) la llamada puede revelarse sencillamente como un atoramiento del héroe, una tribulación que ejerce como mensajero del inconsciente, portador de la noticia de que es tiempo de cambios (Vogler, p. 144).

La llegada de Concha Díaz a Agua Santa funciona como esa llamada a la aventura, puesto que para Antonia ese es el inicio del cambio, ahora hay en su casa una extraña a quién su marido embarazó: "al volver de su trabajo Antonia Sierra encontró a otra mujer descansando en su hamaca y por primera vez el orgullo no le alcanzó para disimular sus sentimientos" (Allende, p. 61).

Tercera etapa: el rechazo a la llamada. De acuerdo a Vogler "a estas alturas, el problema principal del héroe consiste en decidir cómo responder a la llamada a la aventura. (…) Es natural que en primera instancia los héroes reaccionen dubitativamente" (Vogler, p. 152). En el caso de la heroína de Allende, si Concha es la llamada, su rechazo se manifiesta literalmente como un rechazo a la muchacha embarazada: "sus insultos rodaron por la calle principal y el eco llegó hasta la plaza y se metió en todas las casas, anunciando que Concha Díaz era una rata inmunda y que Antonia Sierra le haría la vida imposible hasta devolverla al arroyo de donde nunca debió salir". (Allende, p. 61).

Cuarta etapa: el encuentro con el mentor, un arquetipo positivo que ayuda al héroe: "la palabra *mentor* llega hasta nosotros desde

la *Odisea*. Un personaje llamado Mentor sirve de guía al joven héroe Telémaco en el transcurso de su viaje" (Vogler, p. 82). En la historia de Allende no hay una figura del mentor que aconseje a Antonia. Lo más parecido sería el árabe Riad Halabí, un hombre bueno que intenta aconsejar a Tomás, quien a pesar de respetar al "turco", no escucha ningún consejo.

Quinta etapa: la travesía del primer umbral, "ahora el héroe se encuentra en el preciso umbral por el que se accede al mundo de la aventura (…). Ha escuchado la llamada, se han expresado las dudas y los miedos y se han serenado" (Vogler, p. 172). La heroína comienza a identificarse con Concha y al fin intenta comprender su posición: "Antonia la ignoró todo el primer día, pero en la noche le mandó un plato de sopa y un vaso de leche caliente con uno de los niños, para que no dijeran que ella dejaba morirse a nadie de hambre bajo su techo" (Allende, p. 63).

Acto 2

Sexta etapa: las pruebas, los aliados, los enemigos. Aquí en la historia los aliados son la maestra Inés y Riad Halabí. La primera ayuda siempre que puede a cuidar a los niños para permitir que la heroína desempeñe su papel, y el otro lleva a Antonia y a Concha al hospital cuando Concha se enferma. El enemigo es hasta cierto punto Tomás, pero también el orgullo de Antonia que tiene que superar para ayudar a Concha.

Séptima y octava etapas: la aproximación a la caverna más oscura y la odisea (el calvario). En el cuento ambas etapas se unen para llegar a la caverna más oscura que es el enfrentamiento que Antonia tiene con Tomás cuando regresan del hospital y él quiere mandar a Concha, todavía convaleciente, a dormir a la hamaca. Antonia finalmente se enfrenta a su gran miedo por ayudar a la que ahora es su compañera y amiga, "pero ella no lo dejó terminar

el gesto y se le fue encima con tal fiereza, que el hombre retrocedió, sorprendido. Esa vacilación lo perdió, porque ella supo entonces quién era el más fuerte" (Allende, p. 65).

Novena etapa: la recompensa, "una vez pasada la crisis de la odisea, los héroes experimentan las consecuencias de haber sobrevivido a la muerte. Muerto o derrotado el dragón que miraba en la caverna más profunda, se apoderan de la espada de la victoria" (Vogler, p. 224). En este punto de la historia la recompensa es que Tomás las deja en paz, termina la violencia que amenazó a Antonia durante toda su adultez. "[Tomás] aliviaba el despecho (…) comentando en la taberna que las mujeres, como las mulas, sólo entienden a palos, pero en la casa no volvió a intentar castigarlas" (Allende, p. 65).

Acto 3

Décima, undécima y duodécima etapas: el camino de regreso, la resurrección y el retorno con el elixir. El último acto en la historia se encuentra un poco mezclado puesto que la historia de Antonia no es un viaje lineal. Ella no se encuentra en un sitio del que tenga que irse y luego volver, sino que está todo el tiempo físicamente en el mismo espacio. Además, la autora elige no mostrarnos una parte de la historia sino que simplemente alude a ella. El lector no ve a Concha y a Antonia desenterrar el oro de Tomás, pero insinúa que eso ocurrió. Si lo hubiéramos visto ese hubiera sido el camino de regreso de Antonia (ahora junto con Concha); la resurrección y el retorno con el elixir en la narración están cambiadas puesto que ellas obtienen el elixir antes que la resurrección, aunque lo descubrimos después. La resurrección se da con la muerte de Tomás cuando Antonia es, al fin, libre y puede usar el dinero para lo que se debió de usar todo el tiempo: comida, ropa, inversiones. Al llegar a este punto parece que el viaje de Antonia es un viaje de la

heroína parecido al de Murdock. Para poder llegar a una certeza al respecto, se observará el viaje basado en este trayecto.

1) El alejamiento de lo femenino: Antonia tiene un papel femenino en el sentido en el que es madre y es víctima de su marido, pero es también una mujer digna y orgullosa, la proveedora real de su hogar, "aún conservaba la huella de su pasada arrogancia, una manera de caminar con la cabeza bien erguida y la cintura quebrada, un resabio de antigua belleza, un tremendo orgullo que paraba en seco cualquier intento de tenerle lástima" (Allende, p. 59).
2) La identificación con lo masculino: cuando Concha Díaz aparece Antonia no intenta ponerse en su lugar o entenderla, su primer instinto es el enojo y el odio dirigido a la muchacha embarazada como si ella fuera la culpable de todas sus miserias, "los vecinos intentaron explicarle que todo ese lío no era culpa de Concha, sino de Vargas, pero ella no estaba dispuesta a escuchar consejos de templanza o de justicia. (…) Era tanto el odio de Antonia Sierra, que algunos en el pueblo creyeron que acabaría matando a su rival" (Allende, p. 62).
3) Las pruebas del camino: como vimos en el análisis anterior, las pruebas de la heroína son más unas pruebas internas que externas. Ella tiene que superar sus propios prejuicios y su ira para poder ayudar a Concha, una vez que hace eso tiene que superar las pruebas externas para ayudarla a ir al hospital a no morir. Para hacerlo Antonia tiene que vencer a su propia soberbia, "empezó a matar a sus gallinas una por una para darle caldo, y apenas se le acabaron las aves hizo lo que nunca había hecho hasta entonces, fue a pedirle ayuda a Riad Halabí" (Allende, p. 63).

4) La dicha ilusoria del éxito: En esta parte del viaje la heroína se encuentra consigo misma. En el caso de Antonia con su yo de juventud representado por Concha, a quien le ayuda no solamente porque le provoque lástima, lo hace porque le recuerda a la muchacha que ella fue, "ya no le tenía rabia sino una callada compasión, y empezó a tratarla como a una hija descarriada, con una autoridad brusca que apenas lograba ocultar su ternura" (Allende, p. 64).
5) Las mujeres fuertes pueden decir que no: esto ocurre cuando Antonia finalmente detiene la violencia de Tomás y se da cuenta que ella y Concha son más fuertes que él, "entretanto, Concha Díaz había dejado a su hijo en un rincón y enarbolaba una pesada vasija de barro, con el propósito evidente de reventársela en la cabeza" (Allende, p. 65).
6) La iniciación y el descenso a la diosa,
7) El urgente anhelo de reconectar con lo femenino y
8) Curar la ruptura madre/hija: estas tres etapas ocurren en el cuento gradualmente antes que la etapa anterior, conforme la relación de Antonia y Concha se va formando y fortaleciendo hasta desencadenar en la escena en la que se unen contra Tomás.
9) El encuentro con el hombre interno con corazón: en esta etapa después de que Antonia recupera su femineidad representada por Concha, también debe recobrar una masculinidad esta vez sana. Ocurre en la historia cuando Antonia sigue siendo la proveedora del hogar, pero con la ayuda de Concha que se encarga de los hijos, formando así un colectivo y un equipo. Murdock (2022) dice "lo masculino es una fuerza arquetípica, no un género. Al igual que lo femenino, es una fuerza creadora que mora en cada hombre y mujer. (…) Este masculino arquetípico puede ser frío e inhumano

(…). Su machismo nos dice que sigamos adelante a cualquier precio" (p. 196).

10) Más allá de la dualidad: Antonia es en sí misma una especie de héroe que no es hombre ni mujer. En la historia es descrita como alguien que ha dejado atrás sus características "femeninas" y atractivas, las cuales pierde aún más en su enojo con Concha cuando la vemos en su etapa de "identificación con lo masculino". Su personaje está contrapuesto con el de Concha, joven, femenina y fecunda. Al final del viaje cuando se vuelven un equipo es cuando ocurre la dualidad. Antonia no es un personaje andrógino en sí misma, pero representa una femineidad que podría considerarse más masculina, de la misma manera que Concha representa una femineidad más típica y forman la unión que es el fin último del viaje de Murdock.

Así, tanto el viaje de Vogler como el de Murdock describen aspectos diferentes del viaje de Antonia. El primero muestra los hechos de la historia y el segundo las acciones internas de la protagonista. Ambos viajes se complementan y si se unen pueden crear un análisis más extenso de la historia y de los personajes. Dicho lo anterior, me parece que el viaje de Murdock brinda una perspectiva diferente del héroe de Allende, una perspectiva necesaria puesto que Antonia es un personaje con una psicología compleja, profunda y redonda a quién solamente se le hace justicia al observarla a través de unos lentes igual de complejos. El viaje de la heroína es un viaje interno, de la misma manera en la que el viaje de Antonia lo es. Ella viaja sobre sí misma y sale, del otro lado, victoriosa.

Bibliografía

Allende, I. (2016). *Cuentos de Eva Luna*. Plaza & Janés.

Allende, I. (S.f.). *Historia.* Isabel Allende.com/es. Recuperado el 10 de octubre de 2024.

Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras.* Fondo de Cultura Económica.

Murdock, M. (2022). *Ser mujer: un viaje heroico*. Gaia ediciones.

Vogler, C. (2020). *El viaje del escritor.* Ma Non Troppo.

El viaje femenino en la novela *Demasiado amor* de Sara Sefchovich

The Feminine Journey in *Demasiado amor* by Sara Sefchovich

Carolina Murillo Reveles[1]

Resumen: La presencia femenina aparece en la literatura de viajes mostrando personajes capaces de redescubrirse y conocerse a sí mismos a través de sus travesías. Al hablar de la autora Sara Sefchovich, de su escritura y de la recepción por la crítica literaria, se consideran destacables sus novelas y la manera en que aparecen la formación, el aprendizaje y la introspección, específicamente en los personajes femeninos. La ponencia persigue realizar un análisis del viaje femenino en el personaje de Beatriz, quien es la protagonista de la novela *Demasiado amor*. Se rescata de qué manera la novela propone y narra el trayecto del viaje femenino a través del cual el personaje se transforma como resultado del mismo. Además de ver más allá de cada desplazamiento realizado por la joven, a lo largo de la novela, se hace mención de su enamoramiento, sus objetivos y sus anhelos. Con la finalidad de realizar el análisis, se emplearán las teorías propuestas en los siguientes libros: *Ser mujer: un viaje heroico*

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, carolina_azul96@hotmail.com

de la escritora Maureen Murdock, *Teoría del viaje* del filósofo Michel Onfray y *Viajar sola: identidad y experiencia de viaje en autoras hispanoamericanas* de la escritora Liliana Chávez Díaz.

Palabras clave: viaje, femenino, transformación, objetivos, libertad

Abstract: The female presence appears in travel literature showing characters capable of rediscovering and knowing themselves through their journeys. When talking about the author Sara Sefchovich, her writing and reception by literary critics, her novels and the way in which formation, learning and introspection appear, specifically in the female characters, are considered noteworthy. This presentation seeks to analyze the female journey in the character of Beatriz, the protagonist of the novel *Demasiado amor*. Discovering how the book proposes the feminine journey where this character is transformed, and how it narrates the way these changes occur, thanks to the journey, in addition to seeing beyond each displacement made by the young woman, throughout the novel, where mention is made of her falling in love, her objectives and her yearnings. In order to carry out the analysis, the following books will be used: *Ser mujer: un viaje heroico* by the writer Maureen Murdock, *Teoría del viaje* by the philosopher Michel Onfray and *Viajar sola: identidad y experiencia de viaje en autoras hispanoamericanas* by the writer Liliana Chávez Díaz.

Key words: journey, feminine, transformation, objectives, freedom

En el estudio de la literatura femenina se encuentran obras que relatan viajes, encontrándose relatos de completa ficción y también de testimonio; algunas de estas narraciones son memorias, crónicas y diarios personales, las cuales se relacionan con la cotidianidad de

los desplazamientos que llevaban a las mujeres a conocer lugares. La novela *Demasiado amor,* de la escritora mexicana Sara Sefchovich, presenta un enfoque en el viaje desde la mirada femenina, pues su personaje principal, Beatriz, narra sus traslados por diversos lugares de la república mexicana. El viaje físico motiva un viaje interior que le permite a la protagonista conocerse y aceptarse. Al inicio de la novela, se presenta una joven enamorada quien escribe en un diario personal y narra cada uno de los recuerdos que vienen a su memoria de sus viajes por todo México, los cuales realizó con el hombre de quien se encuentra enamorada.

Otra parte de la novela está constituida por las cartas que le envía a su hermana, la cual se fue a Italia gracias al dinero que ambas juntaron para cumplir su sueño de tener una casa de huéspedes en aquel país. El análisis que se propone de la novela es desde el denominado viaje femenino, entendiéndolo como aquel que altera y cambia al personaje e incluye aventuras. Es preciso ver este viaje más allá del traslado de un lugar a otro, pues se presencia la libertad que aparece en la vida del personaje femenino, en la que encuentra una nueva perspectiva de sí misma, principalmente, y de lo que la rodea, mostrando diversas situaciones, objetivos y momentos. El fundamento del análisis se conforma de *Teoría del viaje* del filósofo Michel Onfray, *Ser mujer: un viaje heroico* de la socióloga Maureen Murdock, y *Viajar sola: Identidad y experiencia de viaje en autoras latinoamericanas* de Liliana Chávez.

La novela cuenta con cincuenta capítulos y cada uno de ellos se divide en dos partes; en la primera parte de cada capítulo se percibe lo que puede ser un diario íntimo, mientras que en la segunda parte son cartas enviadas por Beatriz que tienen por receptor a su hermana Laura. En el diario, Beatriz es la narradora, como si le hablará al hombre del que se encuentra enamorada, pero dando la impresión de que él no lee dichos escritos, ni los leerá en un futuro.

Esto puede verse como una forma romántica de narrar por parte de la protagonista, desde la cual procede a describir las memorias que tiene de sus viajes.

> Me llevaste por tianguis y mercados a que viera y oliera y me mareara de colores. Me acuerdo del de Oaxaca donde las mujeres indias baten una bebida con la mano metida hasta el codo. Me acuerdo del de San Cristóbal que ocupaba muchas cuadras alrededor de un edificio y en el que se confunden las lenguas de los indios. Me acuerdo del de Juchitán en el que mujeres gordas y saludables venden aretes y collares de oro, del vivísimo de Tehuantepec, el blanco de Ixmiquilpan, el de Huejutla lleno de flores, el de Taxco que parece laberinto, los de Michoacán llenos de artesanías, el de Yucatán que vendía cera negra de abejas silvestres, el de El Parián en Puebla demasiado ordenado, el de Guanajuato que vende alfeñiques y muñecos de plomo y el de Torreón todo hecho de metal. (Sefchovich, 1990, pág. 104)

Es por esos escritos que se puede entender que ella viajó muchísimo con él y hasta hace tiempo seguía viajando, pero al parecer deja de hacerlo, por lo que escribe ahora sobre sus aventuras y lo que ella ve como un romance. En las segundas partes, Beatriz redacta cartas, que siempre llevan el mismo destinatario. Cada una de esas cartas le ayudan a la protagonista a expresarle a su hermana cómo se siente, preguntarle qué ha hecho o decirle cómo le ha ido en su ausencia:

> Hermana queridísima:
> Creo que nuestras cartas se cruzaron, porque hoy en la mañana pasé al correo a dejarte una y cuando regresé de la oficina me encontré la que tú mandaste. Y contestas a casi todas mis preguntas.

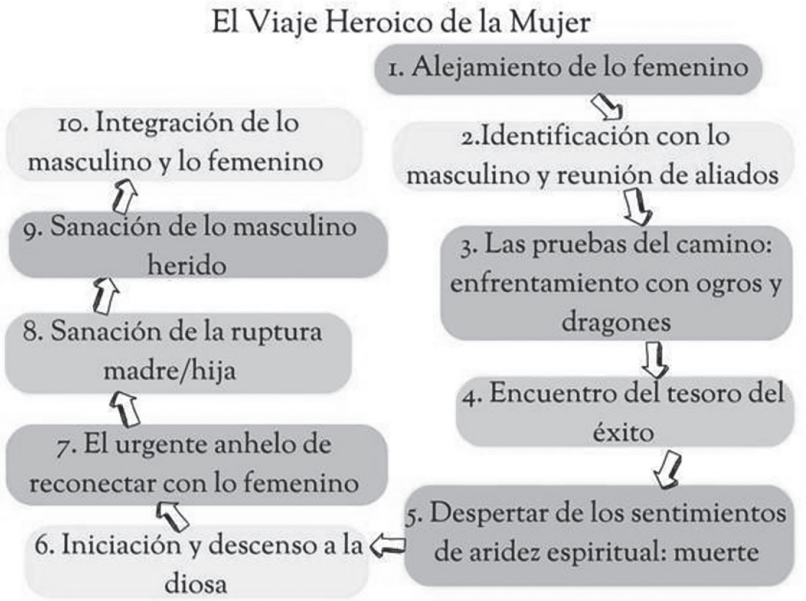
> Me encantó lo que cuentas y veo que el pueblo —o pueblito como dices tú— estuvo bien elegido. ¿Qué se siente vivir en un hotel? ¿De verdad todos los días te hacen la cama con sábanas limpias? ¿Y te llevan el desayuno al cuarto? ¿Y eso es muy caro?
>
> Dime por favor más cosas sobre el mar. ¿Te metiste a nadar en la tarde? ¿Me juras que mojaste mi traje de baño azul para que las vibras del agua salada cruzaran los aires y llegaran hasta mí? ¿Me juras que lo untaste todo de arena para que yo sienta lo que se siente?
>
> ¡Ay, hermanita, estoy muy rara sin ti! Voy a la oficina y luego vengo a la casa, como cualquier cosa y me pongo a trabajar pasando a máquina los papeles tan aburridos que me da el jefe, pero cuando acabo no tengo a quién contarle nada y eso es muy feo. (Sefchovich, 1990, pág. 21)

Se distingue que Beatriz la extraña mucho y en cada capítulo aparece una carta más, donde se le ve feliz de hablar con ella, de tener con quien desahogarse, pero también un poco triste por estar alejadas. Mediante las cartas le va contando a su hermana que conoce a un hombre al que ve los fines de semana, pero también que su rutina cambia, que conoce más hombres y lo que va pensando sobre esa idea de ir a encontrarse con ella que en un principio tenía.

El viaje femenino

La escritora Maureen Murdock creó un modelo titulado "El viaje heroico de la mujer", el cual se expone en el libro *Ser mujer: un viaje heroico*. En este texto profundiza en diez etapas que forman parte de dicho viaje y lo orienta hacia el encuentro consigo misma. La autora menciona que tiene cierta influencia del modelo de "viaje heroico" del escritor Joseph Campbell. El siguiente esquema

aparece en el texto de Murdock y se pueden apreciar las etapas abordadas.



(Murdock, 2010, pág. 11)

La autora plantea en su teoría una serie de situaciones que se relacionan con el desarrollo personal de la mujer, donde se aborda un recorrido que es parte de su viaje. Murdock menciona que "las mujeres viven una búsqueda hoy en día en nuestra cultura. Es la búsqueda del abrazo a su naturaleza femenina, de aprender a valorarse como mujeres y a curar la herida de lo femenino" (Murdock, 2010, pág. 15). Beatriz comienza esa búsqueda que la puede llevar a abrazar su naturaleza femenina, para luego de eso lograr cumplir ciertos objetivos personales y poder vivir libremente. Pero también se separa por primera vez de Laura, lo que a Beatriz le resulta sumamente difícil, llegando a sentirse muy sola:

> a pesar de que lloramos tanto, de todos modos no siento cansancio sino una tristeza enorme. Es cierto que entre las dos planeamos así las cosas, pero de todos modos es muy feo que te hayas ido. Todavía no puedo creer que ya no vendrás a la casa, que estaré aquí sola, que no tendré con quién platicar ni reírme ni imaginar aventuras. Mientras escribo esta carta, tú vas por las nubes. Vas cruzando el mar y quién sabe en qué estás pensando. En tu bolsa va todo el dinero que juntamos durante muchos años y en tu cabeza van todos los planes que hicimos. Tengo miedo de tu soledad allá, en ese país desconocido y nuevo al que te has ido, con la gran carga de echar a andar nuestro sueño. Y tengo miedo de mi soledad acá, en este país en el que me he quedado con la responsabilidad de juntar el dinero para cumplirlo. Hermanita de mi alma, yo sé que escribirte en este momento, cuando apenas te fuiste, es una tontería. Pero no sabes cómo me siento. Creo que quedarse es peor que irse, porque cada rincón de la casa te recuerda mientras que para ti todo es nuevo. Pero ya no te puedo decir más. No aguanto las lágrimas, no aguanto el dolor de esta separación. (Sefchovich, 1990, págs. 14-15)

Comienza el viaje de la hermana, pero inicia un gran cambio en la vida de Beatriz, quien en un principio se refugia en las cartas que escribe, contándole cómo se siente emocionalmente. Murdock menciona lo significativo que resulta el viaje para la complejidad del ser humano y, en este caso, de la mujer:

> es un viaje interior muy importante, cuyo punto de llegada es un ser humano totalmente integrado, equilibrado, y completo. Como la mayoría de los viajes, el camino de la heroína no es fácil, no tiene señales bien definidas ni guías turísticos. No hay mapa, carta de navegación, ni edad cronológica, para el comienzo del

> viaje. No sigue caminos rectos. Es un viaje que raramente se ve validado por el mundo exterior, de hecho, el mundo externo a menudo lo sabotea e interfiere con él. (Murdock, 2010, pág. 15)

Así como la autora lo plantea, en la novela destaca un viaje que va más allá de los viajes geográficos en los que Beatriz recorre muchísimos lugares de México. Es más bien un viaje interior, en el que la protagonista va a descubrir con detenimiento lo que ella quiere, dejando atrás muchas situaciones y conociéndose a sí misma, dando la impresión de que va en busca de algo que le contribuya a encontrar su plenitud.

El viaje interno resulta relevante para la transformación que vive Beatriz, el cual es impulsado por los recorridos que ha realizado y por lo que se puede ver como cierta opresión por parte de las responsabilidades a las que se enfrenta. El filósofo Michel Onfray habla sobre la influencia que tiene el trayecto en un viajero:

> En el trayecto, nos encontramos con otro al que probablemente no volveremos a ver, una alteridad gratuita, una pura alteridad. El gran número de relaciones contraídas en lugares distintos al territorio habitual se diluyen, se evaporan con el calor y el ruido del regreso al mundo común. Toda intersubjetividad se instala, entonces, sobre el terreno de lo artificial, de la contingencia, de lo que hubiera podido no advenir. De ese modo puede uno descubrirse sin compromisos sociales, sin obligaciones políticas, en el sentido primario del término, desnudo ante un ser que suscita el ejercicio de la palabra y del signo sin porvenir. En ese juego con un tiempo suspendido, fragmentos de inconsciente habitualmente callados remontan a la superficie y producen efectos: inquietud o entusiasmo, horror o arrebato, repliegue o efusión, placeres centrípetos o deseos centrífugos. En todos los casos, una dinámica

> trabaja el alma con ahínco y le prohíbe el reposo. Viajar conduce inexorablemente hacia la propia subjetividad. Ya sea esta parcelada, fragmentada, esparcida o compacta, en bloque, uno acaba siempre por encontrarse frente a sí mismo, como ante un espejo que nos invita a hacer balance de nuestro trayecto socrático. (Onfray, 2016, págs. 42-43)

Se entiende como viaje interno aquellas transformaciones que suceden dentro del viajero al irse encontrando, gracias a los recorridos realizados en los que experimenta un sinfín de sentimientos. Todo esto alejado de lo que conscientemente se puede notar como algo superficial, dando relevancia a lo que debe ser importante. La manera en la que comienza su viaje interno sí tiene conexión con los viajes físicos que implican desplazamiento, los cuales inician porque Beatriz se siente sola y triste constantemente.

> El viaje comienza con la búsqueda de la identidad de la mujer. La «llamada» se oye a cualquier edad, […] Puede ser cuando la joven deja el hogar para ir a la universidad, a trabajar, para viajar o a causa de una relación. […] O puede ocurrir sencillamente cuando una mujer se da cuenta de que no tiene ninguna sensación de identidad que pueda considerar como propia. (Murdock, 2010, pág. 17)

Así, el primer paso que da Beatriz es ir al Vips, lugar con gente donde logra sentirse acompañada, además de distraerse por estar en otro lugar que no sea su departamento. Es ahí donde conoce al hombre que la lleva a diversos viajes. Empieza a vivir muchas experiencias, cambia por completo la cotidianidad que la mantenía en una pesada y triste rutina (aunque entra en la nueva rutina de viajar de viernes a domingo). Beatriz se expone al cambio desde

que decide junto con su hermana echar a andar su plan, pues experimenta no sólo sentimientos de soledad y tristeza sino también de enojo al sentir que no tiene a nadie.

> La verdad es que me arrepiento del modo como hicimos el plan. Me parece injusto que tú te hayas ido y yo esté aquí. ¿Por qué no nos fuimos las dos con el dinero que teníamos y a ver allá cómo le hacíamos para salir adelante?, ¿por qué soy yo la que tiene que trabajar hasta conseguir el dinero que falta mientras tú vives en un hotel y paseas junto al mar? La verdad es que me enoja mucho. Es más, estoy furiosa. […] Perdóname, hermanita, por el berrinche de ayer. Lo que pasa es que te extraño y no aguanto la soledad. A pesar de que prometimos no decirlo y no ponernos tristes, no lo puedo evitar. Quisiera estar contigo allá. (Sefchovich, 1990, pág. 23)

De esa manera inicia su propio viaje, uno de introspección en el cual se enamora de quien es un extraño para ella. Esto último la llevará a seguir con su recorrido personal, emanciparse de él y de las normas sociales establecidas, ya que "el viaje heroico de la mujer es un ciclo continuo de desarrollo, crecimiento y aprendizaje" (Murdock, 2010, pág. 17), el cual le ayuda a continuar avanzando. Existen distintas características por las cuales hay realmente una transformación que se ve relacionada con el viaje femenino; entre ellas se encuentra una forma de emancipación realizada por la protagonista, en donde sale de un entorno que resulta intenso y pesaroso, pero que parece ser lo ideal para alcanzar una meta. Para alejarse de ese orden dominante comienza a conocer personas y lugares:

> Pero sí te voy a contar que la otra noche me sentía tan aburrida, que me fui al Vips a tomar un café. Te confieso que me sentía extraña, yo solita, en la noche y en un restorán. […] regresé temprano y

> mejor me fui al Vips. Estaba tan metida en mis pensamientos que no me di cuenta cuando un chavo se sentó junto a mí. De repente allí estaba, con sus barbas y su chamarra de mezclilla, muy del tipo de Sergio, dime si no es magia, tanto que me he acordado de él, y muy dispuesto a platicar. Estuvimos un buen rato hablando de mil cosas y luego me invitó a su casa y no me preguntes por qué, si porque era día de fiesta y yo estaba en ese ánimo, el hecho es que fui. Resultó que tocaba la guitarra, así que estuvimos tomando vino y cantando y la pasé muy bien. (Sefchovich, 1990, págs. 28-31)

De una forma aparentemente casual, la protagonista cede ante una situación que no es socialmente correcta. Este tema es mencionado por Murdock, precisando también que, desde la perspectiva de Joseph Campbell, el héroe debe hacer a un lado las reglas sociales. En el caso del viaje femenino, dichas normas establecidas resultan en su mayoría influenciadas ampliamente de ideales patriarcales y favorecen mucho más a los hombres (Murdock, 2010, pág. 28). Por lo general, las normas y los roles de género resultan limitantes, difíciles, pesados y opresivos para las mujeres.

Beatriz se encuentra sobrellevando una vida que le resulta abrumadora y con ciertos obstáculos para sentirse bien. Aunque esté logrando uno de sus objetivos para el futuro, le resulta complicado al sentir que no obtiene ningún beneficio del dinero que está invirtiendo, pues se alejó de su hermana y debe trabajar más. Murdock habla de Kali Ma, diosa hindú de la creación, el renacimiento y de la muerte o destrucción y explica que tratan de ocultar su fuerza y poder:

> Igual que se han suprimido los talentos, capacidades y energía de muchas mujeres, al aceptar éstas crear roles que les conducen a la depresión y que son suicidas. Cuando la rabia de Kali no

> es expresada o canalizada de manera creativa, se convierte en el estancamiento oscuro y devorador de una vida no vivida. (Murdock, 2010, pág. 35)

Relacionando la manifestación de Kali con la vida de Beatriz, que conocemos por sus cartas y su diario, pareciera que ha caído en depresión por el sentimiento de abandono que le provoca la ausencia de su hermana y por entender que el sentimiento que le provoca el hombre de los viajes no es correspondido.

Viaje físico

Gracias al diario se conoce a una Beatriz que parece estar feliz, enamorada y libre físicamente, pero que, como lo narra, aunque conoce muchísimos lugares, playas y desiertos, sigue estando encadenada a algo y/o a alguien que no le permite ser ella misma. Mientras que en las cartas para su hermana está una Beatriz muy distinta, pues principalmente se encuentra triste por el alejamiento. Pero también pareciera insegura, aburrida de su rutina y cansada de muchas cosas que están en su cotidianidad. En ambas narraciones se puede observar entonces que Beatriz no es feliz. Da la apariencia de que depende de alguien más en su vida para sentirse completa, y va reprimiendo lo que realmente quiere y siente, lo cual como menciona Murdock (2010), entorpece y estanca el viaje femenino.

Tal vez ambos comportamientos la llevan a tener que buscar su libertad. Primero se ve que busca una libertad de forma física, desplazándose, alejándose de su cansada rutina y su rol de proveedora. Es por ello que cuando comienza a viajar, también su actitud se abre a otras posibilidades, entre ellas, cambiar de planes a futuro y no seguir con lo que había acordado con su hermana. Antes de obtener por completo esa libertad, se da cuenta de que puede generar ingresos con su sexualidad, y aunque al parecer existe un

sentimiento amoroso hacia el hombre con el que viaja cada fin de semana, y con el que dicho ingreso económico empieza, eso también le facilita el verse con otros hombres, mientras no sea los fines de semana. Se ve encerrada, entonces, pero ahora en el papel de la mujer enamorada y dependiente, por lo que comienza a buscar también una libertad sexual, que en un principio realiza por obtener dinero de manera más fácil, pero luego por experimentar y no completamente por necesidad. Quizá el placer sexual y la compañía también sean algunos de los motivos.

La novela presenta a Beatriz, quien narra sus variados viajes llenos de tradición y múltiples recorridos. Pero lo que interesa analizar es el cambio o transformación que vive gracias a estos viajes, lo que pudiera analizarse como el viaje femenino. Para identificar y determinar el viaje interno hecho por la protagonista, se empleará el título *Teoría del viaje* del filósofo Michel Onfray. La primera parte del texto se titula "Querer el viaje" y una de las ideas que menciona es que, con el hecho de viajar, de mantenerte en movimiento y salir de lo que puede ser tu hogar, realizas de cierta forma una emancipación, ejerciendo tu libertad: "el arte del viaje induce a una ética lúdica, una declaración de guerra a cuadricular y a cronometrar la existencia" (Onfray, 2016, pág. 5).

Es por ello que se encuentra cierta conexión con la situación de Beatriz, en donde cada viaje la aleja un poco más de aquello que la retiene, quitándole cierto poder a esa autoridad, rol o dependencia que no le permite conocerse y saber qué quiere: "estar siempre en un lugar dado en un momento preciso. De este modo, el individuo es controlado y detectado fácilmente por una autoridad" (Onfray, 2016, pág. 5). Se ve entonces en la novela a la protagonista que, aunque sale de su hogar, lo hace por sumisión:

> Por tu culpa empecé a querer a este país. […] Porque tú me llevaste y me trajiste, me subiste y me bajaste, por veredas y caminos, por pueblos y ciudades. […] Y ahí iba yo atrás de ti y contigo, mirándote, bebiéndote, esperándote […] después de tanto recorrido, de tanto polvo, verdor, desolación, calor y lluvia que fuimos encontrando en este país nuestro de cada día. (Sefchovich, 1990, pág. 11)

Como ella misma lo narra, los viajes que realiza son siempre detrás de alguien, de ese hombre que ella considera amar, y en un principio quizá apenas está empezando a darse cuenta de la autoridad que él representa hacia ella. Pareciera que los viajes que realizan juntos tuvieron momentos increíbles que alegran a Beatriz. Pero lentamente va disminuyendo esa magia y las vistas magnas que un principio la deleitaban, se volvieron algo habituales:

> En San Miguel Regla había tanto sol, en Veracruz llovía tanto y en Fortín de las Flores la neblina era tan densa que no se veía la inmensidad de alrededor. Y en todas partes nos sentábamos cerca de una ventana que daba a un cerro arisco, a una caída de agua, a un jardín sin podar, a un estacionamiento medio vacío. (Sefchovich, 1990, pág. 12)

Tal como las vistas que eran observadas por ella en sus viajes, la situación romántica de ellos iba en declive. Michel Onfray menciona que en un viaje existe un momento en el que pareciera que se flota, pero es porque avanzas hacia tu destino. Onfray también plantea que en cierto momento parece que existe una cuesta en ese desplazamiento, la cual después de alcanzar cierta altura, comienza con el declive:

> en un estado de ingravidez espacial y temporal, cultural y social, el viajero penetra en la tierra de nadie como si abordase las costas de una isla singular. Cada vez más lejos de su domicilio, cada vez menos alejado de su destino, el individuo que circula por esa zona blanca, neutra, supera ficticiamente una pendiente ascendente, alcanza un punto cenital y luego inicia un descenso. Se viene de, se va hacia, se acumulan los kilómetros que separan de lo de uno, se reducen los que nos acercan a lo de otros. Ese mundo de lo intermedio obedece a leyes propias, ignorantes de las que rigen las relaciones humanas habituales. (Onfray, 2016, pág. 17)

Este puede verse similar al que experimenta Beatriz con sus vivencias, planteando en algunas de las descripciones dicho descenso, y pareciera que va de lo más bello a lo cotidiano, con poca relevancia, pero influyendo en el viaje y en ella misma.

Viaje interno

Cuando se menciona el viaje puede entenderse que se trata de un alejamiento, de desplazarse hacia otro espacio, un lugar que quizá sea desconocido. Se entiende que parte del viaje es contemplar eso nuevo que está ahí, ya sea la arquitectura, las calles, la vista de los cerros, las playas, entre muchas cosas más. El viajero presencia eso, pero también lo siente. Por esta razón se resalta lo que menciona Michel Onfray en el apartado subtitulado *Habitar el intervalo*. Habla sobre lo que llega a percibir quien realiza el viaje, lo que puede sentir; como si al viajar pudiera observar desde otras perspectivas, además de poder notar en sí mismo nuevas alegrías o tristezas, nuevas emociones:

> El intervalo genera por tanto una geografía particular, ni aquí ni en otro lugar, una historia propia, ni arraigada ni atópica,

> un espacio nuevo, ni fijo ni inaprensible, un tiempo distinto, ni medible ni plano, una comunidad nueva, ni estable ni duradera. Lugar de los cruces, superficie de las extraterritorialidades, induce islotes de sensaciones productoras de archipiélagos aleatorios destinados a la descomposición. Entre el lugar que se ha dejado y la tierra pisada a la llegada, llevado sobre el agua, por el aire, o desplazándose en una traslación que le aísla del suelo, el viajero descubre algunas novedades metafísicas: las alegrías de la comunidad hecha realidad ocasionalmente en la insignificancia compartida, la práctica de la duración como un flujo aturdidor, la impresión de habitar un lugar fabricado por completo por la velocidad del desplazamiento. En esa mágica espera, se inicia sólidamente el viaje. (Onfray, 2016, pág. 19)

Se inicia entonces un viaje, no sólo porque algún transporte aleja a alguien de un lugar, sino porque quien lo ejecuta ya va creando y transformando algo en sí mismo: el espacio en su mente de cómo es eso que ve y los sentimientos que le transmite, de forma individual. Esto le permite abrirse a conocer un lugar donde quien viaja está en soledad, aunque se encuentren más personas. En repetidas ocasiones aparecen en la novela características que describen un poco cada lugar que se menciona, y además cómo el personaje de Beatriz las nota, aunque también es consciente de que en algunos de esos viajes se encontró desubicada:

> Un día me llevaste por la Huasteca y cuando yo creía que estábamos en Hidalgo, tú dijiste que era San Luis y cuando yo creía que estábamos en San Luis, tú dijiste que era Tamaulipas. Un día me llevaste al Mezquital donde casi no llueve y me dijiste que era el estado de Hidalgo y luego me llevaste a la sierra donde llueve todo el tiempo y me dijiste que también era el estado de

> Hidalgo. Nunca me di cuenta de cómo pasábamos de la aridez a la vegetación. Así fue en Oaxaca y en Nayarit, cuando lo seco se volvía sierra, cuando la sierra se volvía trópico, cuando el trópico acababa en el mar. (Sefchovich, 1990, pág. 109)

Luego de conocer tantos lugares ella puede estar confundida. Además es notorio que su prioridad es estar con la otra persona, y él era quien le decía dónde se encontraban. Sabiendo entonces las confusiones causadas por los lugares, sigue en el viaje, como flotando en el traslado, porque, aunque vaya de un lado a otro, ella apenas está comenzando su viaje, uno interno donde se empieza a conocer y a ubicar, buscando su lugar. El viaje cambia algunas de las acciones del ser humano y más las cotidianas, porque se debe continuar mientras la situación avanza sin querer controlarla; eso logra hacerla placentera, y puede llegar a enriquecer. Se menciona en el texto de Michel Onfray que una forma de ser parte del viaje es ir lento, lo suficiente para apreciar y entender la experiencia de viajar:

> Viajar supone, como las aves migratorias en las que el reloj interno, el metabolismo y el magnetismo deciden sus movimientos [...] y que yace en nosotros, en lo más profundo de nuestra disposición atómica. En fin, los partidarios de una forma antigua y desfasada del viaje apelan a la lentitud y maldicen la velocidad, causa de todos los males. Se celebra el paso del asno, la caminata, el lomo del camello, el barco de vapor, la travesía de los océanos en crucero [...] un género de sedentarismo reinstalado en tierra de otros. Nos imaginamos que así, al tomar tiempo, tomándose su tiempo, hay una mejor infusión, uno se impregna, experimenta una empatía más auténtica, realiza una mejor confluencia. (Onfray, 2016, págs. 34-35)

Por su parte, Beatriz guarda en sus escritos lo que más le llena de melancolía, porque es parte de su viaje, con certeza de que tuvo muchas emociones y no todas buenas. Ella va observando los lugares, y también va descubriendo algo que parece simple, pero se lo queda ella, lo atesora y lo recuerda:

> De todas mis memorias contigo, las que más me conmueven son las de esas tardes llenas de luz, a esa hora en que todo guarda silencio. Recuerdo siempre los sonidos apagados de las tardes, la soledad de las calles los domingos en la tarde, el sonido de las campanas en todas las iglesias a media tarde, nuestro café con pastel. (Sefchovich, 1990, pág. 41)

Estos recuerdos representan algo de lo que pudo disfrutar, aunque estaba acompañada, esos momentos son percibidos por ella, son parte del cómo vivió esos recorridos. Es así como estos viajes que va realizando en compañía, la ayudan a comenzar su viaje interno y pueden motivarla a seguir recorriendo más caminos.

Conclusión

El viaje aparece en la novela *Demasiado amor* desde la mirada femenina de la protagonista Beatriz, esto encaminado a determinar su viaje femenino. En el inicio del análisis, varias cualidades de dicho viaje tienen cierta correlación con el modelo planteado en el texto de Maureen Murdock *Ser mujer: un viaje heroico*. El análisis se enfoca, además, en cómo se construye la idea de que los viajes realizados por la protagonista la ayudan a comenzar su propio viaje, que llega a ser interno, y a vencer lo que parece ser una dependencia y depresión.

El viaje interno se relaciona y tiene cierta conexión con los viajes físicos. Se ve entonces dicho vínculo en los recorridos que hace

Beatriz, donde se aparta de su casa, del departamento donde vive, lugar que la hace sentir sola. Esas aventuras le favorecen, ya que contribuyen a alejar un poco las preocupaciones que ella guarda, las cuales son sus responsabilidades y el extrañar a su hermana, razones que la mantienen triste y parece ser que sin vida propia. Es por eso que, al realizar cada viaje, tiene cosas nuevas que contar y sentir, así se presencia la influencia de estos viajes.

Luego se ve en el análisis cómo contribuyen esos viajes a restarle peso a lo que la retiene. Esos diversos paseos que la alejan de su rutina son parte de lo que la ayuda en un comienzo a soltar su pasado en compañía de su hermana y los sueños idealizados con los que debía cargar. Luego pasa a dejar de ser dependiente de un amor no correspondido que sólo la utiliza. Si bien ella parece estar de acuerdo e identifica no sentirse bien con alejarse de él, es ahí donde se presencia la otra forma de autoridad de la que Beatriz comienza a emanciparse. En el texto de Michel Onfray se habla de un descenso, ir en declive mientras se realiza el viaje, y es algo similar lo que vive la protagonista. Ella comienza a darse cuenta de lo mucho que ha cambiado su forma de vivir y su panorama de la vida, pero también de lo que quiere modificar, avanzando en lo que se ve como su viaje femenino.

Bibliografía

Chávez Díaz, L. (2021). *Viajar sola: Identidad y experiencia de viajes en autoras latinoamericanas*. Universidad de Barcelona.

Murdock, M. (1991). *Ser mujer: Un viaje heroico*. España: Gaia Ediciones.

Onfray, M. (2016). *Teoría del viaje, Poética de la geografía*. Editorial Taurus.
Sefchovich, S. (1990). *Demasiado amor*. Madrid: Alfaguara.

Literatura Hispanoamericana II
Lecturas y escrituras alternativas

Se terminó de imprimir en agosto de 2026
en Integra Industria Terminados Gráficos
Av. Fray Antonio Alcalde 830, Alcalde Barranquitas
44270 Guadalajara, Jalisco.

Para su formación se utilizaron
las fuentes Adobe Garamond Pro.

En este volumen, *Literatura Hispanoamericana II: lecturas y escrituras alternativas,* presentamos un conjunto de ensayos articulados en cinco ejes temáticos: *Poesía, forma y subjetividad*, *Mito, literatura y sociedad*, *Escrituras disidentes y alternativas*, *Narrativa y modelos de lectura* y *Viajes heroicos*. El objetivo es mostrar los procesos hispanoamericanos de escritura como ejercicios plurales de subjetividad y construcción metaficcional. En este despliegue de mitos y figuras se diluyen las fronteras entre la ficción y la realidad, entre los géneros literarios, las artes y las distintas cosmovisiones, formando un caleidoscopio de metáforas en continuo movimiento.

Ediciones
Al gravitar
rotando

9 798901 961513