

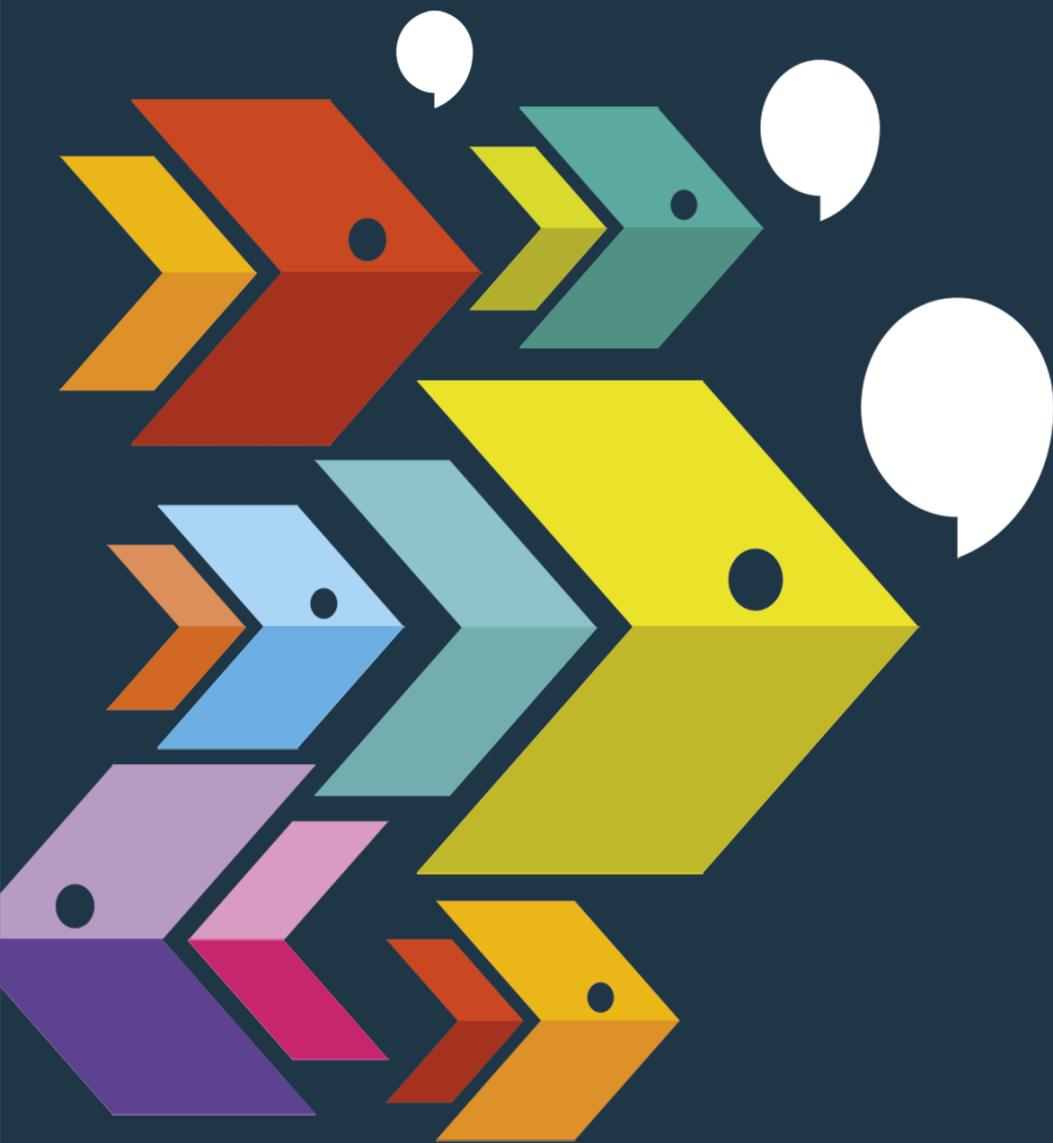
# elpez yla flecha

Revista de Investigaciones Literarias

ISSN: 2954-3843  
Vol. 4, Núm.9  
mayo  
agosto 2024



Universidad Veracruzana



# elpez yla flecha

Revista de Investigaciones Literarias



Universidad Veracruzana  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Vol. 4, número 9,  
mayo-agosto 2024

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Martín Gerardo Aguilar Sánchez

*Rector*

Juan Ortiz Escamilla

*Secretario Académico*

Lizbeth Margarita Viveros Cancino

*Secretaria de Administración y Finanzas*

Jaqueline del Carmen Jongitud Zamora

*Secretaria de Desarrollo Institucional*

Agustín del Moral Tejada

*Director General Editorial*

Roberto Zenteno Cuevas

*Director General de Investigaciones*

Estela Castillo Hernández

*Directora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias*

EL PEZ Y LA FLECHA. REVISTA DE INVESTIGACIONES LITERARIAS

Norma Angélica Cuevas Velasco

*Directora fundadora*

Alfredo Pavón

*Editor*

Raquel Velasco

*Coordinación del número 9*

Cynthia Palomino Alarcón

Porfirio Castañeda Nevárez

Sara Luz Páez Vivanco

Soledad Colorado Trujillo

Manuel Escobar Díaz

Leticia Medina Salazar

*Equipo técnico y editorial*

Jorge Cerón

*Diseño de portada*

## CONSEJO ASESOR Y JURADO DE ARBITRAJE

DRA. SILVIA BAREI  
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA, ARGENTINA

DRA. ANEŽKA CHERVÁTOVÁ,  
UNIVERSIDAD CAROLINA DE PRAGA,  
REPÚBLICA CHECA

DR. JORGE FORNET  
CASA DE LAS AMÉRICAS, CUBA

DR. ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, ESPAÑA

DR. PAUL-HENRI GIRAUD,  
UNIVERSITÉ DE LILLE, FRANCIA

DR. YVON GRENIER,  
ST. FRANCIS XAVIER UNIVERSITY, CANADÁ

DRA. LUZ ELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO  
EL COLEGIO DE MÉXICO, MÉXICO

DR. RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ  
UNIVESTITAT DE LLEIDA, ESPAÑA

DR. JESÚS MORALES BERMÚDEZ  
UNIVERSIDAD DE ARTES Y CIENCIAS  
DE CHIAPAS, MÉXICO

DR. CÉSAR NÚÑEZ  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,  
IZTAPALAPA, MÉXICO

DRA. SARA POOT HERRERA  
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA, EUA

DR. JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS  
UNIVERSIDAD DE MURCIA, ESPAÑA

DR. EDUARDO RAMOS IZQUIERDO,  
SORBONNE UNIVERSITÉ, FRANCIA

DR. ANTONIO SABORIT  
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E  
HISTORIA, MÉXICO

DR. IGNACIO SÁNCHEZ PRADO  
WASHINGTON UNIVERSITY, EUA

DR. LÁSZLÓ SCHOLZ  
UNIVERSIDAD EÖTVÖS LORÁND DE BUDA-  
PEST, HUNGRÍA

DR. MAARTEN VAN DELDEN,  
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA LOS ÁNGELES,  
EUA

## CONSEJO EDITORIAL

DR. MARIO BARRERO FAJARDO  
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA

DR. MARCO ANTONIO CHAVARÍN  
EL COLEGIO DE SAN LUIS, MÉXICO

DRA. MARIANA MASERA CERUTTI  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO, UNIDAD MORELIA, MÉXICO

DRA. MAYULI MORALES FAEDO  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,  
IZTAPALAPA, MÉXICO

DRA. MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA, MÉXICO

DR. ROBERTO SÁNCHEZ BENÍTEZ  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD  
JUÁREZ, MÉXICO

DRA. ANGÉLICA TORNERO SALINAS  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO  
DE MORELOS, MÉXICO

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias* de la Universidad Veracruzana, Vol. 4, número 9, mayo-agosto de 2024, es una publicación electrónica, que se rige por la política de acceso abierto a la información, con periodicidad cuatrimestral, editada y distribuida por la Universidad Veracruzana a través del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, calle Estanzuela 47 B, Fraccionamiento Pomona, c. p. 91040, Xalapa, Veracruz, México, correo electrónico [elpezylaflecha@uv.mx](mailto:elpezylaflecha@uv.mx). Con certificado de reserva de derechos al Uso Exclusivo No. 04-2022-040414201500-102, de fecha 4 de abril de 2022, e ISSN: 2954-3843, ambos expedidos por el Instituto Nacional del Derecho de Autor (Indautor). Directora fundadora: Norma Angélica Cuevas Velasco. Editor responsable: Alfredo Pavón. Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura de los editores. La originalidad de los contenidos queda bajo estricta responsabilidad del autor. Consúltala de manera gratuita en [elpezylaflecha.uv.mx](http://elpezylaflecha.uv.mx)

## ÍNDICE

Nota editorial	7
<i>FLECHA</i>	
Misterio y secreto en dos novelas cortas sobre la violencia colonialista <i>Raquel Velasco</i>	9
Dos tonos de negro. José Revueltas y Juan García Ponce en sus novelas <i>Los días terrenales</i> y <i>La presencia lejana</i> <i>Eric Miguel Ávila Ponce de León</i>	29
Jorge Ibarguengoitia. Una mirada curiosa, entusiasta y discordante <i>Ana Rosa Domenella</i>	51
Caligrafía del agua: la poética de lo fugaz en José Watanabe <i>Eduardo Celis</i>	67
De viajes, muertes y aguas: una trilogía de ciclos de Clara Obligado <i>Sandra Mendoza Vera</i>	88
Cuerpo tipográfico: materialidad y corporalidad en <i>Perma- nente obra negra [Título provisional]</i> de Vivian Abenshushan [et al.] <i>Nora Muñiz</i>	112
<i>REDES</i>	
De Veracruz a México. Crónicas, noticias y discursos sobre el Ferrocarril Mexicano, 1850-1873 <i>Jonatan Moncayo Ramírez</i>	142

Dos soportes de la voz: su descripción para atisbar la existencia social de textos literarios	171
<i>Carlos Gutiérrez Alfonso</i>	
<i>De un pájaro las dos alas: una controversia poética entre Cuba y Puerto Rico</i>	190
<i>Agustín Rodríguez Hernández</i>	
Eros y <i>descriptio</i> onírico-lírica en tres relatos “Fuera de Región” de Juan Benet	215
<i>Antonio Candeloro</i>	
<i>CARDUMEN</i>	
Ángel José Fernández (Sel. y est.). (2022). <i>Josefina Pérez de García Torres, poemas escogidos</i>	238
<i>Darina Ruiz</i>	
Isaura Contreras Ríos (2022). <i>Alejandra Pizarnik: diarista</i>	241
<i>José Miguel Barajas García</i>	
Sebastián Pineda Buitrago (2022). <i>La indisciplina literaria</i>	245
<i>Luis Antonio Mendoza Vega</i>	

## Nota editorial

La experiencia de migrar –literal y simbólicamente– proyecta el ejercicio de interpretación de las obras literarias hacia distintos umbrales de conocimiento, intercambio cultural y apropiaciones de la experiencia vital. Desde este punto de partida, esta nueva entrega de *El Pez y la Flecha* ofrece una serie de trabajos que abordan la relevancia de los viajes al interior de la literatura, así como diversas maneras de entender y construir el espacio textual.

En ese sentido, el presente número reúne una serie de colaboraciones que delinear distintas facetas del viaje en tanto tema y recurso literario. Vamos desde el retrato de la violencia colonialista en el Congo, descrita por Joseph Conrad en *El corazón de las tinieblas*, hasta las imágenes que lo replican en el contexto de emigración desarrollado por Liliana Blum en *Residuos de espanto*. En otra línea comparatista, el desplazamiento como motivo al interior de los relatos entrelazados en tres libros de Clara Obligado se vuelve el punto de partida para analizar la categoría genérica del ciclo.

Por otro lado, la necesidad de narrar travesías también es latente en el estudio sobre el matiz irónico de los artículos periodísticos de Jorge Ibargüengoitia sobre diferentes lugares que visitó. A su vez, la recuperación del trayecto que recorría el Ferrocarril Mexicano de Veracruz a la Ciudad de México, en los años que van de 1850 y 1873, nos da la oportunidad de asomarnos a la historia que se ventiló en



los periódicos de la época en torno a los vericuetos políticos y sociales alrededor de este medio de comunicación.

En dos artículos más de este número 9, de mayo-agosto, también podemos apreciar cómo migran las palabras de la oralidad a la escritura. Uno de ellos aborda la “existencia social” de los soportes orales originados en Chiapas –en los Altos de Chiapas y la región de la frontera con Guatemala– para comprender la naturaleza de sus colectividades, mientras que el otro se detiene en el análisis de la poesía de tradición oral en Cuba y Puerto Rico. Por su parte, la poética de José Watanabe es abordada con base en una práctica habitual en los parques de las ciudades chinas: la caligrafía del agua y su conexión con el carácter fugaz de la realidad.

Otra forma de viaje es la que emprende el cuerpo desde su corporalidad hasta su materialidad textual, aspectos revisados en *Permanente obra negra [Título provisional]* de Vivian Abenshushan [et al.], obra que exhibe algunas contradicciones relacionadas con la identidad colectiva y la autoficción. Asimismo, uno más de los artículos propone trazar un puente entre las prosas de Juan García Ponce y José Revueltas, quienes, a pesar de su distancia temática, coinciden en el afán de crear estéticas disidentes mediante un tratamiento específico de la sexualidad. Finalmente, el erotismo da la pauta para indagar en las imágenes onírico-líricas de tres relatos de Juan Benet y su funcionamiento como descripciones desestabilizadoras de la trama.

Estamos así frente a diferentes tránsitos discursivos, que nos invitan a profundizar en la repercusión del viaje y la migración en la literatura, en algunas travesías de la oralidad hacia el cuerpo textual y en el efecto del erotismo como instancia moduladora del espacio literario.

Dra. Raquel Velasco  
*Universidad Veracruzana, México*

raqvelasco@uv.mx

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 4, núm. 9, mayo-agosto 2024, Sección Flecha, pp. 9-28.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i9.151>

## Misterio y secreto en dos novelas cortas sobre la violencia colonialista

### Mystery and Tale in Two Short Novels on Colonialist Violence

Raquel Velasco  
Universidad Veracruzana, México

ORCID: 0000-0001-7841-5036  
[raqvelasco@uv.mx](mailto:raqvelasco@uv.mx)

Recibido: 30 de enero de 2023  
Dictaminado: 3 de abril de 2024  
Aceptado: 11 de abril de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

# Misterio y secreto en dos novelas cortas sobre la violencia colonialista

## Mystery and Tale in Two Short Novels on Colonialist Violence

Raquel Velasco González

### RESUMEN

Las siguientes páginas pretenden trazar una línea de convergencia entre *El corazón de las tinieblas* (1899) de Joseph Conrad y *Residuos de espanto* (2013) de Liliana Blum, en el afán de recuperar el vaivén de dos novelas cortas cuyos márgenes geográficos y emocionales han sido implosionados por las vicisitudes de colonialismos diferenciados, ya sea como consecuencia de la vorágine capitalista o de la violencia provocada por las segregaciones a las que conduce la guerra. Ambas tramas ofrecen perfiles diferenciados de una memoria histórica compartida, a través de los cuales se enfatiza la relevancia de narrar, especialmente cuando sucumbimos ante el declive de las certezas. Tales obras, adicionalmente, dan la pauta para proponer un puente entre el concepto de misterio, expuesto por Giorgio Agamben en *El fuego y el relato* (2016), y el funcionamiento del secreto al interior de la novela corta.

*Palabras clave:* novela corta; misterio; secreto; colonialismos; violencia.

### ABSTRACT

The following pages aim to draw a convergence between Joseph Conrad's *El corazón de las tinieblas* (1899) and Liliana Blum's *Residuos de espanto* (2013), in an effort to recover the flow of two short novels whose geographical and emotional margins have been imploded by the vicissitudes of distinct colonialisms, whether as a consequence of capitalist turmoil or violence provoked by the segregations that war leads to. Both plots offer differentiated profiles of a shared historical memory, through which the relevance of narrative is emphasized, especially when we succumb to

the decline of certainties. Furthermore, these works provide the ground-work for proposing a bridge between the concept of mystery, as exposed by Giorgio Agamben in *El fuego y el relato* (2016), and the functioning of secret within the short novel.

*Keywords:* short novel; mystery; secret; colonialisms; violence.

#### MEMORIA DEL FUEGO PERDIDO

En las primeras líneas de *El fuego y el relato* (2016), Giorgio Agamben reproduce una historia contada por Gershom Sholem, quien, a su vez, la había escuchado de Yosef Agnón:

Cuando el Baal, el fundador del jasidismo, debía resolver una tarea difícil, iba a un determinado punto en el bosque, encendía un fuego, pronunciaba las oraciones y aquello que quería se realizaba. Cuando, una generación después el Maguid de Mezrich se encontró frente al mismo problema, se dirigió a ese mismo punto del bosque y dijo: “No sabemos ya encender el fuego, pero podemos pronunciar las oraciones”, y todo ocurrió según sus deseos. Una generación después, Rabi Moshe Leib de Sasov se encontró en la misma situación, fue al bosque y dijo: “No sabemos ya encender el fuego, no sabemos pronunciar las oraciones, pero conocemos el lugar en el bosque, y eso debe ser suficiente”. Y, en efecto, fue suficiente. Pero cuando, transcurrida otra generación, Rabi Israel de Bischin tuvo que enfrentarse a la misma tarea, permaneció en su castillo, sentado en su trono dorado, y dijo: “No sabemos ya encender el fuego, no somos capaces de recitar oraciones y no conocemos siquiera el lugar en el bosque, pero de *todo esto* podemos contar la historia.” Y, una vez más, con eso fue suficiente (Sholem, citado por Agamben, 2016, p. 11).

Para Agamben, la reflexión del rabino en torno a la frase “todo esto” sintetiza “la historia de la pérdida del fuego, del lugar y de la oración” (p. 12). Sin embargo, para el pensador italiano “todo relato –toda la literatura– es, en este sentido, memoria del fuego perdido” (p. 12). Una imagen sugerente para ahondar en cómo,

en distintas épocas, los escritores han sido capaces de atrapar los significados involucrados en la sucesión de acontecimientos que integran la experiencia individual y colectiva, trascendiéndolos, al concentrarse en la narración de las pulsiones humanas que provocan la reaparición cíclica de aquello que permanece como huella de otro tiempo.

Desde esta perspectiva, si tuviéramos que elegir únicamente un punto de convergencia entre *El corazón de las tinieblas* (1899) de Joseph Conrad y *Residuos de espanto* (2013) de Liliana Blum, dos obras enmarcadas en contextos casi inconexos, habría que detenernos en su tema profundo: el recrudecimiento de la violencia y el horror frente al olvido de valores difundidos como universales en el discurso de las sociedades modernas occidentales –entre ellos la justicia, la igualdad, la libertad y la fraternidad–, así como su exposición de la crisis del humanismo, tras la aparición de racionalismos erosionados por la lógica colonialista, la ambición y el racismo.

Las obras de Conrad y Blum tensan un arco espacio-temporal que aborda las vicisitudes de la naturaleza humana en un amplio registro, que compone sus argumentos a través de la construcción subterránea de un ambiente de desconcierto e incertidumbre, donde las razones que mueven a los personajes de ambas historias se van hilvanando como si estuviesen custodiando un secreto. Esta forma de construcción narrativa, que dota de suspenso e intensidad a las narraciones y que se convierte en la columna estructural de *El corazón de las tinieblas* y *Residuos de espanto*, es común en las novelas cortas y funciona como elemento detonador de esa otra historia que se va instalando a la par de la trama principal. En esa línea de comprensión, siguiendo a Ricardo Piglia (2019), el secreto al interior de la novela corta “no es un problema de interpretación de un sentido, sino de la reconstrucción de lo que no está” (p. 17), un tipo de engranaje ficcional congruente con el peso que Agamben otorga a la función del misterio en la literatura, en tanto herida capaz de recobrar el fuego de la narración.

A partir de los lazos que pueden trazarse entre *El corazón de las tinieblas* y *Residuos de espanto*, las siguientes páginas pretenden recuperar la manera en que el secreto, en tanto componente estructu-

ral de la novela corta, convoca la emergencia de ese misterio del que habla Agamben, el cual proyecta los espectros de una historia repetida muchas veces, como parte de los giros, a través de los cuales la lengua manifiesta el artilugio que reza “entender es volver a narrar” (Piglia, 2019, p. 17), para así reconstruir la memoria del fuego, especialmente cuando es urgente combatir el olvido de algunos sucesos.

#### DE COLONIALISMOS Y GUERRAS

Durante su larga etapa de marinero, la imaginación de Joseph Conrad (1857-1924) se fue poblando con exóticos paisajes, ecos de distintas lenguas y los gestos de habitantes de lugares remotos, los cuales hacen de su narrativa un territorio mental de visiones extraordinarias y fantasmas de otro tiempo, donde la elección del ritmo establece un vaivén semántico con aquello que desea contar.

Como parte de sus travesías marítimas, en 1890 Conrad viaja al Congo, lugar donde pasó un año, determinante para su existencia, dado el desgaste físico y psicológico causado por el traumático descubrimiento de las fuerzas en pugna, evidentes y ocultas, manifiestas en ese espacio. Pero de esa vivencia, lo que más destaca en *El corazón de las tinieblas* es cómo en un ambiente de crueldad, rapiña y exterminio, “las continuas digresiones, esas que permiten a los personajes reflexionar sobre la moral u otros temas anexos, en vez de entorpecer el ritmo dramático del relato, lo enriquecen prodigiosamente” (Pitol, 2011, p. 10).

Al regresar a Londres, se fue enfatizando el disgusto de Conrad frente al discurso colonizador de las grandes potencias europeas y el silencio ante la degradación humana y la esclavitud involucradas en esa empresa. Es al interior de esta problemática donde se instala uno de los vértices de *El corazón de las tinieblas*. La anécdota de esta novela corta recoge el relato de Marlow sobre uno de sus viajes al Congo y el encuentro con Kurtz, un personaje cuyas variaciones psíquicas reproducen una profunda reflexión sobre el instinto modulador de las acciones del ser humano. Se trata de una averiguación, en principio, a propósito del efecto de la fuerza bruta sobre el otro y como motor de las sociedades modernas.

*El corazón de las tinieblas* esboza muchas de las preocupaciones del ocaso de la modernidad.<sup>1</sup> Sus personajes ya no saben qué pensar del mundo. Desde ese quicio, Conrad persigue mayores contrastes para abordar ese tema que deslumbra en su escritura: cómo se anudan trágicamente las pasiones en el desarrollo de la vida moderna. Dicha obsesión literaria es resultado de un ejercicio de apropiación creativa proveniente de su admiración por las obras de William Shakespeare, el cual proporciona a Conrad la capacidad de exponer los delirantes vericuetos de la condición humana. Su voz palpita en cada oración, como si el rítmico flujo de sus palabras tratara de recuperar el pulso contradictorio de la vida, instalando “ese estilo espiral, enrevesado, siempre alto de tono y escurridizo, tan escurridizo como peligroso. Un estilo que los ingleses llaman de manera bastante gráfica *convoluted*” (Benet, 1981, p. 11):

Y en efecto, nada le resulta más fácil a un hombre que ha, como comúnmente se dice, “seguido el mar” con reverencia y afecto, que evocar el gran espíritu del pasado en las bajas regiones del Támesis. La marea fluye y refluye en su constante servicio, ahíta de recuerdos de hombres y de barcos que ha llevado hacia el reposo del hogar o hacia batallas marítimas. [...]. ¡Qué grandezas no habían flotado sobre la corriente de aquel río en su ruta al misterio de tierras desco-

---

<sup>1</sup> Dice Marshall Berman (1988), si “tratamos de identificar los ritmos y tonos distintivos de la modernidad del siglo XIX, lo primero que advertimos es el nuevo paisaje sumamente desarrollado, diferenciado y dinámico en el que tiene lugar la experiencia moderna. Es un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana, frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas; de diarios, telegramas, telégrafos, teléfonos y otros medios de comunicación de masas que conforman a una escala cada vez más amplia; de Estados nacionales y acumulaciones multinacionales de capital cada vez más fuertes; de movimientos sociales de masas que luchan contra esta modernización desde abajo; de mercado mundial siempre en expansión que lo abarca todo, capaz del crecimiento más espectacular, capaz de un despilfarro y una devastación espantosos, capaz de todo salvo de ofrecer solidez y estabilidad. Todos los grandes modernistas del siglo XIX atacan apasionadamente ese entorno, tratando de destruirlo o hacerlo añicos desde dentro; sin embargo, todos se encuentran muy cómodos en él, sensibles a sus posibilidades, afirmativos incluso en sus negaciones radicales, juguetones e irónicos, incluso en sus momentos de mayor seriedad y profundidad” (pp. 4-5).

nocidas!... Los sueños de los hombres, la semilla de organizaciones internacionales, los gérmenes de los imperios.

El sol se puso. La oscuridad descendió sobre las aguas y comenzaron a aparecer luces a lo largo de la orilla. El faro de Chapman, una construcción erguida sobre un trípode en una planicie fangosa, brillaba con intensidad. Las luces de los barcos se movían en el río, una gran vibración luminosa ascendía y descendía. Hacia el oeste, el lugar que ocupaba la ciudad monstruosa se marcaba de un modo siniestro en el cielo, una tiniebla que parecía brillar bajo el sol, un resplandor cárdeno bajo las estrellas.

—Y también éste —dijo de pronto Marlow— ha sido uno de los lugares oscuros de la tierra (Conrad, 2011, pp. 19-20).

En otro escenario, en otro tiempo, una escritora habla del exilio y de la violencia exterminadora como consecuencia de los reiterados aires colonialistas. Liliana Blum (1974) comparte con Joseph Conrad la preocupación por desentrañar narrativamente los sombríos andamiajes en los cuales se desenvuelve la naturaleza humana y los modos en que la violencia produce realidades perturbadoras. Autora de *El monstruo pentápodo* (2019), *Cara de liebre* (2020) y *El extraño caso de Lenny Goleman* (2022), entre otras novelas, en *Residuos de espanto* (2013) —obra ganadora del Premio Nacional de Novela Breve “Amado Nervo”, convocado por la Universidad Autónoma de Nayarit—, esta escritora mexicana ofrece una mirada fragmentaria de las consecuencias de la tiranía nazi en contra de los judíos en Europa, en el entorno de la Segunda Guerra Mundial. Su trama da inicio cuando la casualidad reúne en un hospital a un par de enfermos terminales que emigraron a México, luego de haber sobrevivido el Holocausto en Auschwitz. En medio de la agonía de su abuela, Abigail —hilo conductor entre las historias de estos personajes— conoce a Józef, quien, al enterarse de la identidad de la anciana convaleciente, invita a su nieta a entablar un diálogo, a partir del cual se establece una narración de ida y vuelta, que va desplegando diferentes formas de reconstruir la memoria a través del relato:

¿Podrías contarme de tu abuela? Su tiempo en los campos. No todos los días se encuentra a otro sobreviviente, mucho menos aquí.

Lo miré y no respondí por unos segundos. Me preguntaba si podía yo contar la historia de Déborah, si esos recuerdos ajenos flotaban en mi cerebro o se habían secado con el paso de los años. Mi abuela me contó cosas cuando yo era niña, pero desde mi adolescencia hasta la fecha no tocamos el tema. No es que ninguna de las dos lo hubiéramos superado, pero de alguna manera le echamos tierra al asunto. Después de todo, la vida que llevábamos acá tenía tantas cosas de las que podíamos hablar. ¿Para qué levantar las costuras del pasado en vez de dejarnos llevar por el presente? Tal vez Józef pensó que desconfiaba de él, porque dijo:

–Yo puedo contarte mi historia. En realidad, no se la he contado a nadie por completo. Y tú puedes platicársela a tu abuela cuando la veas (Blum, 2013, p. 21).

Mediante este acuerdo, la conversación entre Abigail y Józef rehabilita los recuerdos de dos judíos que tuvieron “la suerte” de transcurrir los horrores de los campos de concentración en una situación diferente a la de la mayoría de los prisioneros, al integrarse ambos, por distintos motivos, a los servicios domésticos de los nazis, circunstancia que los ayuda a resistir el desgaste físico y anímico impuesto a su raza por el régimen de Adolf Hitler.

Blum establece una serie de comparaciones entre la experiencia de Józef y la de Déborah, abuela de Abigail, mientras intercala los relatos de estos personajes con las propias reflexiones de la narradora sobre las cicatrices que ha dejado en ella la *Shoa*, como heredera de una guerra que nunca abandonó los corazones de quienes la sufrieron, ni de sus descendientes. En consecuencia, *Residuos de espanto* desarrolla tres planos testimoniales: el de Józef, el de Déborah y el de Abigail, con base en la reconstrucción de experiencias diferenciadas, que condensan el genocidio nazi en la revisión introspectiva proporcionada por la interacción entre cada una de esas voces narrativas.

Recordar, dice Susan Sontag (2003), es “cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen” (p. 104), pues lo que la mente anhela, “como imaginaron los antiguos,

es un espacio interno –como un teatro– en el que figuramos algo, y estas figuraciones son las que nos permiten recordar” (p. 103). Con una intención similar, Blum evoca distintos puntos de vista, con los cuales penetra en la tragedia judía, desde la ambigüedad que abre la recuperación de un pasado marcado por el sentimiento de pérdida, que se supera y conserva debido a la narración en tanto mecanismo de subsistencia de algunos rasgos de identidad involucrados en la comprensión de sucesos distantes y próximos a la vez. Esta forma de aproximación narrativa es característica en la obra de la escritora duranguense, en cuyos personajes “el dolor es un efecto emocional de la violencia invisible que atraviesa al sujeto manifestándose en angustia y agonía” (León, 2023, p. 41), respuesta existencial que, en *Residuos de espanto*, tras la recuperación de imágenes que corresponden al ámbito de lo íntimo y lo personal, extiende sus contornos para delinear, simultáneamente, los alcances transgeneracionales de los crímenes humanitarios.

Al escribir sobre el nazismo y la Segunda Guerra Mundial, Sontag (2003) se detiene especialmente en las imágenes provenientes de las “muertes execrables (a causa del genocidio, la hambruna y las epidemias)” (p. 103), para luego relacionarlas con “el entramado de iniquidades y fracasos que han tenido lugar en el África poscolonial” (p. 103), planteando un puente de sucesiones bárbaras que podemos prolongar a la revisión de la historia subterránea que comparten *Residuos de espanto* y *El corazón de las tinieblas*.

La obra de Conrad (2011) esboza una crítica sobre la violencia que se instala cuando el afán colonizador tiene como fundamento el prejuicio de la superioridad europea sobre otras culturas:

Eran conquistadores, y eso lo único que requiere es fuerza bruta, nada de lo que pueda uno vanagloriarse cuando se posee, ya que la fuerza no es sino una casualidad nacida de la debilidad de los otros. Se apoderaban de todo lo que podían. Aquello era verdadero robo con violencia, asesinato con agravantes en gran escala, y los hombres hacían aquello ciegamente, como es natural entre quienes se debaten en la oscuridad. La conquista de la tierra, que por lo general consiste en arrebatársela a quienes tienen una tez de color distinto o narices ligeramente más chatas que las nuestras, no es nada

agradable cuando se observa con atención. Lo único que la redime es la idea. Una idea que la respalda: no un pretexto sentimental sino una idea; y una creencia generosa en esa idea, en algo que se puede enarbolar, ante lo que uno puede postrarse y ofrecerse en sacrificio... (pp. 22-23).

Con una observación semejante, Blum (2013) profundiza en las atrocidades cometidas bajo el resguardo de la segregación racial, sólo que en el contexto del holocausto judío. En su ir y venir entre la historia de Déborah y el relato de Józef, Abigail narra los procesos de reclusión en Auschwitz, la separación de las familias, su destierro de la “vida moderna”, en términos prácticos y simbólicos. En *Residuos de espanto*, no hay explicaciones sobre el proceso que permite la aparición del deshumanizado vínculo inserto en el binomio colonizador-colonizado, ni para la locura gestada en circunstancias donde se clausura el modelo civilizatorio, pero sí destaca un marcado desconcierto frente al exterminio que tuvo lugar en la Europa de mediados del siglo xx:

Los odios se mezclan con la leche del biberón de los niños bautizados. Muchos de los que ayudaron gustosos de palabra, obra y omisión a la muerte masiva de todas esas personas, lo hicieron con el fervor soberbio de quien reparte la justicia. El que pisa una cucaracha y la escucha crujir bajo la suela del zapato está seguro de que la cucaracha merece morir por ser cucaracha. No hace falta más justificación.

Los días se acumulaban indistinguibles unos de otros en la distancia, como esas montañas de zapatos, de anteojos o de maletas que crecían a diario con los nuevos deportados. Como el cielo gris del invierno perpetuo que fue aquello. No bastaban las puestas de sol para contar los días; el paso de las horas se medía en cuerpos apilados en carretas o en el humo negro de los muertos que brotaba por las chimeneas.

Al poco tiempo de estar en el campo, Józef comenzó un registro mental del paso del tiempo con el bufido de los trenes que llegaban: sus ruedas chirriando sobre los rieles. Pero no había un horario estricto: los vagones cargados de judíos no tenían hora fija de llegada. Aquel estruendo que sólo significaba más mano de obra esclava y

combustible para las chimeneas, se volvió parte del ruido de fondo de la vida cotidiana, de la misma manera que la banda de prisioneros que tocaban a distintas horas. Era Auschwitz el más famoso de los campos. El de aquella entrada en letras de hierro forjado que deletreaban la mentira más grande de la historia (p. 30).

En *El malestar de la cultura*, Freud (1999) se pregunta en qué consiste la hostilidad del hombre hacia el estado civilizatorio y analiza determinadas situaciones de crisis donde se presenta ese rechazo, ligado, las más de las veces, a condiciones históricas extremas y a la decepción del ser humano frente a éstas. Pero el psiquiatra vislumbró algo más contundente respecto a la reacción frente al deseo de conquista: que mientras más se consigue dominar las fuerzas de la naturaleza, mayor es el sentimiento de insatisfacción y de infelicidad (pp. 81-82), aspecto que nutre la antinomia evidenciada en las obras de Conrad y de Blum, donde, además, la desmesurada ambición de progreso, derivada en parte de dicha frustración anímica, se vuelve un gestor peligroso, pues la exigencia de supremacía se traslada de la periferia personal a la devastación del otro y no se detiene en advertencias éticas, como sucede con los tiranos de *El corazón de las tinieblas* y *Residuos de espanto*, quienes, presas del hastío existencial, asimilan su integración al desquiciado cambio de reglas sin mayores cuestionamientos. Por ello, en los ambientes narrativos de estas obras se recrudece el vacío provocado por la supresión de los códigos culturales conocidos frente a una realidad antes inconcebible.

#### LA NOVELA CORTA, EL SECRETO Y EL MISTERIO

Giorgio Agamben (2016) propone que “indagar en la historia y contar una historia son, en realidad, el mismo gesto” (p. 15), lo cual obliga al escritor a emprender una paradójica tarea: “Deberá creer sólo e intransigentemente en la literatura –es decir, en la pérdida del fuego–, deberá olvidarse en la historia que teje en torno a sus personajes y, sin embargo, aunque sólo sea a ese precio, deberá saber distinguir, en el fondo del olvido, los destellos de negra luz que provienen del misterio perdido” (p. 15).

El género narrativo que comparten *El corazón de las tinieblas* y *Residuos de espanto*, la novela corta, alberga como cualidad formal al secreto, instancia que, según lo estudiado por Víctor Shklovski (1978), opera como el lugar de encuentro para las tramas y da unidad a la intriga, al conjugar las motivaciones y las causalidades de la historia. Como explica Ricardo Piglia (2019), “el secreto está planteado en relación con dos problemas de construcción: la unión de la trama y el saber del narrador” (p. 26). Más aún, mediante tal tensión entre dichos planos la composición estructural de la novela corta consigue el efecto de incertidumbre, en el cual pende la problematización del saber de un narrador respecto al desarrollo de la anécdota, cuyo “funcionamiento no termina de entender” (p. 26).

Si revisamos esta misión del secreto al interior de la novela corta, es posible apreciar rasgos comunes con el planteamiento de Agamben en torno a la búsqueda del misterio que distingue a la literatura de otros discursos, pues refiere la existencia de un lugar vacío en la narración, donde se acumulan las capas de una trama, las cuales, si volvemos a la comparación con el secreto, densifican las microhistorias desarrolladas alrededor de un asunto que logra unir las sin clarificar los motivos que las congrega. De hecho, el crítico argentino aclara que “si en esa historia todas las causas se explicaran, no sería una novela corta, sino una novela” (Piglia, 2019, p. 21).

Este mecanismo narrativo amplía el compendio de vicisitudes manifiestas en el trenzado de los temas insertos en la trama, al actuar como eje central de la obra, tal y como ocurre en *El corazón de las tinieblas* y *Residuos de espanto*, donde las imágenes sobre las cuales descansan las interrogantes sobre lo que está aconteciendo, pese a la enorme distancia temporal entre sus respectivas publicaciones, revelan, en diferente tesitura, la angustia frente a la ausencia de certezas, las reacciones instintivas del ser humano enfrentado a situaciones extremas, la frágil distinción entre la cordura y la enajenación previa a la locura, los entresijos de los afanes colonialistas, la violencia como factor de dominación social, aspectos insertos en el subsuelo de ambas narraciones, pero que no se desarrollan como líneas argumentales de pensamiento, sino como indicios para la in-

terpretación, deslizados en la trama como parte de la enunciación de un narrador que tiene más preguntas que respuestas.<sup>2</sup>

Ahora bien, Piglia (2019), siguiendo a Auerbach, define a la novela corta como “un relato con marco” (p. 23), en el cual “el secreto se constituye como una relación interna al marco, o sea, al que narra” (p. 23). Por ello, el secreto “tiene que ser buscado no exclusivamente en la intriga, sino en su narrador. Lo que sostiene Auerbach es que la relación del sujeto o de los sujetos que narran con la historia que están narrando está en penumbras” (p. 24).

En *El corazón de las tinieblas*, Marlow cuenta su experiencia en África y los descubrimientos que realiza durante su persecución de Kurtz por el Congo, en el umbral de un viaje por barco. Conrad reitera la posición física en la que se encuentra el personaje cuando inicia su relato: Marlow aparece sentado, como si fuese un Buda, frente a quienes lo escuchan, indicio del ritual implicado en el acto de narrar.

Capa por capa de la anécdota, la figura de Kurtz es retratada como un enigma. Entonces, una matriz de espejos discursivos multiplica las preguntas vertidas en la médula de ese secreto, que esconde algunas hipótesis sobre cómo el ser humano es capaz de participar en la explotación de quien debería ser su prójimo, resguardado en la vorágine impuesta por el colonialismo.<sup>3</sup>

La construcción de ese marco que guarda historias dentro de otra historia también aparece en el primer capítulo de *Residuos de espanto*, “Me llamo Abigail”, donde la narradora expresa los horizontes involucrados en la trama que habrá de contar y la necesidad de re-

---

<sup>2</sup> En este sentido, Harold Bloom (2012) advierte sobre el tono desconcertante de *El corazón de las tinieblas* y el asunto de que Marlow no sepa con precisión de lo que está hablando, modo de expresión que también puede apreciarse en el discurso de Abigail, narradora de *Residuos de espanto*.

<sup>3</sup> De hecho, “una cuestión que preocupa a Conrad con insistencia. Está presente en casi todos sus libros y él mismo tuvo que ser testigo de sus consecuencias. Escribe en la manera como el individuo supuestamente civilizado va perdiendo sus valores y su identidad, tras ponerse en contacto con ambientes extremos y otros seres que intentan corromperlo o destruir sus básicas certezas humanas” (Frías, 2017, p. 20)

construir la memoria ajena para entender su lugar en el mundo y el peso histórico que carga:

Soy la nieta de una sobreviviente. No hay referente mayor en mi vida. Nada de lo que haya hecho o de lo que haga en el futuro podrá definirme. Nací protegida por un nuevo contexto histórico: cosecho los frutos de las verdaderas víctimas desde la seguridad de mi hogar. Pertenezco a la raza que Hitler quiso borrar del planeta. No hice nada para merecer la muerte ni tampoco la salvación, pero aquí estoy. No me arriesgo, no corro peligro, pero soy. Lo único que queda es contar su historia. Ese es el trabajo de las hijas, pero yo no tuve madre, así que me corresponde. Narrar. No permitir que la verdad y la memoria se extingan. Después del Holocausto, para quienes no murieron, el mundo fuera de los campos fue erradicado por completo: ya no existía tal cosa como lo simple o lo común. Para esos muertos en vida todo se volvió más que extraordinario, cualquier cosa era un milagro en sí, una improbabilidad: una cuchara, un libro, una frazada, la ropa limpia, un cielo sin explosiones. Ni qué decir de las cosas que los hacían llorar con tan sólo mirarlas: una manzana, un bistec, arroz, vegetales, agua caliente o champú perfumado para baño. Esto lo sé porque mi abuela no se cansaba de repetir que después de lo vivido era imposible regresar a lo ordinario (Blum, 2013, p. 11).

Esta puesta en escena de Abigail como hilo conductor de las historias que convergen en su relato fractal sobre la sobrevivencia al horror y a los traumas de una guerra, así como la urgencia de narrar para conservar la memoria, recuerdan la idea de Agamben sobre esa literatura que se sostiene en el lenguaje para reavivar con palabras un fuego que se extingue.

Agamben (2016) habla en términos de novela corta cuando aborda la relación entre el misterio y el fuego en la literatura. Sin embargo, acude a Henry James<sup>4</sup> —quien, según Piglia, es el primer

---

<sup>4</sup> Como estudia Kenneth Graham (1998), James recupera la naturaleza de los gestos que dan carácter visual a las emociones para retratar el conflicto individual respecto a los acontecimientos históricos. Partiendo de esta observación, delinea el estado anímico de sus personajes. Con base en este aprendizaje, el autor de *El corazón de las tinieblas* intensi-

escritor en proponer una poética de novela corta y en pensar sus narraciones en función de ésta— para plantear cómo la literatura se alimenta de imágenes que se transfiguran al interior del relato, a través del punto de vista de los personajes:

Al inicio sólo hay aquello que [James] llama una *image en disponibilité*, la visión aislada de un hombre o una mujer aún privados de toda determinación. Están ahí, “disponibles”, para que el autor pueda tejer en torno a ellos la intriga fatal de situaciones, relaciones, encuentros y episodios que “los harán emerger de la forma más adecuada” para transformarlos, al final, en aquello que son, la “complejidad que con mayor probabilidad pueden producir y sentir” (Agamben, 2016, p. 17).

Lo anterior ocurre en relatos enmarcados por la representación de un espacio donde habrá de desarrollarse el acto de narrar. Como si estuviesen frente a un fuego, tanto Marlow —ante quienes lo oyen—, como Abigail —durante su conversación con Józef— integran su narración conformando una espiral de distintas formas de violencia, incluida la necesidad de venganza. Esas tramas que cuentan los narradores, conjugando éxitos y derrotas, exhibiendo las decisiones tomadas en el juicio de la muerte y que muestran las turbulencias de destinos puestos en vilo, delatan la naturaleza de los personajes y —en concordancia con Agamben— expresan la vida como misterio.

A su vez, tanto *El corazón de las tinieblas* como *Residuos de espanto* encierran un proceso de transformación, que inicia con el ajuste de cuentas al que obliga el encuentro con el pasado, pues el relato establece un lugar de enunciación, desde el cual los narradores in-

---

fica esta forma de registro textual. Si bien James retrata las preocupaciones de las élites culturales de Inglaterra, Estados Unidos e Italia, por mencionar sólo algunos de los lugares por los que deambulan los habitantes de su narrativa, la prosa de Conrad se traslada a espacios exóticos, donde sus protagonistas contrastan su idea de cultura. No obstante, es precisamente el estilo propositivo de James y su influencia en la obra de Conrad —quien admiraba profundamente su técnica narrativa— lo que hace que algunos críticos, como Judith Leibowitz (1974) o Mary Doyle Springer (1975), ubiquen a ambos autores entre los precursores de la novela corta moderna. La perspectiva individual es la vuelta de tuerca que James y Conrad instalan en la narración para evidenciar en la escritura la crisis del pensamiento occidental.

tentan entender lo que ha sucedido. Llama la atención que Agamben (2016) acuda al juicio celebrado contra Adolf Eichmann, en Jerusalén, para abordar su idea de lo que implica un proceso, pues en este suceso percibe “la íntima, inconfesable correspondencia que une el misterio de la culpa y el misterio de la pena” (p. 19). No se trata del misterio de la salvación, apunta, sino de la expiación. En una construcción paralela a la idea que plantea Agamben sobre el proceso, se mueve el sentido profundo de las obras de Conrad y Blum. En ambas novelas cortas, como es común en ese género discursivo,<sup>5</sup> se instala un discurso que mediante el acto de narrar echa a andar ese proceso que enfatiza “la pena que la condena no hace sino prolongar y confirmar, y que la absolución no puede de ninguna forma modificar, porque sólo es el reconocimiento de un *non liquet*, de una insuficiencia de juicio” (Agamben, 2016, p. 20). De este modo, dicho proceso permite, asimismo, exhibir cómo “la mente del hombre ordinario constituye para la ética un inexplicable rompecabezas” (p. 20).

Las historias de Marlow, Kurtz, Déborah, Józef y de la propia Abigail se mueven en el circuito de los secretos que salvaguardan sus tramas individuales y que se concatenan en el proceso instalado en cada una de las obras. Este tipo de montaje narrativo permite ligar el tratamiento del secreto con la concepción de Agamben (2016) sobre el misterio, pues para el filósofo italiano “si el proceso es, como se ha dicho, un ‘misterio’, éste es precisamente un misterio implacable, que mantiene unidas, en una red de gestos, actos y palabras, la culpa y la pena” (p. 19). De ahí que, tanto en *El corazón en las tinieblas* como en *Residuos de espanto*, otro asunto compartido sea el impacto narrativo provocado por la duda y la confrontación de las certezas, ante la pesadumbre existencial revelada en la cons-

---

<sup>5</sup> Para Mario Benedetti (1993), el proceso es fundamental, como parte de la identidad genérica de la novela corta, en tanto determina la transformación que deviene al interior de la trama. Por su parte, Susan Strehle (1992) contempla que quien actualiza la historia “takes a subjective, involved position in the text and destabilizes it in the process” (p. 19): “adopta una posición subjetiva respecto al texto y la desestabiliza en el proceso”. La traducción es nuestra”.

trucción psicológica de personajes que se enfrentan al abismo de lo inédito, a los mares inexplorados de su conciencia.

#### EL MISTERIO Y EL RELATO

Conrad consideraba que los grandes temas de la humanidad descansan en unas cuantas líneas, en cuya sencillez puede comprenderse el mundo a través de la integridad que ofrece la lengua. Estaba fascinado con el poder de las palabras y a través de ellas atrapa el misterio de sus visiones respecto a la degradación del orden de las cosas, al plantear la violencia entre los seres humanos como parte de ese orden que domina a la materia y se fortalece en la supremacía del más fuerte. Pero en dicha contundencia también alberga su resistencia ante el presagio de muerte que ronda a los destinos trágicos. Con esta renovadora estrategia narrativa, no sólo va dando identidad a un nuevo género, desvanecido entre el cuento y la novela, también traslada sus preocupaciones ontológicas al plano de la forma y finca los perímetros de la novela corta en los linderos de la incertidumbre.

Liliana Blum (2013) dota de importancia a la lengua y la plantea como el lugar donde el Fénix resucita. Abigail no habla hebreo, ese idioma en el que su abuela condensa su identidad, pero reconoce muchas palabras que hicieron casa en su corazón. Recuerda lo que ella le decía, “como si los significados hubieran anidado en mi cerebro y permanecido así, casi larvariamente en un código neutral, esperando a que yo asimilara el español que tuve que aprender cuando llegamos a México y pudieran salir como una libélula que aleteaba memorias vividas” (p. 24).

También el lenguaje de Conrad posee una identidad migrante. Su origen transterrado lo llevó a aprender el inglés –lengua en la que escribe– hasta los veinte años. Sin embargo, como observa Javier Marías (1981), a pesar de dar vida a una prosa de lo más precisa y elaborada en la literatura inglesa, “su serpenteante sintaxis no tiene apenas precedentes en ese idioma, unida a la meticulosa elección de términos –en muchos casos arcaísmos, palabras o expresiones en desuso, variaciones dialectales, y a veces acuñaciones propias” (p. 14). Según este escritor, el inglés de Conrad se

transforma “en una lengua extraña, densa y transparente a la vez, impostada y fantasmal. Uno de sus rasgos más característicos consiste en utilizar palabras en la acepción que le es más tangencial y, por consiguiente, en su sentido más ambiguo” (p. 14). Y todas esas cualidades de la lengua conradiana coinciden con la constitución de la novela corta como género: la densidad, el extrañamiento, la ambigüedad son elementos en los cuales se fortalece el secreto que une los vacíos de la narración, ese secreto que Agamben (2016) llama misterio:

aventurera y precaria es la literatura, si quiere mantenerse en una relación justa con el misterio. Como el iniciado en Eleusis, el escritor procede en la oscuridad y en penumbra por un sendero suspendido entre los dioses inferiores y los superiores, entre el olvido y la memoria. Existe, sin embargo, un hilo, una especie de sonda lanzada hacia el misterio, que le permite medir siempre la distancia que lo separa del fuego. Esa sonda es la lengua, y es sobre la lengua donde los intervalos y las fracturas que separan el relato del fuego se marcan implacables como heridas. Los géneros literarios son las llagas que el olvido del misterio imprime en la lengua; tragedia y elegía, himno y comedia son sólo las formas en que la lengua llora su relación perdida con el fuego. De esas heridas los escritores hoy no parecen darse cuenta. Caminan como ciegos y sordos sobre el abismo de su lengua y no escuchan el lamento que se eleva, creen que usan la lengua como un instrumento neutral y no perciben el balbuceo rencoroso que exige la fórmula y el lugar, que pide cuentas y venganza. Escribir significa contemplar la lengua, y quien no ve y ama su lengua, quien no sabe deletrear la tenue elegía ni percibir el himno silencioso, no es un escritor (p. 15).

Agamben concluye su reflexión sobre el fuego y el relato con una frase de Dante: “l’artista / ch’a l’abito de l’arte ha man che trema” (p. 16).<sup>6</sup> Habla así de la mano temblorosa que mueve esa escritura que, como pasa en la novela corta, hace vacilar el estilo y lo que se

---

<sup>6</sup> “El artista, cubierto por el manto del arte, tiene manos que tiemblan.” La traducción es nuestra.

sabe del mundo. En el centro de *El corazón de las tinieblas* y *Residuos de espanto*, podemos encontrar el halo del misterio, de palabras que no se agotan, porque en su manera de reunirse en la literatura anida su incapacidad para explicarlo todo, al conservar el peso de la incertidumbre sobre acontecimientos que tienden a la repetición porque yacen en el seno de las pulsiones humanas. En las obras de Conrad y de Blum, no hay respuesta conclusiva, sino el gesto de seguir narrando, desde el misterio, esos sucesos que nos marcan por la fractalidad de su incomprensión y que desde lo no pronunciado proyectan visiones de un mundo que gira en espiral sobre los mismos delirios. ➤➡

#### REFERENCIAS

- AGAMBEN, G. (2016). *El fuego y el relato*. E. Kavi (Trad.). México: Sexto Piso.
- BENEDETTI, M. (1993). Cuento, *nouvelle* y novela: tres géneros narrativos. En L. Zavala (Comp.). *Teoría del cuento I. Teorías de los cuentistas* (pp. 217-232). México: UNAM.
- BENET, J. (1981). Prólogo. En J. Conrad, *El espejo del mar*. Javier Marías (Trad.). Madrid: Hiperión. <http://www.javiermarias.es/redondiana/elespejodelmar.html>
- BERMAN, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. A. Morales Vidal (Trad.). Madrid: Siglo XXI Editores.
- BLOOM, H. (2012). *Novelas y novelistas*. E. Bertii (Trad.). México: Páginas de espuma.
- BLUM, L. (2013). *Residuos de espanto*. México: Ficticia.
- CONRAD, J. (2011). *El corazón de las tinieblas*. S. Pitol (Trad.). Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- FREUD, S. (1999). *El malestar en la cultura. Obras completas* (T. XXI). Buenos Aires: Amorrortu.
- FRÍAS, C. (2017). Prólogo. En J. Conrad, *La línea de sombra* (pp. 13-28). E. Alfaro (Trad.). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- GRAHAM, K. (1998). *Indirections of the Novel. James, Conrad, and Foster*. Cambridge: Cambridge University Press.

- LEIBOWITZ, J. (1974). *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague: Mouton.
- MARIAS, J. (1981) Nota del traductor. En J. Conrad, *El espejo del mar*. Javier Marías (Trad.). J. Benet (Pról.) Madrid: Hiperión. <http://www.javiermarias.es/redondiana/elespejodelmar.html>
- LEÓN ROMERO, A. L. (2023). *La violencia invisible: dolor y culpa en los personajes femeninos en dos cuentos de Liliana Blum*. [Tesis de Maestría]. San Cristóbal de las Casas, Chiapas: Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. <https://repositorio.cesmeca.mx/browse?type=subject&value=Violencia+invisible>
- PIGLIA, R. (2019). *Teoría de la prosa*. Argentina: Eterna Cadencia.
- PITOL, S. (2011). Introducción. En J. Conrad, *El corazón de las tinieblas* (pp. 7-14). S. Pitol (Trad.). Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- SHKLOVSKI, V. (1978). La construcción de la nouvelle y de la novela. En Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 127-146). México: Siglo XXI.
- SONTANG, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. A. Major (Trad.). Colombia: Alfaguara.
- SPRINGER, M. D. (1975). *Forms of the Modern Novella*. Chicago: The University of Chicago.
- STREHLE, S. (1992). *Fiction in the Quantum Universe*. Chapel Hill: University of North Carolina.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 4, núm. 9, mayo-agosto 2024, Sección Flecha, pp. 29-50.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i9.152>

Dos tonos de negro. José Revueltas y Juan  
García Ponce en sus novelas *Los días terrenales*  
y *La presencia lejana*

Two Shades of Black: José Revueltas and Juan  
García Ponce in their Novels *Los días terrenales*  
and *La presencia lejana*

Eric Miguel Ávila Ponce de León  
Universidad Nacional Autónoma de México, México

ORCID: 0000-0002-2501-2951  
[avila.poncedeleon@gmail.com](mailto:avila.poncedeleon@gmail.com)

Recibido: 25 de junio de 2023  
Dictaminado: 03 de marzo de 2024  
Aceptado: 10 de marzo de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

Dos tonos de negro. José Revueltas y Juan  
García Ponce en sus novelas *Los días terrenales*  
y *La presencia lejana*

Two Shades of Black: José Revueltas and Juan  
García Ponce in their Novels *Los días terrenales*  
and *La presencia lejana*

Eric Miguel Avila Ponce de León

RESUMEN

José Revueltas (1914-1976) y Juan García Ponce (1932-2003) son dos de los escritores más importantes de la literatura mexicana del siglo xx. Sus personalidades y sus obras no pueden ser más antitéticas. Mientras que la literatura de Revueltas nunca abandonó sus preocupaciones políticas de izquierda marxista, razón que le mereció la marginación dentro del panorama cultural de su época, García Ponce fue un promotor líder en la suya de una creación artística que trascendiera cualquier tipo de contenido social. Sin embargo, a pesar de esta diferencia, las obras de ambos escritores tienen en común un subtexto de planteamiento ético, que comparte el mismo fin de radicalidad anti-estatus quo y la manera netamente sexual mediante la cual encuentran su mejor consumación. Este artículo explora, *vis a vis*, la creación de las éticas disidentes de Revueltas y de García Ponce en sus novelas *Los días terrenales* y *La presencia lejana*.

*Palabras clave:* José Revueltas; Juan García Ponce; literatura mexicana; ética; sexualidad.

ABSTRACT

José Revueltas (1914-1976) and Juan García Ponce (1932-2003) are two of the most important writers in Mexican literature of the 20th century. Their personalities and their works could not be more antithetical. While

Revueltas' literature never abandoned his political concerns of the Marxist left, which is why he was marginalized within the cultural scene of his time, García Ponce was a leading promoter of artistic creation that transcended any kind of social content. However, despite this difference, the works of both writers have in common a subtext of an ethical approach that shares the same goal of anti-status quo radicalism and the purely sexual way in which they find their best consummation. This article explores, face to face, the creation of the dissident ethics of Revueltas and García Ponce in their novels *Los días terrenales* and *La presencia lejana*.

*Keywords:* José Revueltas; Juan García Ponce; mexican literature; ethics; sexuality.

Dentro de la literatura mexicana del siglo xx, las personalidades y las obras de José Revueltas y de Juan García Ponce no pueden ser más antitéticas. Sin embargo, al mismo tiempo, en muchas ocasiones puede decirse que, escritores tan extremos, como lo son el duranguense y el yucateco, respectivamente, se tocan. Por ejemplo, tras la Segunda Guerra Mundial, el “ansia de cosmopolitismo” (Negrín, 2014, p. 101) por el que pasa la vida nacional en su incorporación al sistema capitalista occidental lleva a que, en el plano de la “ficción literaria”, la idea de que ésta deba ser “autónoma y por completo emancipada del mundo” (Negrín, 2014, p. 101) rijan el panorama estético. Consecuentemente, esta concepción de ficción literaria, con sabor, empero, a “mexicanidad”, como lo vemos en las obras de escritores importantes como Agustín Yáñez, Juan Rulfo y Carlos Fuentes, atrae, como señala Felipe Mejía (2007), “la atención de la crítica, al comportar el interés fundamental del gobierno posrevolucionario en su literatura: modernización” (p. 6). En este sentido, la “aguda crítica social” entrañada por las “intenciones ideológicas” de Revueltas provocó que su obra no tuviera “eco dentro de su parámetro temporal” (p. 6). En pleno apogeo del capitalismo de la posguerra, no otro destino se esperaba para un escritor insistentemente marxista, encarcelado en varias ocasiones a lo largo de su vida —la última vez fue después de la matanza estudiantil de Tlatelolco, tras ser acusado de fungir como uno de los líderes intelectuales más importantes del movimiento estudiantil.

Por su lado, García Ponce formó parte de los círculos y cúpulas del poder literario, cuando el capitalismo mexicano se encontraba en su apogeo, a tal grado que, por ejemplo, siempre se le acusó de formar parte de “La Mafia” —el grupo cultural dominante liderado por Carlos Fuentes y Fernando Benítez— y *La cultura en México*, suplemento cultural de la revista *Siempre!*

Sin embargo, si revisamos su obra ensayística, el marxista de Revueltas (2020) tiene un ensayo titulado “Libertad del arte y estética mediatizada”. Este texto, de 1964, concluye de la siguiente manera: “Critiquen la realidad los artistas al modo en que se lo dicten su temperamento, su estilo, la escuela a que pertenezca o las tendencias sociales o estéticas que sustenten. Pero ante todo tenemos que colocar a la estética en el sitio que le corresponde como libertad” (p. 191). En realidad, el izquierdismo de Revueltas siempre estuvo dirigido hacia una concepción y praxis de democracia auténtica. En esta cita en particular, podemos ver cómo la “premisa burguesa” (p. 3), al decir de Mejía (2007), del “arte por el arte” puede ser expresada con profundo y verdadero sentido libertario.

Por su parte, García Ponce (1988), en el ensayo que considero de los más definitivos sobre sus ideas de arte, estética y literatura, “Literatura y pornografía”, sostiene una idea sobre la literatura —aunque la idea fácilmente puede extenderse al arte y a la estética, en general—:

tendría que usar el carácter transgresor de la pornografía para que, a través de la pornografía, se ataquen las nociones de la cultura y se afirmen la vida del cuerpo. Así se crearán las imágenes en las que el hombre puede encontrar la verdad de esa vida de la que ya no es el centro, pero de la que es gloriosamente parte (p. 113).

Esta conclusión no es fortuita. Se trata de la culminación de un activismo metafísico bastante empedernido, que los críticos del escritor yucateco nunca han querido o sabido aprehender en la magnitud *puramente pornográfica* que entraña...

Así pues, mi premisa principal para este texto es que, poniendo a Revueltas y a García Ponce, *vis a vis*, podemos observar que,

por un lado, algunos académicos, como Christopher Domínguez Michael, han insistido, como ha mencionado José Manuel Mateo (2018), “en declarar extinto el comunismo y su doctrina, así como reiterar la extenuación de la obra revueltiana” (p. 128), cuando en realidad la obra revueltiana funda una moral social e individual realísticamente humana y dialécticamente libertaria, como nunca antes vista. Más bien, este tipo de críticas, como la que ejemplifica Domínguez Michael, forman parte de la “*nueva dogmática*” (p. 128), con la que Mateo se refiere a los discursos de la “hegemonía” neoliberal, que se instaló globalmente desde la década de los ochenta. Por otro lado, los críticos de García Ponce, ante, por ejemplo, *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (1989), la penúltima novela, a todas luces pornográfica, del escritor yucateco, se han apresurado a asentar que la obra no es pornográfica, sino “erotismo de excelente factura”, al decir de Ignacio Trejo Fuentes (Pereira, 1994, p. 215), o que su obra, en general, debe evitar verse como pornografía, porque se le “reduce a una lectura unidimensional” o a un mero objeto de consumo, como es la pornografía, sin un “más allá” (Rodríguez-Hernández, 2007, p. 142). Ninguno de estos críticos se ha dado cuenta que la escalada pornográfica que muestra la obra de García Ponce durante la década de los ochenta coincide con el apogeo de los activismos feministas en ese mismo tiempo, dado los efectos de hiper-patriarcalización de la sociedad civil y de las relaciones entre hombres y mujeres, en general, que trajo consigo el neoliberalismo. No en vano varios grupos feministas redoblaron sus esfuerzos contra la violencia doméstica (Bullmer, 2008), denunciaron legalmente a la pornografía, como las abogadas Catherine MacKinnon y Andrea Dworkin, ya no bajo protesta de cargos de obscenidad, como había sido la costumbre desde el siglo XIX, sino como productos que atentan contra los *derechos civiles* de las mujeres (Mikkola, 2019). Y en lo más macabro de las instancias, empezaron a relacionar los feminicidios –de los que el caso de las muertas de Ciudad Juárez es el más resonado– justamente con el “terrible orden contemporáneo postmoderno, neoliberal, postestatal, postdemocrático” (Segato, 2016, p. 48).

Bien podría sugerirse que la derrota cultural de escritores y pensadores, precisamente como Revueltas, tan calculada en la transición del capitalismo clásico de la posguerra al neoliberalismo contemporáneo, ha tenido sus consecuencias en la sociedad occidental, de la que el escritor duranguense estuvo tan preocupado, sobre todo en los últimos años de su vida. Por otro lado, a pesar de que la pornografía literaria de la última etapa creadora de García Ponce refleja el temperamento neo-machista de la primera década neoliberal, tampoco puede argumentarse que comparte sus fines misóginos. Su pornografía literaria posee, en efecto, un “más allá”, al decir de Rodríguez-Hernández (2007).

Este ensayo trae a colación, analiza y compara los conceptos base en los cuales Revueltas y García Ponce colocan la primera piedra de lo que serán sus respectivas cosmovisiones éticas y estéticas, tanto de su obra como de los modelos de comportamientos que los seres humanos deben llevar a cabo en la sociedad. Los textos que entrañan estos primeros conceptos, de fundamental importancia para ambos escritores mexicanos, de los que trata este ensayo, son las novelas *Los días terrenales* (1949) y *La presencia lejana* (1968).

Tanto Revueltas como García Ponce inician sus novelas con las conceptualizaciones más importantes que guiarán la forma y los fondos de sus textos. “En el principio había sido el Caos, mas de pronto aquel lacerante sortilegio se disipó y la vida se hizo. La atroz vida humana”, empieza *Los días terrenales*. Y unas líneas después, remata:

Gregorio entrecerró los ojos pero ya no pudo experimentar nuevamente aquella otra sensación del principio, en el tiempo del Caos, cuando se recostara en el tronco de la ceiba desde la cual intentaba comprender cuanto ocurría [...]. Noche, tinieblas, rotundo vacío. Todo igual. Lo negro y lo impermeable, sí, pero distinto sin aquella ansiedad de hacía unos minutos puesto que esa negación del color, esa insólita ausencia de cosas vivas, de la noche, de pronto se había vuelto humana, de pronto abrigaba cosas monstruosamente humanas que habían roto para siempre la presencia de algo sin nombre, profundo, esencial y grave que estuvo a punto de aprehender y que hoy escapaba sin remedio (Revueltas, 1991, p. 8).

*La presencia lejana* empieza de la siguiente manera:

No se trata de eso, pensó Roberto. Pero era difícil ir más allá. El pensamiento no se presentaba en palabras que pudieran tomarse como punto de partida para desarrollar una secuencia lógica y llegar a un final, sino más bien como una oscura ausencia, un vacío puro, sin contornos, que se extendía sin límites, alejándolo de sí mismo y rodeándolo de silencio. En el interior del estudio, una luz tenue, imprecisa, que parece salir de la nada, en perfecto equilibrio entre el día y la noche, crea su propio espacio y convierte todos los volúmenes en graves perfiles sumergidos en su peso (García Ponce, 2004, p. 83).

De entrada, se advierte la diferencia idiosincrática entre ambos escritores mexicanos. Como pensador materialista-dialéctico, a Revueltas (2020) le interesa disertar sobre la humanidad. En lo que se refiere al método materialista-dialéctico seguido por Revueltas, definido no como “una abstracción, sino una forma concreta de ser la realidad en el tiempo y en el espacio” (p. 40), el escritor duranguense utiliza a la ceiba, árbol característico del sureste mexicano —además de poseer un profundo simbolismo cósmico en varias civilizaciones mesoamericanas—, para poner en práctica la significación del principio consabido, es decir, para que los múltiples sentidos simbólicos de la ceiba adquieran un peso materialista-dialéctico. Revueltas también habla de una condición cósmica previa al ser humano, con base en la presencia misma del ser humano; y también, viceversa, abre la posibilidad de preguntar qué tipo de humanidad podría plantearse a pulso del “Caos”, concepto con el que se refiere a la condición cósmica consabida. Cabe recordar que el marxismo condena cualquier tipo de idealismo filosófico. Sin embargo, con este párrafo Revueltas aplica una de las “premisas” principales básicas de su método para crear un estadio *nuevo* de pensamiento y de experiencia: si bien para el escritor duranguense “el devenir constante [del mundo exterior] se caracteriza por su modo específico de operar, a base de la lucha de contrarios, su interpenetración y equilibrio inestable y la ruptura violenta de ese equilibrio”, con el fin de que se logre “la transformación dialéctica

de la materia que se expresa en el cambio de la cantidad a calidad” (Revueltas, 2020, p. 39), la tensión entre el “Caos” y lo humano fundaría una estadio de ser inédito —como veremos más adelante. Por su lado, el párrafo introductorio de la novela de García Ponce inicia con Roberto en su estudio de artista. Igual que Gregorio, Roberto se encuentra pensando en “la presencia de algo sin nombre, profundo, esencial y grave”, definida como una especie de “ausencia”, contrario al pensamiento lógico, por lo que es irracional y que, en todo caso, sólo podría ser referido mediante los objetos físicos dentro de su estudio, que García Ponce menciona, sumergiéndolos dentro de su peso material mismo. Más adelante regreso a esto del peso y los objetos. Mientras tanto, es importante notar que, aislado de todo, en su estudio de arte, a diferencia de Gregorio que se encuentra realizando actividad política en un pueblo de Veracruz, a Roberto le interesa pensar solamente en términos abstractos, “emancipados del mundo” y siguiendo los principios del “arte por el arte”. De aquí que sea, incluso, un pintor con estética, precisamente, abstraccionista.

Gregorio y Roberto son, pues, protagonistas con trasfondos opuestos a más no poder. Sin embargo, al mismo tiempo, ambos protagonistas comparten un rasgo esencial: su disidencia radical dentro de sus respectivos gremios y hábitats culturales naturales. Poco después de su publicación, en 1949, *Los días terrenales* provoca, en las palabras del propio Revueltas (2020), “la violenta presión de una crítica plagada de deformaciones, de equívocos deliberados y de rabiosos ataques, provenientes todos ellos de la izquierda” (p. 132). Según la historiografía de la polémica, el artículo más feroz fue “Sobre una literatura de extravío”, de Enrique Ramírez y Ramírez. Las protestas principales de este crítico contra la novela son que “desborda los límites que a la expresión ideológica señala, por su contextura misma, toda obra literaria”, por lo que “casi no es una novela, sino un panfleto” (Revueltas, 1991, p. 338). Más aún, Ramírez y Ramírez señala: “Es imposible leer *Los días terrenales* sin recordar de inmediato esa pseudofilosofía y semiliteratura que los pedantes llaman hoy ‘filosofía existencial’” (p. 341). Finalmente, subraya que la novela “Profetiza una nueva revolución más allá de

la revolución comunista. Califica a las masas que vivirán bajo ese régimen, de ‘idiotamente felices’” (p. 346). Este tercer punto es, quizás, el más grave. Revueltas critica la sociedad que resultaría de la revolución comunista, no tanto por sus principios ideológicos como tales, de los que el escritor duranguense está de acuerdo, sino porque le falta considerar que el ser humano es psicológicamente complejo y netamente contradictorio, por lo que la felicidad del pueblo tras su victoria política y económica es una falacia dañina para ese mismo pueblo y esa misma humanidad. Para Revueltas (2020), el opio del pueblo es la felicidad absoluta de la comunidad humana que promueve la izquierda. La negación de enfrentarse, críticamente, al hecho de que el “bien y el mal pueden alternarse entretejiendo la vida de un hombre, y más frecuentemente convivir en él”, a tal grado de que se “puede desear el bien y hacer el mal” (p. 31), lo lleva a concluir en su novela:

Las grandes masas idiotamente felices, ebrias de la dicha conquistada, ajusticiarían a los filósofos, a los poetas, a los artistas, para que de una vez las dejaran en paz, tranquilas, prósperas, entregadas al deporte o algún otro tóxico análogo. Se cerraría así el ciclo de la historia para recomenzar una fantástica prehistoria de mamuts técnicos y brontosauros civilizados (Revueltas, 1991, p. 147).

En lugar de negar que los seres humanos son extremadamente complejos, esta complejidad debe ser asumida dentro de los principios morales generales de la izquierda, así como dentro del método materialista-dialéctico. Ignorar la natural complejidad de cada individuo, en aras de un espíritu positivo basado únicamente en el triunfo social y político, produciría una felicidad impostora, inclusive sociópata, y una humanidad altamente civilizada, en términos de ciencia y tecnología, pero prehistórica como humanidad misma que niega su naturaleza compleja, tal como lo da a entender Revueltas, haciendo uso metafórico de dinosaurios y mamíferos extintos. Este es quizás el mensaje más importante en *Los días terrenales*. El acrítico sesgo dogmático comunista de la época falla en entender que Revueltas entrega una novela que refleja una

filosofía basada en su aplicación autónoma, mas no errónea, del materialismo dialéctico marxista. Sus fines son la crítica saludable de la sociedad mexicana de su época, desde las clases marginadas hasta las burguesas, como también la propuesta de un sentido de ser comunista basado en la *sui generis* heterodoxia de la experiencia humana, acompañada de una dimensión moral y cósmica que se le asemeje. De igual manera, es importante destacar que el resultado de sus reflexiones y de sus exposiciones “panfletarias” en la novela, que en realidad obedecen a un esfuerzo filosófico y teórico de enorme originalidad, lograron frases y párrafos enteros bastante artísticos.

Por su parte, la disidencia de García Ponce se da en el seno del *establishment* cultural, en cuyo seno, empero, el escritor yucateco se encuentra muy cómodamente. A finales de la década de los sesenta, el crítico e intelectual uruguayo Ángel Rama escribe uno de los primeros artículos completos sobre lo que va de la obra de García Ponce. Sin embargo, el crítico uruguayo comete el error de reducir su obra al “deseo de provocar y aun desconcertar a los buenos burgueses y una necesidad exhibicionista, dramática, dolorosa, de situarse en la violación de las grandes normas morales” (Pereira, 1997, p. 58). A las transgresiones morales de los personajes del escritor yucateco, les adjudica únicamente un sentido de “irresponsabilidad” (p. 58), en lugar de aprehender que tales crisis auto-destructivas obedecen a razones de mayor calibre. Por eso, en su bastante denso ensayo en torno a esta misma primera etapa de la obra de García Ponce, Huberto Batis rectifica la “posición” tomada por García Ponce:

de ninguna manera puede ser vista como irresponsable, tal como lo ha sugerido el crítico uruguayo Ángel Rama al hablar de los personajes de las obras de García Ponce [...], simples provocadores de los buenos burgueses; sino precisamente como una postura antisocial fundada en un nuevo orden moral, que “no consiste –ha dicho– en reflejar acciones de acuerdo con un sistema de valores establecidos, sino en buscar el posible profundo sentido moral de esas acciones y a través de ella”, orden cerrado en sí mismo con una nueva y rígida ética que bordea experiencias límite afirmando nuevos valores en

contra de la falsedad de los vigentes en una sociedad desgarrada (Pereira, 1997, p. 66).

Más adelante regreso a este “nuevo orden moral”. Mientras tanto, quiero destacar que el problema con la malinterpretación de Rama no fue culpa suya, sino de García Ponce. A primera vista la temática de sus novelas sí son de enredos amorosos y desamorosos, incluso bastante comerciales. Los finales inconclusos, de suicidios o de insatisfacciones generales con la vida, en efecto, sólo abonan a la conclusión de tratarse de personajes pseudo-burgueses, ensimismados hasta su propio extremo: el hartazgo. Más aún, el estilo prosístico, como menciona John S. Brushwood, muestra “un lenguaje extremadamente sencillo –tan sencillo que si los actos de los personajes le correspondieran en sencillez, *Figura de paja* sería una de las novelas más banales de toda la literatura” (Pereira, 1997, p. 149). Sin embargo, con *La presencia lejana* esto cambia, prosísticamente hablando, de manera tajante y definitiva, para el resto de la carrera literaria del escritor yucateco. En una entrevista de 1974, Jorge Ruffinelli, notando esto, le comenta a García Ponce: “en *La presencia lejana*, se opera también un cambio radical en el estilo. Empezas a ‘torcerle el cuello’ a la sintaxis y a elaborar una escritura de frases largas, envolventes, a menudo oscuras” (p. 27). A continuación, explico a qué se debe este repentino “cambio radical”.

Si bien, como declara Revueltas (2020) sobre sí mismo, “uso, para el conocimiento y estudio de la vida, un método dialéctico de origen marxista” (p. 31), la “dialéctica materia-espíritu”, al decir de Rosado, que García Ponce usa, de igual manera para el conocimiento y el estudio de la vida, es de origen *musilista*, es decir, relativo a la obra de Robert Musil. De sus numerosos ensayos sobre la obra del escritor austriaco, “Una visión del alma” es quizá donde el escritor yucateco mejor explica tanto las motivaciones y los fines místicos de tal método como el porqué de su nueva escritura larga, envolvente y oscura, al decir de Ruffinelli, que se observa en *La presencia lejana*:

Musil logra hacer visible un ambiente, una realidad, extraordinariamente tensa en la unión-separación no sólo de la conciencia –el alma– de los dos protagonistas de la escena, sino también de esa doble conciencia –doble alma– en relación con la realidad exterior del mundo, con el peso intangible del espacio, con el volumen material de cada uno de los objetos dentro de ese espacio, hasta el grado de que, tal como lo quería Novalis, el mundo se nos muestra de inmediato como “un animal vivo”, sólo que ese animal es ajeno por completo a la conciencia –el alma– de los protagonistas que, al experimentarlo de tal modo, también sienten hasta qué extremo la realidad material de su cuerpo los hace igualmente ajenos uno al otro a pesar de que sus conciencias –sus almas– los unen más allá de esa separación a través del amor mutuo que se tienen (García Ponce, 1982, p. 503).

Por eso, García Ponce remata el inicio de su novela –citado anteriormente– con la alusión del peso físico de los objetos de su estudio. La prosa literaria musilista busca, continuamente, relacionar el cuerpo y la conciencia-alma de los protagonistas con la realidad material del mundo. Sin embargo, para que se sienta la tensión dialéctica materia-espíritu los personajes de sus obras perciben cómo su calidad de sujetos vivientes y pensantes, no se parece en nada al mundo, que únicamente *es* con base en todo el peso de su fisicidad, por lo que la prosa crea una ambientación de indiferencia, de rechazo e incluso de hostilidad por parte de la realidad física hacia los personajes humanos. Así pues, sólo siendo un par de objetos más en el mundo podrían aspirar a la homogeneización física entre los dos, que el método dialéctico materia-espíritu musilista pretende. Ahora bien, nuestro cuerpo es el objeto por excelencia que poseemos como parte naturalmente física y material del mundo. Y las relaciones sexuales que los seres humanos llevamos a cabo son, en la opinión de Musil, la actividad, también por excelencia, mediante la cual nos podemos reducir a ser únicamente nuestros cuerpos. Consecuentemente, si uno únicamente se dedica a tener relaciones sexuales, uno *sería uno*, perennemente, con el mundo físico, esto es, una cáscara de nuez, lo que “descubre” el método dialéctico materia-espíritu de Musil –de la misma manera, paralela, claro está, que

Marx “descubre” las tensiones materiales en la historia y el dominio de una clase de seres humanos sobre otra. Sin embargo, el fin último del método musilista no es tener relaciones sexuales sin límites para constantemente ser “uno” con la fisicidad del mundo. Este libertinaje exigido tiene un *twist* amoroso. La homogeneización física de nuestros cuerpos con la materialidad del mundo, vía una vida enfocada a ser sexualmente activa, funge como la macro-estructura física, a través de la cual el cuerpo permanece en el mundo y el alma se libera hacia el exterior. Para Musil, y ésta es la tesis principal del ensayo consabido de García Ponce, esta liberación del alma hacia el exterior se trata del equivalente ateo, de cuando en el misticismo cristiano el alma se funde con Dios. Sólo que para que funcione este sistema místico musilista en una pareja terrenal, es decir, entre un hombre y una mujer —no entre un santo y “Dios”— se requiere que uno de ellos se entregue sexualmente a *otra* persona. Esto sucede al final de “La realización del amor” de Musil. La protagonista Claudine, al abandonarse sexualmente al desconocido que se quiere acostar con ella, *es* sólo su cuerpo. Y con base en este hecho, su alma se libera y se funde en el Mundo, que es su Amor místico por su esposo. De tal manera, el Amor es “Dios”.

Así pues, dentro de la lógica dialéctica materia-espíritu de Musil, la infidelidad al amado o a la amada, de uno o una, es, en realidad, una fidelidad *superior*, dado que se consume su Amor mediante el adulterio sexual. Así pues —y recapitulando—, la “ausencia cercana”, mencionada al principio, es un concepto fenoménico, cuya función es hacer sentir una falta de equilibrio físico con el mundo a nuestro alrededor. Se trata de un vacío perceptual que la realidad física proyecta sobre nosotros, con base en el lleno ontológico que ella representa. Esta dialéctica encuentra expresión lingüística y prosística en la descripción de las tensiones y presiones entre la conciencia —el alma— y la realidad física, ésta última tentándola a pulso de la especie de resaca ontológica que le genera, reafirmando su condición de inexistencia, que asimila con un azoro, sin forma ni fondo, que no sea el mismo deseo de homogeneización con el mundo. Ahora bien, este esquema puramente fenomenológico, puesto en la mesa por la dialéctica musilista, necesita de un

modelo de comportamiento en el plano psicológico y social para que se lleve a cabo en el mundo real. Aquí es donde se realiza el choque entre la moral convencional y el “nuevo orden moral” que la dialéctica musilista fundaría. En la novela de García Ponce, esto lo podemos ver en el siguiente diálogo entre los protagonistas Regina y Roberto:

—¿Te consideras una persona moral?

—Supongo que sí —dijo Roberto [...]. Todos tenemos más o menos una moral.

—Pero, ¿sabes qué es lo que determina la tuya? [...]. Yo creo que no tengo ninguna moral verdadera. [...]. Más bien me dejo llevar y he convertido en regla una decisión que no sé por qué tomé.

—¿Qué decisión? —preguntó Roberto.

—Casarme [...]. Yo misma lo decidí. Pero ¿por qué ha de ser esa regla para mí? ¿Por qué todos necesitamos alguna y ésta es la que yo tengo? [...].

—Quizás no está mal. Así las cosas resultan más fáciles.

—Pero yo no quiero que las cosas sean fáciles, quiero que sean verdaderas [...].

—Hay que buscar otra cosa entonces [...]. Una moral de la realización quizás.

—¿Cuál sería? [...].

—Convertir en bueno lo que te hace ser (García Ponce, 2004, pp. 134-135).

Aquí vemos claramente cómo García Ponce no busca sólo escandalizar a los “buenos burgueses”. Plantea la creación de un *modus vivendi* totalmente nuevo, en el que los actos de uno sean “buenos”, en el sentido de que son representaciones directas y profundas de lo que los hace “ser”. El planteamiento como tal está tan abierto que le da cabida a cualquier acto habido y por haber del ser humano. El punto sería que el ser humano se entienda perfectamente como individuo complejo, para que de tal manera cada uno de sus actos sean “buenos” y profundamente ontológicos, es decir, que lo confirmen en su “ser”. Sin embargo, cabe recordar que a Roberto y a Regina los mueve la dialéctica musilista de la realidad-física/con-

ciencia-alma; y lo que ellos quieren es que Regina, que está casada, se acueste con su propio esposo para serle infiel-fiel, en el sentido místico pretendido por esta dialéctica, a Roberto. Esto sucede finalmente como el clímax de la novela, donde la infidelidad/fidelidad es el acto “bueno” que los hace *ser*, en el sentido más hondo posible, junto con su Amor... Ahora bien, no otra más que su propia versión de esta misma “moral de la realización” es la finalidad de Revueltas en *Los días terrenales*.

La novela de Revueltas tiene dos momentos cúspides, en los que Gregorio interviene filosóficamente para dejar clara su posición. La primera intervención sucede cuando Gregorio y Fidel se reúnen en el comedor del Consejo de Desocupados, en el penúltimo capítulo, y la segunda se da en medio del encarcelamiento y la tortura de Gregorio, por parte de sus propios camaradas, en el último capítulo. En la primera intervención, dice:

Seres humanos, uníos. Perfecto. Pero la solidaridad no basta por sí misma, no es una característica del hombre, no es una facultad típicamente humana, sino apenas un instinto del que también participan los animales. [...]. El problema radica en adquirir, *desde ahora*, la conciencia, dentro de uno mismo, dentro de su individuo, de lo que es el hombre en total en su condición de ser palpable y contingente, siempre contemporáneo, con sus vicios y virtudes. [...]. [A] sí que es imperioso buscar algo parecido a una forma, digamos, de solidaridad inversa, que nos destruya, que nos anule, que nos liquide, que nos despersonalice como individuos, y esa forma no puede ser sino la responsabilidad común en lo malo y en lo bueno, pero al grado, al extremo de que esa responsabilidad tenga nuestro mismo nombre y apellido. Ésa sí puede ser la característica que distinga al hombre, pero a condición de tomarla no como un medio ni como un fin, sino como algo naturalmente implícito en las leyes que rigen el desenvolvimiento y el devenir del hombre, hasta su consumación más acabada (Revueltas, 1991, pp. 146-147).

Lo que para García Ponce es la “moral de la realización”, Revueltas lo denomina “solidaridad inversa”. La idea de García Ponce, proveniente de Musil, es, digamos, “irresponsable”, por no decir,

peligrosa, porque admite *cualquier* acto, siempre y cuando se esté perfectamente consciente de que nos conforma psicológica y, por tanto, ontológica y hasta místicamente. De hecho, el principal motivante de su planteamiento en “La realización del amor”, y que Musil menciona también en su *magnum opus*, *El hombre sin cualidades*, son los asesinatos cometidos por G. y Moosbrugger, respectivamente. El planteamiento de Revueltas es, en cambio, “responsable”, como lo menciona en su exposición. Hace un llamado a la reconciliación dialéctica entre los “vicios” y las “virtudes” de cada individuo. En lugar de negar lo “malo”, en aras de lo “bueno”, como lo desea también la revolución comunista, el escritor duranguense sugiere que, más bien, cada individuo logre una homogeneización entre ambas, que no sea irresponsable en un sentido moral para con los demás, sin que esto signifique que se censuren o limiten los deseos que nos hacen “ser”. Lograr esta homogeneización propuesta es muy difícil, puesto que no sólo va a implicar, de entrada, una destrucción, anulación, aniquilación, despersonalización, de cada uno de nosotros, en el sentido de la moral convencional de lo “bueno”, lo cual significa que nuestra cara como humanidad sería irreconocible, sino que la complejidad psicológica de cada uno de nosotros va a variar de individuo a individuo y por tanto también la reconciliación dialéctica —entre lo que la responsabilidad de saber que no estamos siendo inhumanos, como cometer un asesinato, y la apertura absoluta de lo que nos hará humanos en nuestra individualidad— que se tendrá que hacer a pulso de una humanidad que entiende lo extremo de sus variedades individuales y la combinatoria sin fin de los elementos “buenos” o “malos”. Sin embargo, no se tiene otra opción: la “consumación más acabada” de la humanidad, y de cada individuo, dependerá de esto, como concluye la intervención de Gregorio. Si bien la noción de solidaridad tradicional sólo incluye la noción de lo “bueno” —y cabe destacar que mucho de esto “bueno”, dado el conservadurismo de la sociedad, puede incluir nociones irracionales de censura o de represiones de toda índole—, una solidaridad “inversa”, como lo denomina Revueltas, no significa ser sólo “malos” o “viciosos”, sino que alude al proceso metódico de “interpenetración”, “equi-

librio inestable”, “ruptura violenta” y “transformación dialéctica” responsable entre el bien y el mal.

Finalmente, de la misma forma que los protagonistas de *La presencia lejana* hablan de la “moral de la realización” como preámbulo para que, junto con la fenomenología de la presión de la realidad física sobre sus conciencias-almas, se entienda la infidelidad/fidelidad que cometen al final de la novela, la “solidaridad inversa” de Revueltas es aplicada por Gregorio en su encuentro sexual con Epifania, una prostituta del pueblo de Acayucan. Tanto la “moral de la realización” como la “solidaridad inversa” buscan romper con la dicotomía maniqueísta del “bien” contra el “mal”, para expandir, hasta sus meros límites, y quizá, más allá, la experiencia humana sobre la faz de la tierra. Sin embargo, la manera en que los protagonistas de ambas novelas ejercen estas ideas tiene poco que ver con la casi infinita variedad de vidas personalizadas que los seres humanos son capaces de crear y más bien se encuentra estrictamente delimitada por sus concepciones ontológicas del mundo. Más aún, ambas novelas también coinciden en que tales concepciones ontológicas del mundo se experimentan a través de las relaciones sexuales. Así pues, cuando Roberto advierte que Regina se está acostando con su esposo detrás de la puerta de su cuarto de hotel, García Ponce (2004) nos describe lo siguiente:

Detrás está la realidad, pensé una y otra vez, sin llegar a formular las palabras [...] Roberto volvió la mirada hacia la ventana al fondo del pasillo y vio otra vez la luna, más alta ahora y mucho más real, y de pronto, cuando su atención parecía haberse desprendido de la puerta, llegaron hasta él, claros y precisos, envolviéndolo como una ola que por un instante interminable nos arrastra hasta su consumición final dejándonos solos de nuevo, los rumores y quejidos, los contradictorios lamentos ambiguos del placer. Y él participó de ellos, suspendido en el vacío, envuelto en la oscuridad, seguro de su absoluta posesión de Regina, sintiéndola intocada y suya más allá de la puerta (p. 171).

Gregorio recuerda su experiencia sexual con Epifania de la siguiente manera:

saboreándola con todo el cuerpo, se impregnaba del Caos, de los elementos que aún no se descubren. Un acto sexual antes de la preformación del sexo, antes de tenerlo. Sagrada, sagradamente un acto sexual, el primer pie sobre la tierra. [...] Ocurrió con Epifania. [...]. Con ninguna mujer le sucedió jamás cosa semejante, porque con ninguna otra, tampoco, consumó la posesión como un acto moral y esencialmente religioso, destinado al reencuentro de la estirpe primigenia y en el que debe resumirse y enaltecerse la condición, el destino, la historia de todos los seres humanos. Pensó que el hombre ha sufrido el sexo como una vergüenza, a causa de que también piensa en la muerte sin ninguna dignidad. “El desamor a la muerte” –se dijo– implica a su vez un desamor y falta de respeto al sexo; es decir, lo que puede conducirnos a las peores perversidades (Revueltas, 1991, p. 162).

Al igual que con los párrafos introductorios de ambas novelas, la diferencia de las idiosincrasias de los dos escritores mexicanos se nota de antemano. A García Ponce no le interesa la moral en un sentido de comunidad y de humanidad, como a Revueltas. Aunque, al mismo tiempo, tampoco le interesa ningún tipo de acto que no conlleve a la “consumición final” mística, donde los amantes –como sucede con la conciencia-alma de Roberto–, a través de los quejidos del placer sexual de Regina con otro, se poseen mutuamente de manera absoluta. La lógica-mística en el fondo de *La presencia lejana* llama a una dinámica social donde las parejas deben serse infieles a sí mismos, para que de esta manera los dos *sean*, tanto en la “altura de la conciencia”, como diría Revueltas, como también *en* su Amor, creando una versión secular del misticismo cristiano. Ahora bien, este sistema místico basado en la infidelidad va en sentido contrario a la moral amorosa de los “buenos burgueses”. Sin embargo, como subraya Batis, la intención de García Ponce no es simplemente escandalizarlos, sino que se trata de un adulterio calculado, que entraña un “orden moral” “nuevo”, aunque, en efecto, como escribe el crítico jalisciense, con “una nueva y rígida ética”.

Ahora bien, conforme van pasando las dos siguientes décadas esta “moral de la realización” con fines místicos amorosos, que vemos en *La presencia lejana*, va, en la obra de García Ponce, ce-

rrándose cada vez más sobre el cuerpo femenino, así como sobre el hecho de entregar a la mujer a otros. Nunca se da, por ejemplo, aunque sería igualmente válido, que la mujer entregue al hombre a otras. Y esta entrega unilateral, se torna cada vez más pornográfica. Mientras que en *La presencia lejana*, de 1968, Regina se acuesta con su esposo para que tanto ella como Roberto se disuelvan místicamente en las altas conciencias que les produce su adulterio, exigido por la dialéctica materia-espíritu de su mismo amor, en 1982, *Crónica de la Intervención* inicia con la protagonista Mariana siendo penetrada por Esteban y Anselmo al mismo tiempo, uno por la vagina, el otro por el recto, también con el fin de la disolución mística absoluta. “Sentía hasta el pito de Anselmo del otro lado” (García Ponce, 2012, p. 9), remata Esteban. Y en *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, cuando Tomás Ibarrola penetra a Inmaculada por el ano, de manera que su “verga” le “hacía daño”, ella, empero, le grita a Miguel, su amante y pareja en ese momento: “¡Miguel, estoy contigo, Miguel!” (García Ponce, 2008, p. 174). Demasiado en vano intentan los críticos de García Ponce argumentar que las mujeres en la obra del escritor yucateco tienen voluntad propia —el más reciente ha sido Armando Pereira, en 2019—, cuando la “moral de la realización” dentro de la obra del escritor yucateco, *requiere* que la mujer sea entregada a otros. Sin embargo, al mismo tiempo, no hay nada que defender ni criticar: así es como se *es* bueno, amorosa, ontológica y éticamente hablando, dentro del sistema *sui generis* impuesto por García Ponce desde *La presencia lejana* con la “moral de la realización”.

Por su parte, lo que plantea Revueltas (1991) en el fragmento citado es un poco más complejo, porque al escritor duranguense sí le interesa establecer una moral comunitaria y humana, sensata, aunque con base en la aceptación de que el ser humano es increíblemente complejo y contradictorio. Y esto empezando con Gregorio, quien, a pesar de declarar “¡A la chingada cualquier creencia en absolutos!”, porque de tal manera evitan el “miedo de descubrir la inutilidad intrínseca del hombre” (p. 131), termina descubriendo una noción de lo absoluto, con base en la aplicación de su “solidaridad inversa”, cuando se acuesta con Epifania, por gratitud, ya

que ella, que estaba enamorada de él, asesina a un hombre del pueblo vecino, que quería matarlo. Si bien el adulterio en la novela de García Ponce es la manera en que se crea un modelo secular equivalente al misticismo cristiano, la autenticidad humana con la que Jesucristo rompía la barrera con la que se marginaba a los pobres en este mundo encuentra su modelo igual, secular, con la relación sexual entre Gregorio y la prostituta Epifania. Y es esta ruptura con la usual hipocresía cristiana que rige a la sociedad convencional la que hace de su relación sexual “un acto moral”, que, a su vez, le propicia a Gregorio la experiencia trascendental de comunión con el “Caos” cósmico. Así pues, de la misma manera que la “oscura ausencia” con la que inicia *La presencia lejana* lleva a Roberto y a Regina a entender que entregándose a otros pueden unificarse con el mundo físico y su Amor, místicos, la consumación de una moral individual y social que trascienda, no sólo la falsa ética burguesa, sino también la ética limitada y conservadora del comunismo ortodoxo, como la que promueve Gregorio, posee también el carácter de ser una comunión con el Universo —y con la Muerte, que nunca puede faltar en este tipo de metáforas últimas.

Ahora bien, cabe destacar cómo, según Revueltas, de esta comunión con el “Caos” universal y con la muerte, la “solidaridad inversa” que la posibilita implica también que no existirían las “peores perversidades”, que implican “a su vez un desamor y falta de respeto al sexo” (Revueltas, 1991, p. 162), es decir, crea también una ética sexual responsable en todas sus latitudes. Lo mismo sucedería con la aplicación de la “solidaridad inversa”, en general. De saber tratar, dialécticamente, los vicios y virtudes, se podría lograr una conciencia de altura, colectiva, donde la sexualidad sea practicada de una manera en la que lo “perverso” y la responsabilidad hayan alcanzado ya una esfera conceptual y de experiencia cualitativamente diferente. Así pues, mientras el marxista traidor o trasnochado, según la ortodoxia crítica comunista o neoliberal, propuso un modelo de pensamiento bastante interesante para tomar de los cuernos la complejidad del individuo y de la sociedad humanas, con el fin de lograr una noción de existencia y de libertad, responsables, mas, sin límite alguno, García Ponce hizo de la

pornografía, contra lo que sugieren sus críticos más importantes, el modelo perfecto para poner en práctica su “moral de la realización”, convirtiendo en “bueno” lo que para muchas mujeres y feministas es explotación sexual pura. ➤

#### REFERENCIAS

- BULLIMER, K. (2008). *In an Abusive State: How Neoliberalism Appropriated the Feminist Movement against Sexual Violence*. Durham: Duke University Press.
- GARCÍA PONCE, J. (1982). *Las huellas de la voz*. Ciudad de México: Coma.
- GARCÍA PONCE, J. (1988). *Imágenes y Visiones*. Ciudad de México: Vuelta.
- GARCÍA PONCE, J. (1989). *Inmaculada o los placeres de la inocencia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA PONCE, J. (2004). *Obras completas II*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA PONCE, J. (2008). *Obras completas V*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA PONCE, J. (2012). *Obras completas VI*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- MATEO, J. M. (2018). *Tiempo de Revueltas, tres: un mundo «en sufrimiento» [José Revueltas y Pablo Neruda]*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MEJÍA, F. (2007). *Material de lectura. José Revueltas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MIKKOLA, M. (2019). *Pornography: A Philosophical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- NEGRÍN, E., ENRÍQUEZ, A., CARVALLO, I., ÁGUILA, M. (Coords.). (2004). *Un escritor en la tierra. Centenario de José Revueltas*. Ciudad de México. Fondo de Cultura Económica.

- PEREIRA, A. (Ed.). (1997). *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*. Ciudad de México: Era/Universidad Nacional Autónoma de México.
- REVUELTAS, J. (1991). *Los días terrenales*. Ciudad de México: Colección Archivos.
- REVUELTAS, J. (2020). *Obra política 1. Cuestionamientos e intenciones. Dialéctica de la conciencia*. Ciudad de México: Era.
- RODRÍGUEZ-HERNÁNDEZ, R. (2007). *Juan García Ponce and the Writing of Modernity*. New York: State University of New York Press.
- RUFFINELLI, J. (1974, 15 de diciembre). La perversa candidez de Juan García Ponce. *Plural*, 23-30. Ciudad de México.
- SEGATO, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 4, núm. 9, mayo-agosto 2024, Sección Flecha, pp. 51-66.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i9.153>

## Jorge Ibargüengoitia. Una mirada curiosa, entusiasta y discordante

### Jorge Ibargüengoitia: A Curious, Enthusiastic, and Discordant Gaze

Ana Rosa Domenella  
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa,  
México.

ORCID: 0000-0003-3051-2683  
[ardomenella@gmail.com](mailto:ardomenella@gmail.com)

Recibido: 24 de septiembre de 2023  
Dictaminado: 16 de noviembre de 2023  
Aceptado: 30 de enero de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

# Jorge Ibargüengoitia. Una mirada curiosa, entusiasta y discordante

## Jorge Ibargüengoitia: A Curious, Enthusiastic, and Discordant Gaze

Ana Rosa Domenella

### RESUMEN

Con las reflexiones de la literatura de viajes de autores como Ottmar Ette y Michel de Certeau, para quien “leer es como viajar”, realizamos un acercamiento a los artículos periodísticos y crónicas del Jorge Ibargüengoitia viajero, en los cuales destacamos la mirada “discordante” y “excéntrica”, propia de un ironista, desde sus experiencias como *scout*, en la adolescencia, hasta la visita de museos en ciudades como Londres, París o El Cairo, en su madurez. El recorrido puede iniciar en la calle Francisco Sosa, de Coyoacán, Ciudad de México, y abarcar zonas turísticas emblemáticas, como el puerto de Acapulco o las zonas arqueológicas de Yucatán, revisitadas 25 años después.

*Palabras clave:* Jorge Ibargüengoitia viajero; artículos periodísticos; museos de París, Londres y El Cairo; destinos turísticos: Catemaco, Malinalco, Acapulco y Yucatán.

### ABSTRACT

With reflections from travel literature authors such as Ottmar Ette and Michel de Certeau, who believe that “reading is like traveling”, we approach the journalistic articles and chronicles of the traveling Jorge Ibargüengoitia. In these works, we highlight the “discordant” and “eccentric” perspective, characteristic of an ironist, from his experiences as a scout in adolescence to visiting museums in cities like London, Paris, or Cairo in his maturity. The journey may begin on Francisco Sosa Street in Coyoacán, Mexico City, and cover emblematic tourist areas such as

the port of Acapulco or the archaeological sites of Yucatán, revisited 25 years later.

*Keywords:* Jorge Ibargüengoitia traveler; journalistic articles; museums in Paris, London, and Cairo; tourist destinations: Catemaco, Malinalco, Acapulco, and Yucatán.

El relato de viaje es como la novela  
una forma híbrida.

Ottmar Ette

[México] es mi patria primera, y final.  
La verdad es que cuando más enojado  
estoy con este país y más lejos viajo,  
más mexicano me siento.

Jorge Ibargüengoitia

## I

En este artículo, quiero detenerme en su vocación de viajero, con la relectura de múltiples artículos que abarcan desde su niñez y adolescencia como *scout* a los viajes de placer o de trabajo en su madurez, reunidos por el autor en dos volúmenes: *Sálvese quien pueda* (1975a) y *Viajes a la América ignota* (1975c). Los demás forman parte, básicamente, de otros volúmenes, con sus artículos publicados en el periódico *Excélsior* (1969-1976), y con posterioridad en la revista *Vuelta*, éstos ya seleccionados y reunidos por Guillermo Sheridan, con títulos como *Instrucciones para vivir en México* (1991), *La casa de usted y otros viajes* (1991) y *¿Olvida usted su equipaje?* (1997b), entre otros.

Iniciaré refiriéndome a sus primeras experiencias como viajero, para trasladar luego el eje de mi lectura a los desplazamientos espaciales, con las reflexiones sobre su vida en la Ciudad de México,

en el barrio de Coyoacán; algunas aventuras en viajes al interior de la República, desde Guanajuato a Yucatán, para luego explorar algunas ciudades europeas en las que se detiene, como Barcelona, Londres y París, para concluir en Egipto.

El primer desplazamiento del niño Jorge Ibargüengoitia Antillón ocurre cuando su madre viuda lo lleva a vivir con sus abuelos en la Ciudad de México, a los tres años; luego cuando vive unos meses en Acapulco, entre los diez y once años, porque su madre administra un hotel en el puerto. Los recuerdos de Acapulco de niño se recogen en *Viajes a la América ignota* y se retoman en *La casa de usted y otros viajes*, donde realiza un recuento de sus visitas: “Yo conocí Acapulco en 1939, lo he visitado unas veinte veces bien distribuidas entre esa fecha y ahora [el artículo está fechado en 1974] y creo que siempre ha sido engañoso: ni fue paraíso ni es ahora infierno. Más exacto sería decir que dentro de lo horrible siempre ha sido maravilloso” (1975, p. 39). O sea, un perfecto oxímoron. Esta es una muestra de la peculiar mirada sobre los lugares que visita.

Ingresa a los *scouts* en 1942, con 14 años, y permanece hasta los 23. Con su amigo Manuel Felguérez, comparte aventuras, como la de asistir al primer gran encuentro mundial después de finalizada la 2º guerra El Yamboree, de 1947, en Francia. Ellos fueron expulsados de su grupo en México por no cumplir con las reglas, como lo relata en el cuento “Falta de espíritu *scout*” (1967, pp. 129-145), que escribe porque pierde una apuesta. Descubren que, aunque no tengan dinero para cubrir el viaje en avión, pueden llegar por barco, zarpando desde Nueva York. Los dos amigos, de 18 y 19 años, viajan durante días en autobuses hasta Estados Unidos, para abordar un barco, el *Marine Falcon*, que sirvió para transportar tropa durante la guerra. Pero no sólo es la experiencia de la cofraternidad con jóvenes de otros países, sino que, finalizado el encuentro, los dos amigos continúan viajando por Francia, Italia y Suiza. Finalmente, antes de despedirse, descubren, según testimonio de Felguérez, la belleza de viajar (1988): “Durante cuatro meses recorrimos Francia, Italia y Suiza. Finalmente, en Londres, el último día del viaje examinando los acontecimientos, decidimos que viajar era una maravilla y que tendríamos que hacer algo de nuestras vidas que nos

permitiera seguir haciéndolo” (pp. 45-46). El zacatecano ya había decidido convertirse en pintor y el guanajuatense continúa con su carrera de ingeniería, pero también se ocuparía del rancho familiar —lo que les queda después de la Reforma Agraria del cardenismo—, para reunir dinero, proyecto que no concluye porque tres años más tarde, después de asistir a la representación de una obra de Carballedo, dirigida por Salvador Novo, en el teatro Juárez, unido a los reiterados problemas con la bomba de agua del rancho, abandona los estudios de ingeniería y se inscribe en la carrera de Arte dramático, en Mascarones, donde Usigli será su maestro y Luisa Josefina Hernández su compañera de estudio y de becas.

El crítico alemán Ottmar Ette (2001) afirma, en *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*, que no se puede trazar una línea divisoria entre la literatura ficcional y la literatura de viaje, al igual que se discuten las especificidades entre los textos periodísticos y los literarios publicados por un escritor. Lo que me interesa destacar aquí es que en Jorge Ibargüengoitia pueden retroalimentarse lo periodístico y lo literario, como ocurre con algunos cuentos con material autobiográfico y contexto citadino, incluidos en *La ley de Herodes* (1967), o con sus experiencias como profesor en la Escuela de Verano de Guanajuato, ciudad natal, conocida, que transforma en ciudad “imaginaria”, parecida y autosuficiente, que llamó Cuévano en su premiada novela *Estas ruinas que ves* (1975), que así quedó bautizada en las siguientes.

## II

Ya convertido en escritor reconocido, luego de los dos premios obtenidos en los concursos de Casa de las Américas, de 1963 —por *El atentado*, farsa histórica sobre el asesinato de Álvaro Obregón— y 1964 —por su primera novela, *Los relámpagos de agosto*, basada en las memorias de generales revolucionarios y en el levantamiento escobarista, de 1929—, y tras haberse librado de las hipotecas sobre su casa en Coyoacán, construida con tantos esfuerzos y obstáculos, como lo narra en *La ley de Herodes*, le proponen escribir una “pequeña guía de la Ciudad de México que sea a la vez amena y capaz de incitar al lector extranjero y turista en potencia, a visitarla”

(1975c, p. 28). Para “soltar mano”, se propone escribir “un pequeño ensayo turístico sobre la calle que le queda más cerca: lo titula “Aventuras de Francisco Sosa” (p. 28). Comienza con un poco de historia. Y a continuación, inventa un espacio prehispánico, con ribetes mitologizados y humorísticos: en la “remota antigüedad”, Francisco Sosa era “el camino que unía el reino de Coyoacán (tierra de coyotes) y Chimalistac (mujer chimuela, en memoria de la reina que lo fundó)” (p. 29). Estos dos reinos vivían en paz y en gran amistad. El primero era productor de tunas cardonas y el segundo fabricaba barbacoa. En la realidad histórica, la calle Francisco Sosa fue trazada, desde la época colonial, como Calle Real de Santa Catarina, que unía a los pueblos de Coyoacán y San Ángel. Cuenta la historia que era un camino polvoriento, que corría entre huertos, corrientes de agua, paredes cubiertas de hiedra y canteras. Tuvo diferentes nombres, como Calle Real de Santa Catarina, Benito Juárez y el actual de Francisco Sosa, desde 1951 (*Hueitzilín*, 2016, s/p.). Este personaje fue un escritor y político liberal, que nació en Campeche, el 2 de abril de 1848, y falleció en la Ciudad de México, el 9 de febrero de 1925.<sup>1</sup> Ibargüengoitia incluye en este escenario una calzada de tierra con fresnos gigantes y “un río pestilente que todavía existe en la actualidad” (1975c, p. 29). También considera a sus habitantes en un cuadro que podemos clasificar como prototurístico y paradisiaco: algún noble coyoateco o chimalixtaco transportado, con su familia, en andas, por “tamemes”. La irrupción histórica ocurre con la llegada de los españoles, “cuando todo se echó a perder” (p. 29): “Hernán Cortés, enamorado del clima de Coyoacán [...], construyó una grande y hermosa casa, cuyas ruinas sirven todavía de juzgado de lo civil y delegación del padrón electoral” (p. 30). Luego, los demás conquistadores siguieron el ejemplo y construyeron sus casas en lo que ahora es Francisco Sosa (p. 31), cómo “después de la espada vino la cruz” (p. 30) y se

---

<sup>1</sup> Francisco Sosa vivió en la ciudad de Mérida, donde estudió latín, jurisprudencia y filosofía. Más tarde, en la Ciudad de México se vinculó con Ignacio Ramírez “El nigromante” y con el poeta Juan Mateos. También colabora en la revista *El Renacimiento*, que dirigía Ignacio Manuel Altamirano.

construyeron los grandes monasterios de San Juan y del Carmen. Tras otros comentarios sobre pintores nostálgicos, se suceden las generaciones de propietarios, que levantan sus casas con una idea común: “la de construir una antigüedad de acuerdo con el abo-lengo de la calle” (p. 31). Por ejemplo, colocar junto a la puerta de entrada un atlante de Tula, hecho de plástico, o conseguir un portón de una iglesia barroca para esconder los *Mustangs*. Dentro de esta serie de propietarios, se insertarán las historias del propio autor, con relación a la compra de un terreno en tierras que fueron de jesuitas y la posterior construcción de una casa, no en Francisco Sosa, sino en una cerrada perpendicular a esta famosa calle: Calle de Reforma norte, Prolongación de Reforma, Cerrada de Reforma o Reforma a secas: “Han pasado más de diez años –afirma el narrador de ‘Manos muertas’– y todavía no se sabe a ciencia cierta cómo se llama la calle donde vivo” (1967, p. 50).

### III

A Guanajuato, convertida en Cuévano, regresa una y otra vez. Va dando características propias de su geografía, de su historia y de sus habitantes a lo largo de muchas páginas, tanto periodísticas como literarias. Por ejemplo, le dice a su amiga Margarita Villaseñor que las virtudes cardinales son aquí “el disimulo, el cumplir” (1996, pp. 21-22); o en algún viaje al extranjero, detecta a sus paisanos por usar zapatos amarillos de León o pantalones de gabardina color azul pavo –que sólo usan los habitantes de Monteleón, Guanajuato.

En otro artículo, recuerda lo que Alexander Humboldt escribió: que la riqueza de Guanajuato no está en el interior de sus montañas, sino en la pobreza de sus habitantes. Y en su análisis de los resultados de la Reforma Agraria en la zona, con el marco de la hacienda familiar de San Roque, Irapuato, acota que una de sus tías heredó del abuelo el balneario de aguas termales Comanjilla, que Ibargüengoitia convierte en *Hotel Calderón*, otro de los escenarios de *Dos crímenes* (1979).

Dice su amiga Margarita Villaseñor, en un testimonio incluido en *Jorge Ibargüengoitia a contrarreloj* (1996): Joy es “la compañera y la

esposa que soñó. Inteligente y amable, con el talismán de la creación” (p. 406). También habrá que añadir que Jorge y Joy se casan después de la muerte de su madre Luz Antillón (Lulú) (n. 1973), la que, con su tía Ema (n. 1974), fue una de las mujeres que lo criaron y lo adoraron, según sus propias palabras, y que él cuidó y procuró hasta el final. En el “Ensayo de nota luctuosa. No manden flores” (1991b), con tono constreñido da los datos de fecha y hora del entierro. Luego dice: “Murió como vivió, dando órdenes” (p. 294). Se van a un largo viaje en 1975, a Londres. Y ya los viajes serán con Joy, nombrada en los artículos como “la inglesa” o “mi mujer”, con quien disfruta la curiosidad por viajar y el gusto por la comida y los “tragos” compartidos. Otros escritores viajeros, como Italo Calvino (1988), han exaltado la laboriosidad y fascinación por la cocina mexicana. En su cuento “Bajo el sol jaguar”, asegura:

El verdadero viaje, en cuanto introyección de un “fuera” diferente al nuestro habitual, implica un cambio total en la alimentación, una deglución del país visitado en su fauna y flora y en su cultura (no sólo las diversas prácticas de la cocina y el condimento sino el uso de los diversos instrumentos con que se aplasta la masa o se mueve el caldero) haciéndolo pasar por los labios y por el esófago (p. 48).

Desea descubrir nuevos sitios o visitar con ella lo que él había conocido veinte años antes. Joy Laville lo recuerda en su viudez –lo sobrevive 25 años–: “Jorge era agudo, dulce y alegre, llevaba el sol adentro” (1996, p. 19). Joy murió en 2018, en Cuernavaca, a la edad de noventa y cinco años, después de haber sido distinguida con el Premio Bellas Artes.

Ibargüengoitia titula un artículo de su estancia en Londres “El paseo del glotón, cómo hacer las compras para cocinar”. En el texto, que se titula “Llevaba un sol adentro” (1991b), Joy cuenta que cuando Ibargüengoitia murió estaba éste trabajando en una novela que se llamaría, tentativamente, *Isabel cantaba*. También cuenta que vivían en París, sin frecuentar a mucha gente. Jorge cocinaba para los amigos e inventaba, fusionando, con mucho acierto según los amigos, la cocina italiana con la mexicana. Disfrutaba hacer las

compras para la cena: “Le gustaba mucho caminar en París” (1996, p. 18). Se convirtió en un *flaneur*.

Quiero detenerme en un viaje a la provincia para mostrar los claroscuros de esa mirada de Ibargüengoitia viajero: “Un día de campo”. Programan visitar el Nevado de Toluca tres viajeros, en un Volkswagen: un regiomontano, un guanajuatense y una inglesa —por supuesto, son Joy, él y quien maneja, W., ya que ninguno de los dos sabe manejar; de ahí su acalorada defensa del peatón, su aversión por la proliferación de coches y sus observaciones en torno al transporte público, en especial autobuses, pero también trenes y aviones. El tercero es llamado W. —y en otros viajes, a Catemaco, por ejemplo, será Wilmot. Por testimonio de otros amigos, podemos colegir que es Jorge Wilmot. Diez años atrás recuerda otro paseo (1979) al lago del cráter del Nevado, donde comen pan y queso. En esta ocasión, no llegan a su destino porque se detienen a desayunar en Toluca y se tardan dos horas, por la ineficiencia del restaurante mal escogido. Cambian de destino a Malinalco, se pierden, pero llegan a su objetivo: visitar el templo del Dios del Viento, en un rincón del pueblo. Siguen los contratiempos, pero reconoce que la contemplación lo compensa. ¿Qué vio?, me pregunto. Aquí el lector/a queda frustrado porque escribe: “No voy a contar las emociones que tuve al ver el templo ni voy a describirlo porque no viene a cuento” (1975c, p. 200). El ironista no se permite debilidades emotivas. En cambio, nos cuenta que al regresar le habían escrito en el polvo del coche un insulto, por ser “gringos”. La venganza es pagarles a los niños que “cuidaron el coche” con las tortas que encargaron en Toluca y que a lo largo del día se convirtieron en “nauseabundas”.

Regreso a Ottmar Ette (2001), quien escribió, en *Literatura de viaje. De Humboldt a Bandrillard*, “El relato de viajes pone en movimiento lo *presabido*, la memoria individual y colectiva” (p. 49). Desde esa perspectiva, podemos rescatar un viaje de Ibargüengoitia, acompañado de su esposa y un amigo, por Veracruz, en San Andrés Tuxtla, donde ven una construcción de dos pisos, con portal y baranda, que al narrador le recuerda una casa de Trinidad, Cuba, mientras que a su amigo Wilmot a la que vio en Birmania (1991, p.

30). De paso por Catemaco, Veracruz, buscan los últimos vestigios de la selva amazónica: ven montes desforestados para sembrar pastizales y criar ganado, que le llama la atención por su piel lustrosa –sin duda, se trata de los “cebú” importados de la India. Resulta curioso que no mencionen a Catemaco como el tan conocido centro de brujos, que ha visto mermada la afluencia de turistas por la violencia, impuesta por el crimen organizado, que sufre la región. En esta zona, la comida presenta los atractivos regionales: las acamayayas –langostinos– y los ategogolos, que son caracoles de agua dulce, con sabor a “callo de hacha” (1991, p. 32), aclara el viajero glotón. También incluye el menú “memelas” y “pellizcadas”. Cenan mirando los chupiros, que traduce a “cocuyos”, y que en mi idiolecto sureño llamo luciérnagas. En la mezcla y confusión de nombres, el narrador trata de llegar a un sitio en que se encontraron vestigios olmecas: “Tres zapotes”, que su mujer registra como “tres camotes”.

Otro territorio revisitado es Yucatán, donde llegarán en 1976, por el azar de las catástrofes naturales, como narra en “Los trabajos del destino o la Providencia”: organizaron un viaje a Guatemala, país que no conocen, entusiasmados por unos amigos. En el aeropuerto, se enteran del terremoto de 1976, que tiene un saldo inicial de mil muertos. El destino turístico se cambia a Yucatán, que Ibargüengoitia recuerda haber visitado por vez primera en 1951, como *scout*, y que narra en otro momento como “viajes náuticos”. Ya pasaron 25 años –y viajando por carretera, ya no por los blancos caminos mayas o *Sac bec*. Registra que la experiencia es “un poco melancólica, porque el estado está en ruinas” y pasa a enumerarlas: “ruinas de selva, ruina de milpa, ruina de haciendas, ruinas de iglesias, ruinas a secas. ¡Pero qué ruinas!” (1997a, p. 278). De Chichen Itzá, recordaba el *Hotel Mayaland*, donde desean hospedarse, pero no tienen lugar. Sin embargo, gracias a la “terquedad” de su mujer lograrán finalmente alojarse y pueden admirar, desde allí, la zona arqueológica, reconociendo, además, que es un privilegio de pocos.

Tulum, las ruinas junto al mar Caribe también las conoció en un viaje con sus amigos, en 1951, desembarcando en la playa de Tankah. Lo recuerda como “el lugar más bello que he visto en mi

vida” (1997a, p. 282). Después de 25 años, y rodeado de turismo masivo, repite su impresión: “el lugar más bello.” Y añade: “Todas las conjeturas [...] salen sobrando” (p. 282). Nuevamente, ante la emoción, el viajero omite todo sentimentalismo, prefiere señalar otros aspectos.

Para cerrar este tema sobre sitios turísticos en la provincia mexicana, regresemos a Acapulco para compartir un peculiar punto de vista sobre sus habitantes y el turismo. Jorge Ibargüengoitia asegura que quienes visitaron el puerto entre 1933 y 1950 lo recuerdan como una “maravilla”, que se echó a perder con la llegada del turismo nacional, primero, y de los gringos, después, convirtiéndolo en una especie de Miami sin cubanos. Sabemos que él lo conoció desde niño y afirma que se trata de “la meca del holgazán” (1991, p. 45), por ser un lugar donde a nadie se le antoja trabajar. Vivían tranquilos los nativos del lugar, pero llega del Altiplano “una maldición”: los visitantes. Y ellos se vengan, tratándolos mal por haberlos sacado de su “condición de inocencia paradisiaca” (p. 46). Luego llegan los extranjeros, con más dinero y peores intenciones, porque el turista es el holgazán que saca al acapulqueño de su holgazanería primitiva y lo obliga a trabajar, lo echa a una civilización precaria —las colonias populares en los cerros circundantes—, queda en una condición sometida. Por eso, el lugareño hace “cajitas horribles” y pretende venderlas (p. 47). Podríamos comparar este texto con uno de los conocidos cuentos mexicanos de Bruno Traven: “Canastitas en serie” de Oaxaca. Sin lugar a dudas, se puede concluir que la estética de Jorge Ibargüengoitia es la del desenfado.

#### IV

Ottmar Ette (2001) propone también cuatro lugares diferentes de la literatura de viajes: “la despedida”, “el punto álgido”, “la llegada” y “el regreso”. En el primer sitio, podemos encontrar los artículos en que Jorge prepara el viaje y recibe consejos de los que ya han viajado. En este punto, comenta que hay quien le sugiere llevar 36 artículos —inútiles— o el que le dice sólo llevar la chequera y una pluma —que en la actualidad se reemplaza con las tarjetas de crédito. Por cierto, una de las marcas del paso del tiempo son los

“después” del viajero y las dificultades que conllevan. Describe su “bolsita de lona”, que era a la vez botiquín y estuche de tocadore, y cuyo contenido fue cambiando con los años. También nos comparte su interés por los libros de viajes, con mapas de regiones que no piensa conocer. Sin embargo, añade que los textos que acompañan los mapas son soporíferos, en especial si son escritos por el viajero en persona, que resulta más interesante como personaje que como autor. Otra despedida que se narra es la de un viaje a Europa, en donde el avión no sale y deben pasar la noche en un hotel del centro y despertar no en París, sino en la calle “Ignacio Ramírez”. “El punto álgido” puede ser llegar a una estación de París y no encontrar cuartos y después de mucha batallar terminar en un hotel de paso. En cuanto al “regreso”, en *¿Olvida usted su equipaje?* (1997) aparece una sección titulada “El retorno”, con el subtítulo de “La vida real otra vez” (p. 94). Ahí reflexiona: “recomenzar es siempre más difícil de lo que uno espera” (p. 207); “Mi mujer no puede entender que yo, aquí en España, tenga problemas de idioma” (p. 207); “En el Barrio Gótico me pierdo. Estos extravíos no me causan alarma ni pesar. El barrio es fascinante y después de todo, estoy operando en un espacio circular que no tiene más de un kilómetro de diámetro” (p. 210). Barcelona no le parece tan agradable como tres años atrás. Se pregunta si es por los estragos causados por el paso de treinta millones de turistas o por la inflación: “El Parque Güel y el Museo Picasso son, a mi gusto, lo que saca a Barcelona de ser una ciudad agradable como hay tantas, para colocarla en un nivel superior y único” (p. 211). También dirá que se come muy bien y barato.

En cuanto a París, en *La casa de usted y otros viajes* (1991) afirma: “Yo tengo prejuicios con respecto a Francia porque cuando descubren algo que les interesa, lo pronuncian mal, lo malinterpretan y acaban creyendo en un invento francés” (1991, p. 216). Ejemplo: los “Bitols por los Beatles” (p. 216). Sin embargo, era París donde vivían cuando ocurrió el accidente.

Para concluir con este recorrido sobre el tema de Jorge Ibargüengoitia como viajero, me detendré en los museos, en tres espacios diferentes: México, Londres y el Cairo.

En *Instrucciones para vivir en México* (1991b), se incluye un apartado titulado “Homenaje a la provincia”, con el subtítulo “Los museos como aventura” (p. 209). En este artículo, asegura que en México se ha llegado a un punto en que sólo los turistas y los niños de las escuelas —éstos a fuerzas— visitan museos; critica la idea, calificada de “pedante, solemne y equivocada”, de que los museos son “puritita cultura, ya que la cultura [según él] tiene el defecto grandísimo de que todo el mundo la ambiciona en abstracto pero pocos son los que están dispuestos a molestar por adquirirla” (p. 209).

Veamos ahora cómo narra su experiencia en los museos londinenses, en *¿Olvida usted su equipaje?* (1997). Inicia con una afirmación rotunda: “lo mejor de Londres es gratis, es bueno que sea gratis y es mejor por ser gratis: los museos” (p. 110). En esta ocasión, asegura que no hay “manera ni más civilizada ni más elegante de perder el tiempo” (p. 110) que visitar museos. Otra ventaja sobre los de Nueva York, además de su gratuidad, es que están cerca unos de otros. Visita el Museo del Hombre, la Galería Nacional, el Museo de Historia Natural y, por supuesto, el British Museum. Nos dice que en la escalera principal —y nuevamente compara—, en un sitio equivalente al que ocupa la Victoria de Samotracia en el Louvre, está la estatua de un rey egipcio, que él asocia al recuerdo de una película de Hitchcock. Cree recordar que ahí se encuentra “una de las piezas más extraordinarias del arte mexicano antiguo” (p. 113): el cráneo de cristal de roca, que está en el Museo del Hombre. El salón de lectura de la biblioteca —que se mudó a un edificio nuevo en años posteriores— lo imagina con Lytton Strachey —el renovador del género de las biografías— leyendo *Crímenes célebres*.<sup>2</sup> Ibarguengoitia resume sus visitas diciendo que lo que está adentro del museo es maravilloso, “no sólo porque las colecciones son magníficas, sino porque están expuestas con mucho cuidado y con una sencillez que parece característica de la erudición inglesa” (p. 114). Por oposición, y de regreso al comentario irónico, pone de ejemplo lo visto en otros museos —quizá aquí el nombre de México está elidido—,

---

<sup>2</sup> Mi propia experiencia en esa sala fue querer conocer el lugar en el que Marx escribió gran parte de *El capital*, gracias a la calefacción.

donde, junto a “una figura que representa a una mujer hincada frente a un metate se lee ‘sacerdote ante una urna funeraria’” (p. 114).

El tercer escenario es el museo de El Cairo, con veinte o treinta veces más piezas de las que se exhiben en el museo británico. Están “empolvadas, sin iluminar, metidas en vitrinas empañadas sin letreros explicativos o con letreros en francés e inglés que dicen tonterías” (1991, p. 285). De todos modos, concluye: “la colección es maravillosa” (p. 285). Al igual que Egipto, a pesar del desastre en la experiencia con los hoteles y la comida. Su admiración por las pirámides de Gizé –que compara con las teotihuacanas– se expresa así: “son más grandes y más simples, más grandiosas y más modestas” (p. 284). Y concluye: “tienen un esplendor cruel e incomprensible” (p. 284). En cambio, le resulta decepcionante la esfinge y dice que lo que le inquieta y transmite a sus lejanos lectores es que tantas generaciones de visitantes, durante siglos, “la hayan encontrado enigmática” (p. 284).

Por último, una reflexión que une la cultura antigua con la escritura: una vidriera en el museo británico muestra la escritura cuneiforme de la Mesopotamia. El visitante observa la representación de un hombre que amasa barro y forma plantillas, las que graba con un estilo y luego cuece al sol. Tres mil años más tarde, alguien lo descifra y descubre que se trata de una receta contra la jaqueca. En el presente, el visitante lee la transcripción de lo que un señor escribió hace tres mil años en Asia Menor. Y lo impresiona y lo maravilla. En cambio, no le emociona ni le interesa demasiado ver manuscritos de escritores ingleses del siglo XIX. Nos comenta que “Bernard Shaw escribe en taquigrafía, O. Wilde tacha alguna palabra y Thomas Hardy escribe sin tachar y con fluidez y lo curioso es que sea tan aburrido leerlo” (1997b, p. 115). Recordemos que es admirador de la obra de Evelyn Waugh, quien visitó México, al igual que Graham Greene, escritor inglés y católico.

Finalmente, “leer es también un modo de viajar”. Y para Michel de Certeau (1996), en *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, “los lectores son viajeros: circulan sobre las tierras ajenas del prójimo, nómadas que cazan furtivamente a través de los campos que no han escrito” (p. 187). Luego añade:

La escritura acumula, conserva, resiste el tiempo con el establecimiento de un lugar y multiplica su producción con el expansionismo de la reproducción. La lectura no está garantizada contra el deterioro del tiempo (se olvida de sí mismo y se le olvida), no conserva, o conserva mal, su experiencia lograda (o lo hace mal), y cada uno de los lugares donde pasa es una repetición del Paraíso perdido (p. 187).

Los sitios visitados por Jorge Ibargüengoitia, a través de los años y transmitido en múltiples artículos, son, pues, su paraíso perdido. ➤➡

#### REFERENCIAS

- ETTE, O. (2001). *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CALVINO, I. (1988). *Bajo el sol jaguar*. Aurora Bernard (Trad.). Ciudad de México: Tusquets.
- DE CERTAU, M. (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Alejandro Pescador (Trad.). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- FELGUÉREZ, M. (1988). El reencuentro. *Vuelta*, IX(100), pp. 45-46. Ciudad de México.
- HUEITZILIN. (2016, 18 de abril). Ciudad de México, Coyoacán Fomento y Tradición.
- IBARGÜENGOITIA, J. (1967). *La ley de Herodes y otros cuentos*. Ciudad de México, Joaquín Mortiz.
- IBARGÜENGOITIA, J. (1975a). *Sávese quien pueda*. Ciudad de México: Novaro.
- IBARGÜENGOITIA, J. (1975b). *Estas ruinas que ves*. Ciudad de México: Novaro.
- IBARGÜENGOITIA, J. (1975c). *Viajes a la América ignota*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- IBARGÜENGOITIA, J. (1979). *Dos crímenes*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

- IBARGÜENGOITIA, J. (1990). *Instrucciones para vivir en México*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- IBARGÜENGOITIA, J. (1991). *La casa de usted y otros viajes*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- IBARGÜENGOITIA, J. (1997a). *Ideas en venta*. México: Joaquín Mortiz.
- IBARGÜENGOITIA, J. (1997b). *¿Olvida usted su equipaje?* Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- LAVILLE, J. (1990). Llevaba un sol adentro. En J. Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en Mexico* (pp. 11-12). Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- LAVILLE, J. (1996). Llevaba un sol adentro... En F. Arroyo y otros, *Jorge Ibargüengoitia a contrarreloj* (pp. 19-22). Guanajuato: Congreso del Estado de Guanajuato.
- VILLASEÑOR, M. (1966). Conversaciones frente al mar de la presa. En F. Arroyo y otros, *Jorge Ibargüengoitia a contrarreloj* (pp. 23-34). Guanajuato: Congreso del Estado de Guanajuato.
- TRAVEN, B. (2011). *Canasta de cuentos mexicanos*. Ciudad de México: Selector.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 4, núm. 9, mayo-agosto 2024, Sección Flecha, pp. 67-87.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i9.154>

## Caligrafía del agua: la poética de lo fugaz en José Watanabe

### Water Calligraphy: the Poetics of Evanescence in José Watanabe

Eduardo Celis  
Benemérita Escuela Normal Veracruzana, México

ORCID: 0009-0003-1953-6681  
[eduardocelisochoa@gmail.com](mailto:eduardocelisochoa@gmail.com)

Recibido: 10 de febrero de 2024  
Dictaminado: 13 de marzo de 2024  
Aceptado: 15 de abril de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

# Caligrafía del agua: la poética de lo fugaz en José Watanabe

## Water Calligraphy: the Poetics of Evanescence in José Watanabe

Eduardo Celis

### RESUMEN

Este artículo propone una lectura de *Banderas detrás de la niebla* (2006), de José Watanabe, a partir de la mirada sobre el carácter fugaz de la realidad, un procedimiento que alberga un parentesco con la tradición poética oriental, especialmente en lo que respecta a sus vertientes china y japonesa. Frente a los estudios que se centran en el vínculo entre la poética de Watanabe y el haikú, planteo una visión más amplia, que contempla los modos en que la palabra se tiñe de una fugacidad inmanente, análoga a una práctica habitual en los parques de las ciudades chinas: la caligrafía del agua. El presente trabajo sostiene que el arte poética de Watanabe entabla un diálogo similar con el mundo y su materialidad.

*Palabras clave:* poesía peruana; haikú; materialidad; fugacidad; poética.

### ABSTRACT

This article proposes a reading of *Banderas detrás de la niebla* (2006) by José Watanabe, based upon the gaze on the evanescence of reality, a procedure that shares an affinity with the Eastern poetic tradition, especially concerning its Chinese and Japanese facets. In contrast to studies that focus on the connection between Watanabe's poetics and haiku, I present a broader perspective that considers the ways in which poetic word is imbued with an inherent transience akin to a common practice in the parks of Chinese cities: water calligraphy. This work contends that Watanabe's poetic art engages in a similar dialogue with the world and its materiality.

*Keywords:* peruvian poetry; haiku; materiality; evanescence; poetics.

En el segundo apartado de *Banderas detrás de la niebla*, José Watanabe (2022) dedica a Matsuo Bashō (1644-1694) el siguiente poema, titulado precisamente con el *nom de plume* del maestro del haikú: “El estanque antiguo / ninguna rana. / El poeta escribe con su bastón en la superficie. / Hace cuatro siglos que tiembla el agua” (p. 413). Se trata, por supuesto, de una relectura del que acaso sea el “texto poético más famoso de la lengua japonesa” (Reckert, 2001, p. 302). Por diversos motivos, llama la atención su inclusión en el segmento homónimo de este último libro publicado en vida por el poeta peruano y, por tanto, con un carácter testamentario y de cierre de distintos ciclos inaugurados y explorados a lo largo de su trayectoria literaria.

Es difícil pensar en una forma poética oriental que haya ejercido mayor influencia en el panorama literario occidental e hispanoamericano que el haikú, a pesar de las dificultades de traducción que supone una lengua aglutinante como el japonés, cuya indeterminación sintáctica, además, se ve proyectada hasta sus límites en las diecisiete sílabas de las que consta tradicionalmente este tipo de composiciones, que podríamos considerar como el poema depurado de todo andamiaje y desnudo hasta el núcleo de su propia significación.

En palabras de Fernando Rodríguez Izquierdo (1972), el haikú aspira a “eternizar sensaciones concretas convirtiéndolas en símbolos vivientes de otras tantas visiones del mundo” (p. 23). Sin embargo, para lograr dicha eternización esta forma poética mínima necesita desprenderse de todo aquello que es accesorio, hasta revelar el mismo centro o acabamiento de su propio lenguaje. Tal como precisa Giorgio Agamben (1989), desde un punto de vista occidental, pero no irreconciliable con la tradición de Oriente, donde “acaba el lenguaje empieza, no lo indecible, sino la materia de la palabra. Quien nunca ha alcanzado, como en un sueño, esta lignaria sustancia de la lengua a la que los antiguos llamaban «selva» es, aunque calle, prisionero de las representaciones” (p. 19). Bashō intuyó las grandes posibilidades que entrañaba el haikú, hasta entonces una forma menospreciada y relegada a la marginalidad de un “mero ingenio artificioso y burlesco” (Rodríguez Izquierdo,

1972, p. 64), e hizo de él una “manifestación de las intuiciones de la vida diaria” (p. 66).

Si continuamos con la ilación propuesta por Agamben, podemos precisar que el haikú, como forma poética desarrollada y consolidada por Bashō, asume como fin último revelar la palabra poética en su más pura relación con la materialidad y, en el proceso, liberar al poema de sus ornamentos representacionales, algo que adquiere sentido a la luz de que “Bashō estaba más interesado en el espíritu de la poesía china y japonesa que en su forma” (Rodríguez Izquierdo, 1972, p. 67), sin olvidar que “los cortos enunciados que constituyen los haikú superan el valor circunstancial del momento y alcanzan un valor simbólico perdurable” (p. 27). De esta manera, el espacio poético donde aflora el haikú, un ámbito carente de metáforas y proclive a lo concreto, representaría aquel lugar necesario para que el poema abrace su propia materialidad en el lenguaje.

No obstante, las vicisitudes del haikú en su asimilación al ámbito de la poesía hispanoamericana han estado mediadas de raíz por traducciones y enfoques no siempre afortunados, máxime en consideración de esfuerzos poco rigurosos o carentes de un conocimiento profundo de la lengua japonesa,<sup>1</sup> sumados a la ambivalencia semántica de estas composiciones. Sin embargo, al mismo tiempo, y como bien lo señala Fernández Bravo (2018):

Traducir es leer, pero en el caso de las traducciones asiáticas realizadas por poetas latinoamericanos, se trata de un modo de lectura que por su intensidad opera no sólo para comprender e intentar transportar de una lengua a otra [...], sino también para aprehender un modo de producción poética [...], que los poetas latinoamericanos llevarán a la práctica en sus propias obras (p. 47).

Es así que las diecisiete sílabas que integran el haikú, en su lengua original, se constituyen como la matriz estructural que determina la forma de las traducciones y sus emulaciones en español.

---

<sup>1</sup> El mismo Paz (2014) reconoce que Eikichi Hayashiya lo invitó a realizar en conjunto la traducción del libro de Bashō, “a pesar de mi ignorancia del idioma” (p. 283).

Más allá de la polémica en torno a las elecciones de –si se quiere– transliteración adoptadas por Paz (2014), su postura sobre el haikú podría hacerse extensiva hacia muchos de aquellos que se vieron arrebatados por esta forma poética, que tanto le debe a Bashō: “El haikú fue una crítica de la explicación y la reiteración, esas enfermedades de la poesía” (p. 298), quebrantos sintomáticos del agotamiento de la metáfora como procedimiento poético por excelencia, al que Mario Montalbetti (2016 y 2021) achaca, en distintas oportunidades, el hundimiento del poema en su relación y valor de cambio con el lenguaje.

En este contexto, resalta la singularidad del caso de José Watanabe: “hijo de un inmigrante okinawense en el Perú, traduce motivos y figuras de la literatura asiática en su misma obra, que sin embargo dialoga con fuentes literarias de múltiples tradiciones (europeas, latinoamericanas, de las artes visuales y otras)” (Fernández Bravo, 2018, p. 47). A pesar de las distintas preocupaciones que podemos apreciar en su obra, desde su primer poemario, *Álbum de familia* (1971), la tendencia a dialogar con la tradición lírica japonesa, en general, y con Matsuo Bashō, en particular, es una de las constantes de sus libros, especialmente *La piedra alada* (2005) y *Banderas detrás de la niebla*, a pesar de que el mismo Watanabe rechazó en distintas ocasiones el estereotipo de poeta *nikkei*, pues, tal como recuerda Randy Muth (2017), “no hablaba japonés y desconocía el país de su padre [...] por lo que su principal contacto con la cultura japonesa fue a través de él” (p. 40).

Watanabe no sería, para rescatar una noción de George Steiner (2002), un escritor *lingüísticamente sin casa* (2002, p. 17), pero sí podría definirse como un poeta forjado en estrecho diálogo no sólo con la heteroglosia del mundo moderno, sino con la de su propia individualidad, enmarcada en una historia familiar de hibridación, cimbrada por la muerte del padre en 1960, esto es, “la pérdida del único nexo que lo vinculaba con el país de sus antepasados” (Muth, 2017, p. 41), una nación insular con la que este poeta, también insular a su manera, como bien lo define Tania Favela Bustillo (2012, p. 7), entablará una relación a distancia, que en ocasiones despunta explícitamente, pero que se mantiene implícita en una

vasta serie de procedimientos, mucho más evidentes en sus últimos poemarios, que se ven cristalizados en los versos dedicados a Bashō que citamos en un principio.

Aunque la crítica en torno a la obra de Watanabe no es especialmente abundante, uno de los principales consensos es que su poética alberga una íntima filiación con la tradición lírica japonesa y con el budismo zen, “en particular con el vaciamiento del sujeto y la disolución del yo en el entorno” (Fernández Bravo, 2022, p. 48), si bien arraigada en lo que Favela Bustillo (2012) denomina “un mundo afectivo [...] [desde el que] se alza un orden posible, un nuevo espacio desde dónde mirar” (p. 11). Con esta idea, Favela Bustillo apunta a una cuestión esencial en la poética de Watanabe, que Víctor Vich (2013) también ha puesto de manifiesto: la importancia de la mirada en la poesía del peruano. Vich, no obstante, se centra en la relación con la naturaleza y puntualiza acertadamente que “sus principales poemas proponen la representación de una derrota del lenguaje frente a la contundencia del mundo natural y que por lo mismo ocurre en ellos una redefinición de las posiciones materialistas tradicionales” (pp. 87-88).

Estas dos visiones sobre la obra de Watanabe son sumamente significativas, ya que concentran las dos tendencias por las que la crítica se ha inclinado para explicar una poética verdaderamente singular, no sólo en el panorama literario andino o sudamericano, sino hispanoamericano en general: una que se enfoca sobre el influjo y el diálogo con el haikú y la tradición literaria japonesa –Favela Bustillo (2012, Fernández Bravo (2018 y 2022), Muth (2017), Tsurumi (2012)– y otra que opta por señalar los procedimientos formales detrás del papel que desempeña el sujeto y su relación con el mundo –Dimeo (2021), Saucedo (2023), Vich 2013). Frente a estas dos vertientes, propongo una alternativa de lectura adicional, que podría conciliar dichas interpretaciones, que ciertamente no son excluyentes entre sí, pero que parecerían formar parte de ámbitos distintos, si atendemos a una escisión o binarismo entre poesía oriental y occidental. Para ello, sugiero rescatar el estrecho vínculo que alberga, en el plano artístico oriental, el papel del poeta y el del pintor. José Ángel Valente (2008) escribe:

en la tradición extremo-oriental la relación [entre poesía y pintura] es más evidente. En japonés, es cierto, escribir y pintar se dicen con una sola palabra, *kaku*. También en la tradición china clásica, el poema es pintura invisible o sonora, y la pintura poema visible o sin palabras (p. 1576).

Justo en el punto de cruce entre poesía y pintura, emerge la caligrafía como espacio de conciliación entre ambas disciplinas. A propósito de una cita del calígrafo Lin Rihua, Valente sostiene que en el acto de escritura sobre lo material se dan las condiciones de traslado de “la muñeca de la que reciben su belleza el ideograma o la letra, la libertad absoluta del pincel en el espacio sin límites del cuadro o, en fin, la natural precondition no renunciable que hace posible el nacimiento del poema” (p. 1576), es decir, el poema no sólo nace del poeta, sino de aquel que lo replica con el pincel y lo inscribe en la materialidad.

Laura Vermeeren (2017) analiza una práctica común en los parques de las ciudades chinas, cuyo procedimiento entraña una posible interpretación de cómo opera la poética tan singular de Watanabe: la caligrafía del agua. Se trata de una actividad recreativa que acostumbra a realizar los ancianos chinos: con gruesos pinceles, plasman sobre el pavimento los caracteres que constituyen poemas o refranes, aunque lo más llamativo de esta técnica es que en lugar de tinta utilizan agua, por lo que la palabra se tiñe de la fugacidad inmanente a lo que dure el líquido sobre la solidez material del camino antes de evaporarse. Con respecto a la fugacidad de esta técnica, Vermeeren sostiene:

The ephemeral nature of water calligraphy adds to its lure. It contradicts traditional calligraphic practice, which has as one of its main qualities that it resists time. Chinese calligraphy is a time-honoured traditional art; using, copying, imitating and interpreting characters continuously for over three thousand years. Using bronze, stone, ink and paper, Chinese calligraphy has managed to defy the “disappearance” that is taking place with the characters written down in water. The main purpose of calligraphy has been communication, which quite obviously favors an enduring method of writing. That

this type of calligraphy is ephemeral, one water calligrapher commented, is something new and not in line with how he, and in general, people would treat written characters in the past (párr. 10).<sup>2</sup>

En otras palabras, la misma naturaleza de la práctica de la caligrafía del agua contradice los procedimientos tradicionales del arte de la caligrafía oriental, cuyo propósito fundamental es la permanencia sobre el soporte material, su inmortalización en el tiempo. Y es que el arte de la caligrafía china tiene un marco:

el Asia Oriental no ha sentido nunca necesidad de establecer una división jerárquica entre las llamadas bellas artes y las artes aplicadas o decorativas: la cerámica, la jardinería, la preparación de ramilletes artísticos, y aun la forma ceremonial de preparar, servir y beber el té (Reckert, 2001, p. 290).

Esta ausencia de jerarquización eleva o, mejor dicho, permite que la caligrafía se instale en el entramado del resto de las artes, aunque también la somete a una serie de paradigmas rígidos contra los que atentar: como en el caso de la fugaz escritura sobre el pavimento en los parques, supone casi un anatema para los sectores más tradicionalistas de la comunidad artística.

Uno de los motivos por los que la caligrafía del agua se ha popularizado tanto en las grandes urbes de China es la economía de su ejecución: sólo es necesario contar con el líquido y un pincel para practicarla. Constituye lo que Vermeeren (2012) califica como “productive affordances of boredom” (párr. 13),<sup>3</sup> además de impli-

---

<sup>2</sup> La naturaleza efímera de la caligrafía del agua acentúa su atractivo. Se contradice con la práctica caligráfica tradicional, que tiene en la resistencia al tiempo una de sus principales cualidades. La caligrafía china es un arte tradicional consagrado en el tiempo que ha utilizado, copiado, imitado e interpretado caracteres de forma continua a lo largo de más de tres mil años. A través del uso del bronce, la piedra, la tinta y el papel, la caligrafía china ha logrado desafiar la ‘desaparición’ que les ocurre a los caracteres escritos con agua. El propósito más importante de la caligrafía ha sido la comunicación, que evidentemente requiere un método perdurable de escritura. Que este tipo de caligrafía sea efímera, comentó un calígrafo del agua, es algo nuevo y no está en sintonía con la manera en que él y la gente en general trataría a los caracteres escritos en el pasado. La traducción es nuestra.

<sup>3</sup> “posibilidades productivas del aburrimiento”. La traducción es nuestra.

car un espacio para la igualdad, ya que cualquiera que la ejecute se convierte en un calígrafo, al mismo nivel que aquel que lo hace con tinta y sobre el lienzo. Dicho de otra forma, la caligrafía del agua transgrede esta ausencia de jerarquización, que, paradójicamente, la impregna de un valor artístico mucho mayor al que se le otorga en Occidente por cuenta doble: acerca su cultivo al ciudadano de a pie y trastoca los fundamentos relacionados con la permanencia, por completo.

En resumen, la caligrafía del agua surge como una actividad que trata de impregnar de necesidad a la contingencia del aburrimento a través de una economía e igualdad de medios, en los que la palabra, cuya naturaleza en esta práctica originalmente era permanente, se vuelve fugaz y sólo se manifiesta plasmada en la materia durante los breves momentos que demora la evaporación del líquido sobre el pavimento. Una vez que el agua desaparece, junto con el mensaje que transmitía, el calígrafo vuelve a comenzar, en una tarea de perfeccionamiento y comprobación que debe materializarse continuamente, lo que dota a esa constante desaparición y reaparición de un enigma esencial un nuevo espacio, que impregna de nuevos significados a la palabra poética.

Como planteaba anteriormente, es posible analizar la poética de Watanabe como una homología de los procesos formales que construyen esta escritura acuática. Para ello, me parece especialmente revelador su libro *Banderas detrás de la niebla*, en tanto culminación de un proyecto literario vital que recupera y da cierre a antiguas búsquedas, al tiempo que se atreve a explorar cuestiones que no habían estado presentes en otros libros publicados anteriormente, como el diálogo abierto con la narrativa de Jorge Luis Borges, por ejemplo. Así, Watanabe vuelve a poner la mirada sobre temas como su natal Laredo, la reconocida influencia de Bashō —que mencioné en un principio—, la figura de la madre, el arte japonés y la japonesidad en general, el atípico bestiario que puebla muchos de sus poemas más conocidos, la muerte y la enfermedad.

*Banderas detrás de la niebla*, curiosamente una de las obras de Watanabe de las que la crítica se ha ocupado en menor grado, comprende cuatro secciones, tituladas “Riendo y nublado”, “Banderas

detrás de la niebla”, “Otros poemas” y “El otro Asterión”, las cuales reúnen, en mi opinión, algunos de los poemas más logrados de este autor. Su publicación tuvo lugar sólo un año después de *La piedra alada* (2005), lo que contrasta con sus otros libros, que salieron a la luz con varios años de diferencia entre sí.

El poemario abre con “Responso al cadáver de mi madre” (2022):

A este cadáver le falta alegría.  
Qué culpa tan inmensa  
cuando a un cadáver le falta alegría.  
Uno quiere traerle algo radiante o gustoso (yo recuerdo  
su felicidad de anciana comiendo un bife tierno),  
pero Dora aún no regresa del mercado.

A este cadáver le falta alegría,  
¿alguna alegría aún puede entrar en su alma  
que está tendida sobre sus órganos de polvo?

Qué inútiles somos  
ante un cadáver que se va tan desolado.  
Ya no podemos enmendar nada. ¿Alguien guarda todavía  
esas diminutas manzanas de pobre  
que ella confitaba y en sus manos obsequiosas  
parecían venidas de un árbol espléndido?

Ya se está yendo con su anillo de viuda.

Ya se está yendo, y no le prometas nada:  
le provocarás una frase sarcástica  
y lapidaria que, como siempre, te dejará hecho un idiota.

Ya se está yendo con su costumbre de ir bailando  
por el camino  
para mecer al hijo que llevaba a la espalda.  
Once hijos, Señora Coneja, y ninguno sabe qué diablos hacer  
para que su cadáver tenga alegría (pp. 393-394).

Con el primer verso, vuelve a relucir la importancia de la mirada, que ya ha sido puesta de relieve, de forma acertada, por Víctor Vich (2013). Se trata, pues, de un vislumbre hacia lo material. Y a pesar de que el objeto que figura en el punto de mira es el cadáver<sup>4</sup> de la propia madre, “para Watanabe, *la vida es física* y el signo se vuelve siempre el signo de algo perdido” (p. 96). No hay espacio para lo ultraterreno, ni para la idealización de la madre que culmina su tránsito por esta vida, pero su inscripción en el espacio del poema sí está sujeta a la fugacidad que la voz poética impregna en su recuerdo. Es lo material, el mundo de las cosas, lo que pone en marcha el movimiento del poema, pero en Watanabe sólo puede estar completo si la perspectiva se sitúa en el tránsito fugaz de su aparición ante la mirada a través de la cual se personifica la voz poética. La aparición del cadáver se mantiene en un constante *estar yéndose*, del que depende la operatividad del poema, pues, al igual que la caligrafía del agua, Watanabe captura la fugacidad de las cosas en el mundo, pero sin preservarlas en el espacio de la enunciación, sin aferrarse a ellas, dejando que se evaporen después de haberlas colocado en el centro del poema y, ciertamente, sin permitir que la tentación de lo metafórico invada la intención poética, pues, como apunta Favela Bustillo (2012), la lengua que “se le impone a Watanabe como una herencia le viene de su madre: un lenguaje medido, sin aspaviento alguno” (p. 12), al que él mismo se refirió como refrenamiento.<sup>5</sup>

En ese sentido, me parece relevante cómo Watanabe construye la imagen principal del poema titulado “Los búfalos” (2022):

---

<sup>4</sup> Por otro lado, llama la atención la similitud con “Masa”, uno de los poemas más conocidos de César Vallejo, también perteneciente al tramo final de su obra. Ambos cadáveres, los que aparecen en los poemas de Watanabe y de Vallejo, están inmersos en un proceso constante, el de éste en el *seguir muriendo* y el de aquél en el de *estar yéndose*.

<sup>5</sup> Este refrenamiento de la poética de Watanabe también guardaría un parentesco con lo que Mario Montalbetti (2021) define como la resistencia del poema a hacer signo y con ese rechazo hacia el ingreso de lo metafórico como camino del poema hacia su propio hundimiento en su relación con el lenguaje.

Pon el oído en la tierra, escucha  
la estampida de los búfalos  
y dame la razón, ¡quién  
más terrestre y cuadrúpedo que un búfalo!

Si hubiera algún conejo  
en la ruta de los búfalos, la tierra  
no nos traería sus brincos asustados.  
Ella sólo recoge el furor ciego, no la muerte  
del suave conejo  
entre los cascos de la horda (p. 398).

En palabras de Randy Muth (2017), a “diferencia de sus homólogos generacionales, la poesía de Watanabe se caracteriza en gran medida por sus meditaciones sobre la naturaleza y los animales” (p. 40). A este respecto, coincido con Favela Bustillo (2012) cuando señala que “un camino atrayente [de la poesía de Watanabe] es el de su ‘bestiario’, la cercanía con el mundo animal y los significados que pueden desprenderse de esto” (p. 239). En el caso de “Los búfalos”, la voz poética se manifiesta inicialmente como una instancia imperativa que vuelve a poner el énfasis sobre la materialidad: la mirada, el pincel que impregna su poeticidad líquida sobre la materia, centra su enunciación sobre la tierra, el lugar donde puede escucharse la estampida de los animales, que no son más que eso, y cuya cualidad esencial es la de ser terrestres y tener cuatro patas. Lo que importa de su marcha ensordecedora, que podría ser análoga al brutal rumor de la vida al que Watanabe alude en muchos otros poemas, es que acalla a su paso y su transmisión por lo terreno cualquier otro rumor, así implique la muerte. En este sentido, el procedimiento de Watanabe recuerda a lo que precisa Valente (2008) sobre la cerámica china: “el contorno aísla lo representado (fénix, murciélago, pez, raíz, dragón, rama de almendro) reduciéndolo a su soledad esencial” (p. 459), lo cual ilustra, de nueva cuenta, la forma en que la voz poética en Watanabe, a la manera del corte

apélico que Montalbetti (2016) identifica en Blanca Varela,<sup>6</sup> hace un corte en la realidad y utiliza esa fisura para exponer lo más convencional del mundo como motivo poético, “una fugaz y delicada acción del ojo” (Watanabe, 2022, p. 412).

Algo parecido ocurre con “El orgasmo”, ese breve poema construido a la manera de un haikú: “¿Me dejará la muerte / gritar / como ahora?” (Watanabe, 2022, p. 400), tanto que el reparto silábico de la composición japonesa –5-7-5– ha dejado un resto en la métrica de estos versos del autor peruano: 7-3-4. No obstante, con respecto a este poema, difiero en la interpretación que ofrece Favela Bustillo (2012, p. 116), puesto que ese poder de sugestión del que habla podría extrapolarse a toda la poesía y no sólo a la japonesa. Por otro lado, me parece más evidente cómo Watanabe, con total conciencia poética de la preceptiva de Bashō y otros *haijin*, escribe *contra* el haikú, contra la idea de que “se ve el mundo dotado de la perfección de finalidad. Todo lo que es natural es acogido y dignificado, casi divinizado por la poesía” (Rodríguez Izquierdo, 1972, p. 27). Si el haikú opera sobre el instante a partir de la sustantivación del mundo, “El orgasmo” centra el espacio poético en la acción que da sentido a la experiencia.

*Banderas detrás de la niebla* es un libro singular, incluso dentro de la misma obra de Watanabe, puesto que su exploración parece ir destinada en diversas direcciones, no siempre congruentes unas con otras o no carentes de contradicciones, una heterogeneidad dominada por el impulso de integración de imágenes. A pesar de esto, la voz poética presente en estos poemas se mantiene sujeta a su visión de la materialidad tanto del mundo como del lenguaje.

En “La fotografía” (2022), el humor dirigido contra el estereotipo de “los poetas: / maricas mirando en lontananza / o angelotes ensimismados en las bellas letras” (p. 401) contrasta con la pregunta retórica de si el *pálpito inicial*, que representa un ingreso poco frecuente de lo metafísico en la poesía de Watanabe, podría quedar

---

<sup>6</sup> Montalbetti (2016) plantea esta noción con respecto a la función que cumple la agramaticalidad del sexto verso –“la no mía cabeza”– en el tercer poema de *Concierto animal* (1999), de Blanca Varela, el cual “*divide la división misma*” (p. 35).

grabado en la mundanidad del papel fotográfico. Más aún: como apunta Vich (2013), “la crítica a la poesía es producida por la poesía misma: la desconfianza en el verso encuentra expresión cabal en el propio verso” (p. 93).

El humor de “La fotografía” da paso también a lo triste e irónico en poemas como “Flores” (2022):

La madreselva se cerró al amanecer  
y yo, sin su perfume, seguí creyendo en la poesía.

Es difícil persistir en la poesía, más aún  
cuando ella misma nos desorienta:  
en la desesperación  
yo escribí los poemas más sosegados.  
¡Casi enloquezco pidiendo calma!

Ahora, después de la noche en blanco  
y ningún verso, estoy en paz.  
La madreselva, ya lo dije, se cerró al amanecer.

Otras flores habrá a lo largo del día.  
Los lirios que pone mi mujer en la sala,  
las rosas que dejan caer los cortejos fúnebres,  
las flores carnívoras que se cierran tan violentamente  
que apenas dejan ver a la abeja que matan.  
De estas flores aprenderé, una vez más,  
que la poesía que tanto amo sólo puede ser  
una fugaz y delicada acción del ojo (p. 412).

En “La fotografía”, el poema es el espacio que permite la ridiculización de los poetas, mientras que en “Flores” los últimos versos abren un lugar de expresión para una *ars poética*, que dice mucho sobre la perspectiva desde donde se produce la enunciación: la paz del sujeto lírico llega con el instante de inmovilidad plasmado sobre la superficie móvil y fugaz del poema. La no-escritura, al cabo de la noche en blanco, motivo por otra parte con una filiación oriental innegable, en vez de generar la angustia de lo improductivo en el sujeto desemboca en la satisfacción del no ser, del no participar

en el devenir que impone la costumbre —y que recuerda mucho a la conformidad con que se aprecia la oposición juventud-vejez en “Los tablistas”, poema del libro *Cosas del cuerpo*, publicado en 1999. En este tenor, “Flores”, permaneciendo en esa dimensión de fijación fugaz de la materialidad del mundo en la materialidad del poema, indica que la poesía, además de su carácter evanescente, no está en el poema en sí mismo, sino en el ojo que le da sentido.

La muerte es una de las presencias más patentes en *Banderas detrás de la niebla*, de lo cual deja constancia su tematización en todos los poemas que he analizado hasta este punto. Con respecto a la idea de la muerte, Agamben (1989) explica:

El ángel de la muerte, que en ciertas leyendas se llama Samael y con el que se cuenta que el mismo Moisés tuvo que luchar, es el lenguaje. Aquél nos anuncia la muerte —¿qué otra cosa hace el lenguaje? Pero es precisamente este hecho lo que nos hace tan difícil morir. Desde tiempos inmemoriales, desde los inicios de la historia, la humanidad está en lucha con el ángel, para arrancarle el secreto que él se limita a anunciar. Mas de sus manos pueriles se puede obtener tan sólo esa anunciación, que de todos modos él había venido a traernos. De esto el ángel no tiene la culpa, y sólo aquel que entiende de la inocencia del lenguaje comprende al mismo tiempo el verdadero sentido de esa anunciación y puede aprender a morir (p. 115).

Se rinde cuenta sobre la tensión esencial de *Banderas detrás de la niebla*: la del lenguaje y la muerte, que constantemente pone en juego sus posibilidades de representación en el poema. En el caso del último poema analizado, la flor, y su carga histórica como depositaria y dadora de la poesía, choca con su finitud en el mundo. En “El orgasmo”, esa tensión se ve reflejada entre la eventualidad de la muerte y su correlato mínimo en el acto que da título al poema. En “Los búfalos”, la brutalidad de la vida y sus representaciones en el poema y el mínimo espasmo de la muerte del conejo. En “Responso al cadáver de mi madre”, el mismo título marca la pauta enunciación-muerte-vida, a través del acto de la maternidad. Pero lo que otorga sentido a todos estos nexos es precisamente esa mirada que, a veces subjetivada, a veces desubjetivada, pero siempre

encauzando al poema, se erige sobre una dimensión material, como si se tratara de esa caligrafía del agua que deja la impronta de lo poético sobre la solidez de lo real.

Así, en el poema “La sangre” (2022), observamos cómo la voz poética se apropia de los mecanismos de la caligrafía del agua, líquido que aquí transmuta hacia el que corre por venas y arterias, al tiempo que acentúa la finitud que subyace al rumor del discurrir de la materia en la corporalidad:

Los médicos escuchan con el estetoscopio  
el paso rumoroso de nuestra sangre, lo escuchan  
como una revelación que nunca comparten, no dicen  
con alegría: tu sangre no ha huido.

La sangre puede huir. Los órganos están fijos,  
palpitando en su profunda oquedad, pero la sangre  
puede salir de su límite, franquear la piel y saltar  
al mundo.

Si la sangre huye sabrá remontar colinas  
así como se extiende abundante y silenciosa  
por el hígado, sabrá fluir por los arcos de los puentes  
así como avanza por las esclusas del corazón,  
sabrás pasar bajo las raíces enmarañadas de los sauces  
así como pasa entre la arboladura de los pulmones.

La sangre puede inundar todos los paisajes.  
La sangre de los asesinados va delante de nosotros  
y vibra  
como un horizonte infame (p. 405).

Pero ese discurrir de la sangre no está asociado a la vida; por el contrario, la voz poética nos lleva hacia una contradicción en la que este flujo es bidireccional y la huida del mismo es inminente, por lo que los últimos versos del poema que antecede a éste adquieren mayor relevancia: “porque quiero ser (y seguir siendo) en cualquier rostro vivo / con tal de no ser, como el hijo del carnicero, el muerto” (p. 404).

La mortalidad, ya lo hemos visto, se cierne sobre gran parte de la obra del poeta peruano; sin embargo, en *Banderas detrás de la niebla*, esa anunciación, al modo de Agamben (1989), se traslada a través del poema sin posibilidades de trascendencia. En el caso de “La sangre”, Vich (2021) asocia la última estrofa a las turbulencias políticas que experimentó Perú en la segunda mitad del siglo xx y que en el último tramo de esa centuria derivaron en un derramamiento de sangre que dejó una marca indeleble en la sociedad del país. No obstante, para Watanabe, esa impronta sobre el tejido social permanece vibrante, presente, en la lejanía, pero su ignominia no inunda—aunque sí *puede* hacerlo— la realidad del sujeto: por el contrario, se mantiene en un plano potencial que la voz poética conjura en el lenguaje a sabiendas de su fugacidad sobre lo material.

Todas estas búsquedas están estrechamente relacionadas con el poema que da título al libro, en el que leemos: “Adolescente aún, / acaso buscaba el terror gozoso de la evanescencia” (Watanabe, 2022, p. 409): ese terror gozoso de la evanescencia podría ser el núcleo de la poética de Watanabe, el sentido al que tiende la práctica totalidad de su poesía, tal como la caligrafía del agua imprime momentáneamente sobre el suelo la concreción del líquido en letras visibles que eventualmente desaparecerán en razón de su misma naturaleza. El procedimiento está tan presente en esos versos que apelan a él directamente como en los del poema “El algarrobo”, que figura entre los más conocidos del poeta peruano. El árbol en cuestión, señala el sujeto poético, “me pone frente al lenguaje. / En este paisaje tan extremadamente limpio / no hay palabras. Él es la única palabra / y el sol no puede quemarla en mi boca” (p. 411): la percepción del mundo y sus manifestaciones tangibles son resultado de la transfiguración del objeto en lenguaje, una mutación que se dirige exclusivamente al algarrobo en tanto alusión a desposeimiento.

A propósito de los árboles, un motivo recurrente a lo largo del libro, en el cierre del poema “La alameda de pinos”, la voz poética se interroga si al final de ese lugar se acercan cuatro caballos blancos que provocan la muerte de quien los mira; la especulación da paso al reconocimiento de que “*Si son los caballos blancos los que vienen levantando ese polvo / no debo cerrar los ojos*” (p. 414), lo que apela

nuevamente a esa tensión entre el lenguaje y la muerte así como al uso de la palabra como red que logre atrapar momentáneamente las constantes transformaciones del mundo material que, como el ángel de la muerte al que refiere Agamben (1989), entraña en su sentido último el aprendizaje de la muerte, que a su vez pone en perspectiva la evanescencia de lo vital y de las posibilidades de enunciación.

En este sentido, “La pared”, el poema que antecede a la sección “El otro Asterión”, es, acaso, uno de los que más claramente opera en el sentido de la caligrafía del agua:

Había una pared de adobe  
sin revestimiento donde se apoyaba mi cama.  
En la madrugada, mi nariz contra la pared  
aspiraba su olor profundo: tierra  
traída de la encañada donde se entretejían,  
como en un arabesco, raíces muertas de pasto.

A mis espaldas mi familia dormía hacinada  
como una tribu acampada en un lugar ruinoso.

Entonces yo ponía mi lengua en la pared  
para dejar una mancha húmeda antes de irnos (p. 434).

A diferencia de otros poemas que he considerado hasta este punto, en los que la voz poética se vale del lenguaje para identificar y capturar ese desfile de fugacidades en que se desgrana la materialidad de lo real, en “La pared” es el sujeto mismo del poema el que imprime en la superficie del mundo su propia huella líquida, que sólo habrá conseguido capturar a través de la misma sustancia del lenguaje. Es precisamente la voz poética la que, a la manera de los calígrafos del agua, deja una parte de sí plasmada en el mundo como testimonio de su presencia ya interrumpida.

*Banderas detrás de la niebla* comienza con una voz poética situada ante un cadáver ajeno pero propio en “Responso al cadáver de mi madre” y finaliza en el último apartado de “El otro Asterión” con el cuerpo del personaje homónimo en toda la plenitud de su

ya completada inexistencia. Las vicisitudes de la corporeidad en Watanabe ya han sido analizadas a profundidad en varios estudios –Dimeo (2021), Saucedo (2023), Vich (2013)–, pero considero que ésta no es sino una expresión más de la mirada fija sobre la materialidad del mundo, que también habla sobre una postura ante la poesía que no está presente en los poetas que se acostumbra a enumerar como parte de la generación en la que suele incluirse a este autor.

A través de la lectura propuesta de este último poemario de Watanabe se observa que la poética del autor peruano puede describirse como una tentativa de condensar en el poema esa tensión entre la muerte y el lenguaje, a partir de una serie de procedimientos formales que podrían equipararse al del calígrafo que, con el único recurso del agua, un lenguaje simple pero esencial, plasma esta confrontación de manera fugaz sobre la misma materialidad que utiliza como recurso. Ciertamente, es posible remontarse al haikú y la poesía oriental en general para definir los rasgos que caracterizan a este procedimiento, pero también hay que puntualizar que Watanabe, al que la crítica ya ha calificado como un poeta insular y producto de la transculturación, supo forjarse en su misma insularidad una poética multidireccional que opera sobre una serie de recursos identificables en su intención de integrar imágenes sin recurrir a lo metafórico, pero anclada de forma permanente en su enfoque de la fugacidad. ➤➡

#### REFERENCIAS

- AGAMBEN, G. (1989). *Idea de la prosa*. L. Silvani (Trad.). Barcelona: Ediciones Península.
- DIMEO, C. (2021). José Watanabe, la escritura del cuerpo en el espacio. *Revista Chilena de Literatura*, 104, 493-522. <https://revista-literatura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/65810>
- FAVELA BUSTILLO, T. (2012). *El lugar es el poema: aproximaciones a la poesía y poética de José Watanabe*. Ciudad de México: Universidad

- Nacional Autónoma de México. <http://132.248.9.195/ptd2013/Presenciales/0703103/0703103.pdf>
- FERNÁNDEZ BRAVO, Á. (2018). Traducción, tráfico y transcripción. Huellas de la lírica asiática en la poesía latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 44(87), 39-66. Somerville, Tufts University/Centro de Estudios Latinoamericanos Antonio Cornejo Polar. <https://www.jstor.org/stable/26629880>
- FERNÁNDEZ BRAVO, Á. (2022). El provincianismo cosmopolita de José Watanabe. Ecos latinoamericanos. *El jardín de los poetas*, 0(14), 46-58. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/6330/6433>
- MONTALBETTI, M. (2016). *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- MONTALBETTI, M. (2021). *Cabe la forma*. Valencia: Pre-Textos.
- MUTH, R. (2017). José Watanabe: poesía, memoria e identidad. *Cuadernos Canela*, 28, 39-48. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6065019>
- PAZ, O. (2014). *Obras completas II. Excursiones/incursiones*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- RECKERT, S. (2001). *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*. Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ IZQUIERDO, F. (1972). *El haiku japonés*. Madrid: Publicaciones de la Fundación Juan March.
- SAUCEDO, J. (2023). Hubo otro mundo: José Watanabe, poesía y sacralidad. *Humanitas. Revista de teoría, crítica y estudios literarios*, 2(4), 39-64. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León. <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas2.4-47>
- STEINER, G. (2002). *Extraterritorial*. Madrid: Siruela.
- TSURUMI, R. R. (2012). *The closed hand: images of the Japanese in modern Peruvian literature*. Indiana: Purdue University.
- VALENTE, J. A. (2008). *Obras completas II, Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- VERMEEREN, L. (2017). Evaporating ennui: water calligraphy in Beijing. *China Creative*. University of Amsterdam: Amsterdam, s. p. Disponible en <https://chinacreative.humanities.uva.nl/evaporating-ennui-water-calligraphy-in-beijing/>

VICH, V. (2013). *Voces más allá de lo simbólico*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

WATANABE, J. (2022). *Poesía completa*. Valencia: Pre-Textos.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 4, núm. 9, mayo-agosto 2024, Sección Flecha, pp. 88-111.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i9.155>

De viajes, muertes y aguas: una trilogía  
de ciclos de Clara Obligado

Of Journeys, Deaths, and Waters: a Trilogy  
of shot Story Cycles by Clara Obligado

Sandra Mendoza Vera  
Universidad de Murcia, España

ORCID: 0000-0003-4409-8380  
[sandra.mendoza@um.es](mailto:sandra.mendoza@um.es)

Recibido: 14 de marzo de 2024  
Dictaminado: 29 de marzo de 2024  
Aceptado: 13 de abril de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

# De viajes, muertes y aguas: una trilogía de ciclos de Clara Obligado

## Of Journeys, Deaths, and Waters: a Trilogy of short Story Cycles by Clara Obligado

Sandra Mendoza Vera

### RESUMEN

*El libro de los viajes equivocados* (2011), *La muerte juega a los dados* (2015) y *La biblioteca de agua* (2019) de Clara Obligado son tres libros de relatos entrelazados, susceptibles de ser catalogados como ciclos, categoría genérica que, desde que la propusiera Ingram, ha sido objeto de crítica. En este artículo, se ofrecerá un recorrido teórico sobre este concepto, así como las consideraciones de la autora sobre su propia obra literaria. Con ello, se estudiarán estos tres volúmenes, atendiendo a sus elementos unificadores: elementos paratextuales, como el orden y el título, y elementos narrativos, como los personajes, los espacios, los objetos y los motivos. Se descubrirá, así, la concepción lúcida de Obligado en este proyecto literario, que ha desembocado en una trilogía que cumple enteramente con los criterios del ciclo.

*Palabras clave:* Clara Obligado; *El libro de los viajes equivocados*; *La muerte juega a los dados*; *La biblioteca de agua*; ciclo.

### ABSTRACT

*El libro de los viajes equivocados* (2011), *La muerte juega a los dados* (2015) and *La biblioteca de agua* (2019) by Clara Obligado are three books of intertwined stories. These are works likely to be classified as short story cycles, a genre which has been subject to criticism since Ingram proposed it. This paper will offer a theoretical path about this concept, as well as the considerations of the author about her own literary work. Thus, it will be studied these three volumes, paying attention to their unifying elements: paratextual elements, such as order and title, and narrative elements, such

as characters, space, objects, and motives. Therefore, Obligado's lucid conception of this literary project will be discovered. This has resulted in a trilogy that meets completely the criteria of the short story cycle.

*Keywords:* Clara Obligado; *El libro de los viajes equivocados*; *La muerte juega a los dados*; *La biblioteca de agua*; short story cycle.

## 1. INTRODUCCIÓN

Numerosos estudiosos señalan la necesidad de hablar del surgimiento de un género narrativo nuevo en el siglo xx, que no puede ser identificado ni con los libros de cuentos ni con la novela, tal y como aduce Baquero Escudero (2011, p. 67). Desde la crítica anglosajona, se habla de la aparición de este nuevo modelo narrativo, denominado *short story cycle* por Ingram (1971), cuya obra *Representative Short Story Cycle of the Twentieth Century* ha sido considerada pionera. Este término no ha estado exento de oscilación terminológica, incluso en sus traducciones al español: ciclo de relatos, cuentario, colección de relatos integrados, etc. Estas diferentes nomenclaturas remiten al mismo tipo de libro de relatos, aquél en el que se produce la simultánea autonomía e interdependencia de los textos que lo componen.

En los últimos años, ha habido una eclosión de publicaciones de este tipo de libros de autores latinoamericanos, con casos destacables como *El nervio óptico* de María Gainza (2017) o *La claridad* de Marcelo Luján (2020).<sup>1</sup> Nos vamos a centrar en la obra de Clara Obligado, escritora que nació en Buenos Aires, en 1950. Exiliada política de la dictadura militar, desde 1976 vive en España. Ella se ha referido a sí misma como extranjera violenta, en el sentido de que las circunstancias políticas la obligaron a emigrar y esto marcó su trayectoria y concepción literarias. Obligado es licenciada en

---

<sup>1</sup> Obra que ha sido estudiada, así como el ciclo, en "La claridad (2020), de Marcelo Luján: una lectura como ciclo de cuentos" (Mendoza Vera, 2021).

Literatura y ha dirigido los primeros talleres de Escritura Creativa que se organizaron en este país. Su obra ha sido galardonada con diferentes premios: Premio Femenino Lumen de 1996, por *La Hija de Marx* (1996); Premio Juan March Cencillo de Novela Breve de 2015, por *Petrarca para viajeros* (2015); y IX Premio Setenil al mejor libro de cuentos de 2012, por *El libro de los viajes equivocados* (2011). Es autora de los ensayos *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera* (2020) y *Todo lo que crece. Naturaleza y escritura* (2021). En la editorial Páginas de Espuma, especializada en narrativa breve, han aparecido varios de sus libros de relatos, entre los que destacan *Las otras vidas* (2006), *El libro de los viajes equivocados* (2011), *La muerte juega a los dados* (2015) y *La biblioteca de agua* (2019), así como las antologías de microrrelato *Por favor, sea breve 1 y 2*. Recientemente, en marzo de 2024, esta misma editorial ha publicado *Tres maneras de decir adiós*, una colección de tres relatos extensos, autónomos e interrelacionados.

Obligado es una autora muy prolífica, ampliamente reseñada y entrevistada,<sup>2</sup> pero apenas estudiada en el ámbito académico, en el que destacan los trabajos de Valcárcel (2015), Alonso Monedero (2018) o Zovko (2018, 2022). Así, nuestro objeto de estudio lo conforman tres libros de relatos de esta autora, que componen una suerte de trilogía: *El libro de los viajes equivocados*, *La muerte juega a los dados* y *La biblioteca de agua*. Nuestra intención es utilizar el concepto de ciclo para definir las y estudiarlas, poniendo atención en los elementos unificadores propios de esta modalidad narrativa: se trata de las categorías narrativas de los personajes, los espacios, los objetos y los motivos y de los elementos externos o paratextuales, como el título del volumen y el orden en el que se distribuyen los relatos. Con tal división por categorías, pretendemos mostrar las conexiones no sólo entre los relatos de cada libro, sino también entre los tres volúmenes.

---

<sup>2</sup> En este trabajo, incluimos la entrevista que la escritora nos concedió.

2. MARCO TEÓRICO: EL CICLO DE RELATOS COMO MODELO NARRATIVO. CONSIDERACIONES TEÓRICAS DE CLARA OBLIGADO

Como ya anunciamos, el rasgo fundamental del ciclo es la reunión de relatos independientes, que, a su vez, presentan interconexiones. Tal simultaneidad la puso de relieve Ingram (1971) en su definición del *short story cycle*: “un libro de cuentos unidos por el autor de tal forma que la experiencia lectora sucesiva de varios niveles de la estructura del conjunto modifica significativamente la experiencia lectora de cada una de las partes que lo componen” (p. 19).<sup>3</sup> Asimismo, en esta definición Ingram hace hincapié en la figura del lector, quien cumple un papel fundamental al rastrear los lazos de unión de los relatos y vislumbrar la obra unitaria tras sus partes constitutivas. Así sucede con la obra de Obligado, cuya lectura revela “una suerte de novela secreta” (Valcárcel, 2015, p. 95). Debido a la conexión entre las distintas partes que conforman un todo, cuyo contenido es mayor que la suma de aquéllas, Ingram (1971, p. 14) distinguió el *short story cycle* de la colección de historias independientes y de la novela, situándolo en un *continuum*, en cuyos extremos se encuentran estas dos formas narrativas. Esta afinidad del ciclo de cuentos, tanto con la novela como con la colección de relatos, conduce a establecerlo como un género muy flexible, híbrido, a caballo entre ambos (Antonaya, 2000, pp. 434 y 440).

Los distintos elementos recurrentes que permiten trazar conexiones entre los relatos son, para Ingram (1971, pp. 20-24), los que pertenecen a la estructura interna o *pattern* de la obra, como el tema y/o los motivos, los personajes, el tiempo y el espacio, que pueden ir ligados, y los relativos a la estructura externa, es decir, los elementos paratextuales, como el marco –si lo hubiera–, el prólogo, el epílogo y el título del volumen. Con respecto a los personajes como elemento unificador de un ciclo, Ingram afirma que estos pueden pertenecer a la misma generación, sexo, familia o ciudad o compartir el mismo destino (p. 22). De hecho, los personajes pueden coincidir en el mismo espacio y/o la misma época. En cuanto

---

<sup>3</sup> La traducción es nuestra.

al marco, su mera presencia no convierte a la obra en la que aparece en un ciclo, sino que también es necesario que los relatos insertados en tal marco estén conectados a través de la recurrencia y el desarrollo de los elementos mencionados anteriormente (p. 23). La presencia de un prólogo o un epílogo facilitará la constitución de un ciclo, sobre todo si éstos se erigen como primer y último relato, respectivamente: sobre todo, si el primer relato funciona como apertura y el último como cierre. Para explicar la recurrencia y el desarrollo de los elementos que pertenecen a la estructura interna de la obra, Ingram recurre a la metáfora de una rueda. El autor (p. 43) también utilizará la imagen de un *puzzle*, en el que las piezas encajan para ilustrar su concepción del ciclo.

En cuanto a la producción de ciclos, en España ésta ha sido escasa, como señala Antonaya (2000, p. 433). Hallamos ilustres obras clasificables bajo esta etiqueta, como *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez (1943) y *Obabakoak* de Bernardo Atxaga (1988). No obstante, esta producción limitada no se ha llegado a reconocer como ciclo de cuentos, sino como novelas fragmentadas o colecciones muy cohesionadas (Antonaya, 2000). Además, en el ámbito crítico español son pocos los estudios sobre el ciclo, en comparación con otros ámbitos, como el hispanoamericano, que ha dado mayores frutos tanto en obras literarias catalogables de ciclos como en estudios críticos sobre este género, como señalan Brescia y Romano (2006, p. 8). Para estos autores (p. 16), la aportación de Mora (1993) a los estudios sobre los ciclos es una base importante para otras aproximaciones teóricas. Esta estudiosa llevó a cabo un acercamiento teórico al género y, en lugar de *short story cycle*, habló de colecciones integradas, pues no todas tienen carácter cíclico, como implica el concepto inglés. Además, propuso distinguir entre la colección de cuentos integrada, cuya característica más resaltante es su efecto unificador, y la colección de cuentos miscelánea, en la que no existe, aparentemente, relación entre las narraciones que lo componen, por lo que el efecto que produce es de separación (pp. 131-132). Mora, asimismo, destaca la importancia que adquiere el orden de los relatos en un ciclo, si bien señala que los ciclos de cuentos “necesitan la lectura de todos los relatos,

[pero] no todos [...] exigen la sucesiva para captar mejor el sentido de la colección” (p. 135).

Sánchez Carbó (2012) considera que la colección de relatos integrados no es un género literario, pero sí una modalidad, en la que se produce la simultánea autosuficiencia e interdependencia de cada uno de los relatos (p. 51). Para este autor (2012b), los elementos que producen unidad en este tipo de colecciones son las imágenes repetidas, los personajes recurrentes, los incidentes compartidos, los temas comunes e, incluso, una voz narrativa constante (p. 59), elemento que no tuvo en cuenta Ingram y que, de hecho, no se va a establecer como elemento unificador en la obra de Obligado. Otro estudioso cuyo trabajo en este terreno es fundamental es Gomes (2000), quien recupera los elementos unificadores que estableció Ingram para el ciclo y, de entre los paratextuales, pone el foco de atención en el título, del que señala (p. 569) que puede ser el de uno de los relatos integrados, contrariamente a lo defendido por Antonaya (2000), quien usaba tal argumento para diferenciar el ciclo de la mera colección, que es más propensa a utilizar tal tipo de títulos. Así, según Gomes (2000), el título para un ciclo puede ser tanto uno genérico, que aluda al carácter unitario de los relatos reunidos, como el título homónimo de alguno de ellos. Ambas estrategias las va a emplear Obligado, como veremos.

La profusión de lo que podemos considerar géneros híbridos en el siglo xx, incluido el ciclo, responde a la tendencia de esta centuria al fragmentarismo, acentuada sobre todo en Hispanoamérica, como defiende Zavala (2004, p. 6). Si bien la propia Obligado no emplea el término “ciclo” a la hora de considerar su propia obra, sino que la define como fragmentaria e híbrida. Tal concepción coincide, en cierta medida, con esta categoría genérica. Las consideraciones teóricas de la propia autora se pueden hallar en diferentes entrevistas que ha concedido y en las notas introductorias a sus obras.

A continuación, plasmamos la entrevista que nos concedió Obligado, quien amablemente respondió nuestras cuestiones acerca de *La biblioteca de agua*, en particular, y de la concepción que subyace a sus libros de relatos, en general.

MENDOZA VERA. *La biblioteca de agua* no es un volumen de relatos al uso. Uno de los motivos que nos conduce a esta afirmación es la convivencia en esta obra de cuentos de diferente extensión y microrrelatos. ¿Qué motivos le llevaron a escribir una obra que alberga diferentes (sub)géneros narrativos?

OBLIGADO. Es verdad, *La biblioteca de agua* es un libro híbrido, como casi todos los míos, donde conviven distintas formas narrativas, y, además, en este caso, un libro de historia, escrito al revés, es decir, desde el presente hacia el pasado. A la vez, los cuentos están unidos entre sí por objetos, pequeños detalles, animales que hacen que se pueda leer como una larguísima novela, cuando en realidad es un libro bastante breve. Lo que busco es “desestabilizar” los géneros, “mover” al lector para que busque, en estas estructuras rotas, el reflejo del mundo en el que nos toca vivir.

—. Usted define esta obra como un palíndromo, pues permite ser leída del principio al final —yendo del presente hacia el pasado en las historias narradas—, y en sentido inverso, avanzando cronológicamente desde el pasado hasta el presente. Con esta estructura particular, ¿sería posible otro orden de lectura, que diera una nueva interpretación a la unidad de la obra o, por el contrario, es un orden férreo que sólo permite estas dos direcciones?

—. Sí, me divertía la idea de que el libro se pudiera leer en dos direcciones. Y de hecho, pensé mucho en el orden que le iba a dar. Lo “monté” de diferentes maneras, al derecho y al revés. También se puede obviar mi propuesta y leer los cuentos independientes o leerlo en los dos sentidos, como si fueran dos libros diferentes. Es como cuando entramos en una ciudad europea: el camino es difuso, vemos capas, momentos, épocas, nos pasan cosas que no esperamos. Quería imitar, o representar, esa forma de paseo diverso, de casa con muchas puertas, de azar, que tiene todo viaje. Cada lector puede decidir qué prefiere, como cada paseante puede elegir un camino.

—. En *La biblioteca de agua*, los relatos reunidos son autónomos y, al mismo tiempo, interdependientes, pues hay diferentes elementos unificadores: los personajes, que transitan de unas historias a otras; el espacio común, concretado en el barrio de las Letras, de Madrid, o el motivo del agua en sus diferentes estados, entre otros. ¿Qué ventajas le ha supuesto narrar de esta forma? ¿Por qué eligió esta práctica literaria y no otras, como la novela o la colección de cuentos independientes?

—. Todos podemos contar una historia: un periodista, un historiador, un científico. Pero no la pueden contar como la contamos los escritores. Nosotros, los escritores, damos “forma” y al dar forma interpretamos, creamos, ofrecemos nuevas visiones, muchas veces caleidoscópicas. Nuestra aventura es el lenguaje, algo tan abstracto, y la forma en la que lo organizamos. Si cuento una historia con una estructura, digamos, del siglo XIX, bajo mi punto de vista la historia “atrasa”, tiene algo caduco. Mi lectura de la ciudad es polisémica y por eso intento representar varios significados o caminos a la vez. El lector, en los “huecos”, entre los fragmentos, entre cuento y cuento, tiene un espacio para pensar conmigo o contra mí, para crear su propia lectura. La forma y el idioma son, pues, los problemas más importantes a los que me enfrento cuando quiero escribir un libro. En cuanto al agua, que está en el título y en la estructura general del libro, es un elemento eterno en este mundo nuestro. De ahí venimos, y vamos a dar a la mar, que es el morir. Madrid, además, quiere decir “la madre de las aguas”; y el agua, también, es un elemento que nos hace pensar en el soporte ecológico de una ciudad. Si nos falta, moriremos, pero no somos del todo conscientes de ello. Por eso, el agua sostiene todos los cuentos, desde el agua embotellada de estos tiempos, que viven de espaldas a la naturaleza, hasta el agua del origen, cuando fue separándose, hasta dejarnos una zona seca donde vivir.

—. A esta “estructura híbrida”, como usted la denomina, que desarrolla en este libro. y en dos anteriores –*El libro de los viajes equivo-*

*cados* y *La muerte juega a los dados*—, ¿la considera un género literario, con estatuto propio, como la novela o el cuento?

—La considero, como bien dices, como una estructura híbrida, como una zona de investigación muy fértil. Creo que las formas rígidas no nos representan tanto como las formas rotas, mestizas. El mundo ya no es como era en el siglo —y no lo podemos contar de esta forma, es decir, sería raro volver a hacer cine mudo y sería más raro aún considerar que eso es lo normal. En otros libros, probé otras estructuras. *El libro de los viajes equivocados* dibuja una espiral logarítmica, es decir, crece como si fuera la proporción áurea, se expande, vuela sobre las cosas. *La muerte juega a los dados* es, en cambio —y tiene una estructura más compleja—, un *puzzle*: todo cuento encaja con otro, tiene su “contracuento”, y es, a la vez, una novela policíaca deconstruida: empieza como si fuera una novela clásica, con su muerto, el arma del crimen, el sospechoso; y de pronto, se vuelve fractal, inmenso, problematizando algo que me interesa mucho: la forma en la que adquirimos el conocimiento, la lógica por encima de los sentimientos. Pero en el último cuento, revela quién mató al personaje, es decir, mira el género, pero desde otro ángulo.

En mi último libro, *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera*, escribo un ensayo, pero es también prosa poética, una novelita y una serie de relatos hiperbreves. Creo que es muy interesante la mezcla, porque es una forma de decir cosas que no podríamos decir con los géneros tradicionales. Como toda investigación, no sé hacia dónde irá, pero me parece que podremos decir que ha tenido éxito si no se solidifica, si es más un camino y una búsqueda que una estatua de mármol.

La autora también ha puesto énfasis en la hibridez que caracteriza su obra, cuya estructura y condición genérica podría ser calificada de mestiza, como anota en otras entrevistas. A De Eusebio (2019), Obligado le comentó:

Durante los últimos años he trabajado en una trilogía que constituye una manera diferente de plantearme el cuento. Es decir, no

me interesaba reproducir, más o menos, lo que se estaba haciendo, así que busqué profundizar en la forma del libro de cuentos como conjunto. [...]. Busqué investigar en otra estructura que devolviera al cuento algunas cosas que habían permanecido enquistadas en el área de la novela: el desarrollo amplio de la psicología de los personajes, cierta densidad temporal, la creación de enigmas a largo plazo. [...]. Se trata, pues, de una especie de novelón, pero estructurado en cuentos, de tal forma que la novela sucede más bien en la mente del lector, ya que no está desarrollada, en los silencios entre cuento y cuento (párr. 19).

Obligado le respondió a Pujante Segura (2020) cuál es su opción terminológica predilecta para el tipo de obras que cultiva, haciendo hincapié en la concepción formal subyacente:

Lo llamaría también “cuentario” o “cuentos encadenados”, pero lo de menos es su nomenclatura. En mi caso, trabajo el género como un híbrido entre cuento y novela ya que busco narrar desde espacios no centrales, es decir, periféricos. Esto, que dicho así parece una declaración de principios a nivel formal, lo es también a nivel político. [...]. ¿Cómo se cuentan estas historias? ¿Con qué género? ¿Desde una estructura fija o desde una estructura puesta en cuestión? (párr. 3).

Por último, a Casteló (2015) le llegó a confirmar Obligado que “necesitaba un intergénero”, “que no habría podido contar esta historia haciendo una novela al uso” (párr. 26). Se trata de un “un género mestizo, o anfibio, entre cuento, novela y microficción. Es una manera de contar que abre mucho el objetivo, permite cosas que yo no esperaba e implica al lector, lo despierta sin obligarlo a hacer una lectura excesivamente compleja”, como le respondió a Díaz Riobello (2020: párr. 3).

Zovko (2018) señala que la ambigüedad y el mestizaje se pueden observar en diferentes vertientes del arte narrativo de Obligado, no sólo en el genérico, sino también en el lingüístico (p. 58). Asimismo, para esta estudiosa la hibridez se consigue no sólo a raíz de la difuminación de las fronteras genéricas, sino también de los

límites entre lo verídico y lo ficcional. Las dedicatorias, los homenajes y los agradecimientos presentan un carácter autobiográfico, así como los rasgos que los personajes comparten con la autora (p. 59). La hibridez de la obra de Obligado también ha llamado la atención de Valcárcel (2015), quien señala que los relatos reunidos en su obra están “espiralados” (p. 95) y crean “una urdimbre narrativa tejida y entretejida con puntadas prácticamente invisibles; precisa como un encaje de bolillos que engarza unos textos con otros, unos libros con otros, en una estructura fractal” (p. 96).

En cuanto a las consideraciones teóricas que Obligado desarrolla en las notas introductorias a los tres libros de relatos, éstas remiten, principalmente, al orden de lectura de los relatos reunidos. Por ello, tales aportaciones las señalaremos en el siguiente apartado.

### 3. TRILOGÍA DE CICLOS DE OBLIGADO: ELEMENTOS UNIFICADORES

*El libro de los viajes equivocados* (2011)<sup>4</sup> reúne once relatos, siendo el primero un texto que contiene seis historias breves y el resto, diez cuentos. El texto que encabeza este volumen, “El azar”, se podría describir como un “metarrelato”, compuesto de seis microrrelatos, cuyas historias tienen lugar en distintas épocas, muy alejadas en el tiempo, pero que comparten el espacio y la aparición de una caracola. Obligado no ha optado por desarrollar estas seis tramas únicamente, sino que ha elaborado diez relatos, algunos de ellos correspondientes a dichas historias, que no sólo responden a ese primer texto, sino que también muestran elementos de conexión entre sí. Por ello, “El azar” funciona como un prólogo del conjunto de relatos.

En la nota introductoria que precede a este volumen, Obligado (2016) incide en la necesidad de leer los relatos en el orden establecido, pues así se crea el “macrotexto” surgido de los diferentes relatos —lo cual es propio del ciclo—:

El viaje vuelve a sugerirme el retorno de otras épocas y de ciertas ideas que imaginaba, por fin, extinguidas. Este ir y venir, esta

---

<sup>4</sup> Citaremos por la edición digital de 2016.

espiral, es la historia de mis cuentos. Sólo me gustaría proponer a quienes los lean que lo hagan en el orden en el que aparecen, ya que esconden un texto más amplio, que necesita de este recorrido (p. 4).

*La muerte juega a los dados* contiene dieciocho relatos, tanto cuentos como microrrelatos. En la nota introductoria, el orden de lectura que propone Obligado (2015) puede ser el establecido o bien uno aleatorio:

Estos cuentos proponen al menos dos itinerarios de lectura: el primero es lineal, y en él se percibirá la trama policíaca y la historia de la familia Lejárrega; el segundo lo puede organizar el lector a voluntad, y en él aparecerán historias que tienen algunos puntos en común. Esta forma mestiza, que lo es también en el idioma, es mi manera de plantear una escritura descolocada, fuera de los límites, extranjera (p. 11).

*La biblioteca de agua* reúne igualmente dieciocho cuentos y microrrelatos. En la nota introductoria, Obligado (2019) indica que el orden de lectura se puede producir en dos direcciones: de principio a fin —desde presente hacia al pasado— y viceversa —en orden cronológico—:

Investigaba una suerte de escritura híbrida o mestiza, situada entre el cuento y la novela, que expresara el mundo roto que quería representar. Este volumen cierra el proyecto y suma la peculiaridad de ser un palíndromo, es decir, puede ser leído en dos direcciones, del primer cuento al último, o del último al primero, produciendo no una variación en la historia, sino más bien ciertas perplejidades literarias (p. 13).

Si atendemos al orden de los relatos de cada uno de estos tres volúmenes, observamos que Obligado ha empleado diferentes estrategias para cada uno de ellos: el orden establecido, de forma férrea, en el primer caso; el orden establecido u otro diferente, aleatorio, en el segundo; y en dos direcciones, de principio a fin y viceversa, en el tercero. En todos estos casos, la lectura del conjunto de relatos genera una historia ulterior, una imagen de conjunto creada

con la suma de los relatos. En cuanto al tipo de título que la autora ha empleado para cada una de estas obras, también se observan tres formas diferentes: *El libro de los viajes equivocados* recibe un título genérico, que remite al tema común que desarrollan las historias; *La muerte juega a los dados* responde a una cita literal extraída de uno de los cuentos: “El efecto coliflor”, la cual es, a su vez, una cita modificada de Einstein, que la autora incluye como epígrafe del libro; y *La biblioteca de agua* lleva por título el de un cuento homónimo, aquel que incluye el motivo del agua en el título —y no en el subtítulo, como los demás.

Una vez atendidas las notas introductorias, que remiten al orden de los relatos, y el título de cada volumen, elementos que pertenecen al ámbito paratextual, procedemos a centrarnos en los elementos narrativos, atendiendo a cómo se desarrollan en cada una de las tres obras. Descartamos el narrador, dado que en los tres casos la voz narrativa y la perspectiva se establecen como un elemento divergente, que no suma unidad al conjunto, sino que, al contrario, resalta la autonomía de los relatos, al haber desplegado la autora diferentes tipos.

### 3.1 PERSONAJES Y ESPACIOS

En *El libro de los viajes equivocados*, Lyuba aparece como niña en “Frío”. Es la hija de Yuri, nativo de Siberia, quien la maltrata. Será la protagonista de “Así que esto era el amor”, donde empieza una relación con Jan, nieto de emigrantes polacos. Lyuba cuida de un anciano, que es el fotógrafo que llegó a su tierra y se llevó al mamut congelado. La pareja de este fotógrafo es la protagonista de “Madison, los puentes de”. Juntos viajan a diferentes lugares, como Siberia, Roma y Buenos Aires. Aquí se cruzan con Jan y Ruth, cuya historia se narra en “Las dos hermanas”. Jan fue un emigrante polaco —tuvo un nieto del mismo nombre— que acabó en Buenos Aires, donde trabajó en una panadería. Pretendía casarse con su novia, Anastazja, pero los padres decidieron que era mejor el matrimonio con la hermana mayor: Ruth. Anastazja acabó muriendo en un campo de concentración para judíos. Los viajes que éstos realizaban en tren, desde Normandía hasta los campos, los observaba el guardagujas

en “El silencio”, testigo del horror que sufrían estas víctimas de la guerra. Éste se fijó en una mujer pelirroja, que cambió de tren. Esta mujer, Kristina, es la protagonista de “Albania”, país en el que acaba casualmente y del que tiene que salir en patera con los emigrantes.

En *La muerte juega a los dados*, son los miembros de la familia Lejárrega los protagonistas. Aparecen tres generaciones: el matrimonio de Héctor y Leonora, su hija Alma y su sobrina Fernanda y las nietas Sonia y las gemelas. En los matrimonios de esta familia, se repiten las infidelidades: Héctor mantiene relaciones con su criada, y su esposa Leonora le será infiel, en París, con Gastón; Fernanda se casó, pero no dejó de estar enamorada de Bruno. Alma, la hija de Héctor y Leonora, sufrirá un profundo trauma tras la muerte de su padre y de su prima Viv, lo cual le acarreará problemas de salud mental. Su hija Sonia será secuestrada, como tantos otros desaparecidos en Argentina. También aparecen personas relacionadas con esta familia. Es el caso de Madame Tanis, la criada de Héctor y Leonora, que será la protagonista de “La huida”, cuento en el que se relata cómo de joven consiguió huir de un prostíbulo, asesinando a un hombre e inculpando a su compañera; el agente de policía O’Brien, que acudió a la escena del crimen de Héctor en el primer cuento, y su obsesión con el caso y la consiguiente crisis matrimonial, se narran en “El efecto coliflor”; un niño judío, Teo, que encontró refugio en el apartamento que compraron Héctor y Leonora; Edmund, emigrante que llega a Buenos Aires desde Polonia y trabaja para los vecinos de Leonora; o una pareja de ucranianos que viajaron en el mismo barco que utilizaron Héctor y Leonora en su luna de miel.

En *La biblioteca de agua*, encontramos a Dorothy, apenas mencionada en “Lo que no se recuerda” –con quien Álvaro le fue infiel a Ana–, protagonista de “Los zapatos rojos”, cuento que narra su viaje como emigrante argentina a España, en busca de una vida mejor; a Cecilia, personaje secundario en “Lo que no se recuerda” y protagonista en “Construcción en abismo”, cuento en el que quiere narrar la historia de Bernardino, que fue criado por los lobos, y de Paquita, que vivió la Guerra Civil siendo una niña. Liz escribe

la tesis doctoral sobre la poesía de Marcela, hija de Lope de Vega, cuya relación con Isabel en el convento de las Trinitarias se narra en “La mano”. También hay personajes que no se llegan a cruzar, pero que coinciden en el mismo espacio, como la maja desnuda de Goya, que sale del cuadro; una pareja que se encontraba en las Cortes cuando tuvo lugar el intento de Golpe de Estado; o Rosalba, envuelta en una tragedia amorosa entre sus dos pretendientes.

Lo más destacable, y en lo que coinciden las tres obras, es que los personajes comparten el mismo espacio en diferentes momentos, o incluso en diferentes épocas, y transitan de unas historias a otras, siendo protagonistas en unas y personajes secundarios o apenas aludidos en otras.

En los numerosos viajes y cruces que han establecido los personajes en *El libro de los viajes equivocados*, se observan los diferentes lugares que recorren y en los que coinciden: Buenos Aires, Siberia y Normandía. En la capital argentina, se asientan Jan y Ruth, además el hombre judío de “Monedas de oro”, que construyó un palacio cerca del río Paraná, a donde llegan el fotógrafo y su novia; también Elsa viaja a Buenos Aires desde España, para visitar su tierra natal en “Agujeros negros”. Siberia es el lugar donde nació Lyuba. Allí su familia vivía venerando como dioses a los restos de mamuts congelados. Por temor a éstos, el padre reprimía sus deseos; pero cuando la pareja de extranjeros llegó, y se llevaron esos fósiles, ya no tuvo motivos para frenarse. Normandía será el lugar donde viva Lyuba de adulta. Jan emigrará aquí. Pasará por la estación de tren donde trabaja el guardagujas, que no puede soportar la indiferencia que muestran su esposa y su suegro ante la violencia que sufren las víctimas de la Segunda Guerra Mundial. También en la playa de Normandía será donde fallezca, al dar a luz, la protagonista del último cuento.

En *La muerte juega a los dados*, hay dos lugares, principalmente, por los que transitan los personajes: la casa de los naranjos y un apartamento. La casa de los naranjos está situada en Argentina y es donde la familia se reúne durante las vacaciones de verano. En la piscina de esta casa, murió, ahogada, la niña Viv, prima de Alma, y Fernanda empezó su relación con Bruno, que durará el resto de

sus vidas. El apartamento, ubicado en París, lo compraron Héctor y Leonora estando recién casados. Leonora lo decoró con pinturas de su amante Gastón. Allí encontrará refugio, en 1945, Teo, un niño judío que huía de los soldados; y más adelante, allí vivirá Fernanda, a quien visitará la protagonista del último cuento.

En *La biblioteca de agua*, hay un espacio común, concretado en el barrio de las Letras, de Madrid, plasmado en un mapa que funciona como faja del libro –un elemento paratextual muy característico–, al que la autora hace alusión en los agradecimientos finales del libro y en la nota acerca de la edición e impresión: “Un recorrido demasiado largo, sin duda, para una historia que sucede prácticamente en una sola calle y casi en una sola casa” y “Un lugar [...] que se llamó «la madre de las aguas», o sea, Madrid”. Aparecen sitios colindantes a este barrio, como el Museo Nacional del Prado o el Palacio de las Cortes. Además, algunos de los relatos tienen lugar en el mismo piso ubicado en el barrio. Será la casa que habiten primero Cecilia, en el octavo cuento, después Álvaro, en el cuarto, y Liz, en el primero. También en el convento de las Trinitarias, ubicado frente a este piso, se repite en algunos relatos, por donde pasaron Marcela e Isabel, hijas de Lope de Vega y de Cervantes, respectivamente. Un cuento tiene lugar en Nueva Zelanda, como la antípoda de Madrid: “si se pudiera atravesar el centro de la tierra el faro de Castlepoint se opone exactamente al Barrio de las Letras” (Obligado, 2019, p. 118).

### 3.2 OBJETOS

Hay objetos que se repiten en varios relatos de los tres libros, llegando a pasar por las manos de diferentes personajes. En *El libro de los viajes equivocados*, la caracola es uno de esos objetos, que se convierte en elemento recurrente. Es el objeto común que une las historias que componen “El azar”, y que volverá a aparecer únicamente en el último cuento, que ofrece, así, un cierre circular. La moneda de oro que encuentra la niña del segundo microrrelato de “El azar” aparecerá en el segundo cuento, “Monedas de oro”, y de nuevo en el último cuento, creando con ello una anomalía temporal, pues la protagonista no vive en el siglo xx –no en vano

la autora ha desarrollado el motivo de las realidades paralelas en “Agujeros negros”.

En *La muerte juega a los dados*, algunos objetos acaban en manos de distintos personajes, en diferentes épocas. Por ejemplo, un libro japonés sobre origami, que le regaló Gastón a Leonora cuando eran amantes. Ella enseñará a hacer pajaritas de papel a su hija Alma; Teo, cuando se refugie en el apartamento de Leonora, pasará el tiempo y sobrevivirá haciendo pajaritas de papel, al descubrir allí ese libro. Cabe destacar que en la portada de *La muerte juega a los dados* aparece una habitación hecha de papiroflexia. Hay otros objetos que transitan diferentes cuentos, como la horquilla de Leonora, que encuentra Irina en el mismo barco, o las mariposas que pinta Gastón.

En *La biblioteca de agua*, hay un objeto que aparece en varios relatos: unos zapatos rojos. En el primer cuento, Liz los encuentra en una caja y piensa que su marido Fernando le es infiel, llegando a obsesionarse con esta idea, pero en el relato “Lo que no se recuerda” descubrimos que esos zapatos los dejó Álvaro en el mismo piso al mudarse y que pertenecían a Dorothy, quien se los compró porque le encantaba la película *El mago de Oz* y viajó con ellos. No sólo se repiten estos zapatos, sino también la denominada “mano de las caricias”, cuya huella se siente en la pared del piso que habitan varios personajes. Se trata de la mano de Cervantes, cuya hija, Isabel, pidió a un obrero que la emparedara en la casa que estaba construyendo.

Así, los objetos “siendo los mismos cambian en su contexto y, por tanto, exigen continuos cambios de significación por parte del lector” (Alonso Monedero, 2018, p. 95). Además, algunos objetos se convierten en metáforas que representan la estructura de la obra en la que aparecen. La caracola con forma de espiral evoca la estructura de *El libro de los viajes equivocados*, como señala la propia autora en la nota introductoria. La imagen de la espiral, presente en las caracolas, aparece descrita en el último cuento y sirve para darle cierre al conjunto:

Como si se tratase de un enorme pergamino, la chica empieza a dibujar con un palo sobre la arena, un giro, y otro, y otro, cada vez más abiertos, círculos que devienen infinitos, una y otra vez hasta que queda agotada, casi no puede respirar, toda la playa es el mapa de ese eterno girar que refleja el cielo. Con dificultad trepa por el acantilado y contempla su obra. Ahí está la solución de su problema. [...]. Perfilada en la arena, la espiral da una vuelta y otra más, se expande en curvas crecientes, se replica en remolinos, en infinitos anillos de inexplicable belleza (Obligado, 2016, pp. 100-101).

La coliflor y sus ramificaciones representan la concepción unitaria de *La muerte juega a los dados*. Esta imagen aparece en el cuento “El efecto coliflor”, situado en la posición central de la obra:

Frente a la coliflor partida, había comprendido todo: la estructura del universo, el tejido del cerebro, el camino de los nervios, las venas, el crimen. Sí, se dijo, en un ataque de exaltación casi mística, tiene que haber sido así, todo se repite a diferente escala, había atisbado el ojo del universo en una hortaliza, el tallo grueso que se separaba en conglomerados idénticos hasta formar una cabezota semejante a una nube. Y así, hasta el infinito. ¡El plano de todo lo creado! Sólo había que desandar el camino, atravesar la masa confusa de ramificaciones idénticas y regresar al tronco principal (Obligado, 2015, p. 86).

Los viajes del agua, su fluidez y sus recorridos a lo largo de su ciclo hidrológico son los que estructuran *La biblioteca de agua*, siendo el agua el motivo central que se desarrolla en esta obra.

### 3.3 MOTIVOS

El motivo del viaje es el que se repite en *El libro de los viajes equivocados*: diversos viajes de emigrantes, que acaban en lugares que no deseaban, como Jan en Buenos Aires, cuando se dirigía a Nueva York, o Kristina en Albania, cuando estaba de vacaciones en Grecia; los viajes por placer y trabajo que realiza una pareja; el viaje de Elsa de vuelta a su ciudad natal; y los viajes de los judíos, a quienes conducen a los campos de exterminación. Zovko (2022) detalla los

diferentes tipos de viajes que ocurren en esta obra de Obligado y concluye que la hibridez y el viaje, correlacionados continuamente, son dos elementos sustanciales en la obra de esta autora.

En *La muerte juega a los dados*, el motivo central es el asesinato de Héctor y, sobre todo, las consecuencias que tiene su muerte en sus familiares. Obligado lleva a cabo en esta obra un replanteamiento de la novela policíaca como género narrativo. En “El efecto coliflor”, Amalia, la esposa de O’Brien, ofrece una crítica sobre este género, la cual funciona, a su vez, como una reflexión metaliteraria sobre cómo este libro subvierte esa concepción tradicional:

¿Y si el muerto no fuera el final, sino el principio de todos los problemas? He estado leyendo esas novelitas tuyas y ya entiendo cómo están hechas: primero se busca un muerto y se lo pone en las primeras páginas, después, un culpable, que aparece en las últimas y, con esos dos datos bien plantados, se enreda una madeja durante doscientas páginas. Es un buen truco, pero en la vida no sucede así. La vida es puro azar, querido mío, y la muerte juega a los dados. [...]. Al fin y al cabo, lo esencial no es quién mató a quién [...], lo importante es qué sucedió con toda esa pobre gente que se quedó viva, qué les pasó después. Lo fundamental no es la solución de los grandes enigmas, sino la vida de todos los días (Obligado, 2015, pp. 86-87).

En *La biblioteca de agua*, se repite el motivo del agua, presente en el título del volumen y en los subtítulos de cada uno de los relatos. Se trata del agua en sus diferentes formas –glaciares, océanos, lluvia, orina, hielo, agua embotellada, etc.– y, finalmente, como fuente de vida. Además, el agua recorre la ciudad. El espacio llega a ser, asimismo, un motivo fundamental para este libro de relatos.

Cabe destacar que hay un motivo común que se desarrolla en estas tres obras de Obligado: la metaliteratura. En cada una de ellas, aparece un relato que tematiza la escritura del propio libro. Se trata de “La escritura” en *El libro de los viajes equivocados*, “Verano” en *La muerte juega a los dados* –que, además, es el último cuento– y “Construcción en abismo” en *La biblioteca de agua*. En “La escritura”, la narradora trata de escribir, compaginándolo con su trabajo

y el cuidado de sus hijas. Se le aparecerá Lyuba como personaje y le dará forma. “Verano” tematiza la escritura sobre la historia de la familia Lejárrega. La autora de esta historia es una de las gemelas, hija de Alma. Así, el último cuento funciona como broche final de todo el volumen, pues, además, “en simetría especular, frente a la muerte del patriarca que abre el libro, encontramos esta vez la muerte de Alma [...] cerrando este fractal narrativo” (Alonso Monedero, 2018, p. 104). La repetición y complementación de las múltiples referencias literarias que pueblan *La muerte juega a los dados* son, para Zovko (2018, p. 60), otro elemento más de conexión entre los relatos. Por último, en “Construcción en abismo” Cecilia trata de escribir y se interesa por las historias que le cuentan sus vecinos, que coinciden con algunos personajes de *La biblioteca de agua*. Por otra parte, hay una alusión en el primer cuento a la posibilidad de escribir un libro como el que acaba siendo éste: “le gustaba imaginarse el barrio cuando fue construido, las historias de esas grandes cáscaras de piedra, los sonidos de la noche, cuando los coches no existían, cuando el agua manaba de las fuentes. [...]. Le gustaría escribir una historia del barrio a partir de su perfil más leve” (Obligado, 2019, pp. 19-20).

Igualmente, varios personajes son escritores, ya sean de ficción o de obras de carácter académico: Liz elabora su tesis doctoral sobre la poesía de la Marcela, hija de Lope de Vega; ésta aparece escribiendo poemas, igual que Isabel de Cervantes y Saavedra, que escribe una suerte de confesión en los últimos años de su vida; Álvaro investiga para redactar un ensayo sobre el hielo; y Cecilia trata de escribir una historia de ficción.

#### 4. CONCLUSIÓN

El ciclo de relatos es una categoría genérica compleja, que, como hemos visto, ha sido objeto de numerosas críticas. Para algunos estudiosos, merece ser considerada un género, uno híbrido, a caballo entre la colección de relatos y la novela, difícil por tanto de diferenciar de otras prácticas literarias similares, como la novela compuesta. En cualquier caso, sigue habiendo obras de reciente publicación

que encajan perfectamente en la casilla, de aristas borrosas, del ciclo de relatos. Es el caso de la trilogía de Obligado.

Esta narradora ha demostrado una concepción literaria muy lúcida, observable en las diferentes entrevistas que ha ofrecido y en las notas introductorias a sus obras. En *El libro de los viajes equivocados*, *La muerte juega a los dados* y *La biblioteca de agua* ha empleado personajes, espacios, objetos y motivos como elementos unificadores, que crean una imagen mayor que la mera suma de los relatos reunidos. Éstos siguen ostentando autonomía: y en este sentido, destaca el narrador como elemento divergente. El empleo de los elementos convergentes coincide en las tres obras, pero, además, cada una de ellas muestra particularidades propias. El tipo de título y el orden de lectura son completamente diferentes en cada caso. Obligado ha llevado a cabo una experimentación con el género a lo largo de una década, en tres obras en las que prima la hibridez y la tensión entre el cuento y la novela. Por ello, consideramos que esta trilogía es un ejemplo evidente de cómo construir un ciclo de relatos. ➤➤

#### REFERENCIAS

- Alonso Monedero, B. (2018). Felicidad y *poiesis* en la narrativa de Clara Obligado: modelo para armar. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 30, 92-110. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2018302053](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2018302053)
- ANTONAYA NÚÑEZ-CASTELO, M. L. (2000). El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española. *RILCE*, 16(3), 433-478. Pamplona: Universidad de Navarra. <https://doi.org/10.15581/008.16.26786>
- BAQUERO ESCUDERO, A. L. (2011). *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- BRESCIA, P. & ROMANO, E. (2006). Estrategias para leer textos integrados. En P. Brescia y E. Romano (Coords.), *El ojo en el caleidos-*

- copio* (pp. 7-44). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CASTELÓ, E. (2015). Entrevista a Clara Obligado: “Quería contar cómo salvarse de la dureza de vivir”. *El Asombrario & Co. Pública*. <https://elasombrario.publico.es/clara-obligado-queria-contar-como-salvarse-de-la-dureza-de-vivir/>
- DE EUSEBIO, C. (2019). Entrevista a Clara Obligado: “Necesité crear un puente de palabras, restablecer lo que había perdido”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 826, 74-85. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/clara-obligado/>
- DÍAZ RÍOBELLO, E. (2020). Entrevista a Clara Obligado: “Madrid es una ciudad con una desmemoria notable”. *Quimera*, 434, 7-9. <https://www.revistaquimera.com/entrevista-a-clara-obligado-madrid-es-una-ciudad-con-una-desmemoria-notable/>
- GOMES, M. (2000). Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano. *RILCE*, 16(3), 557-583. Pamplona: Universidad de Navarra. <https://doi.org/10.15581/008.16.26776>
- INGRAM, F. L. (1971). *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. Paris/The Hague: Mouton.
- MENDOZA VERA, S. (2021). *La claridad* (2020), de Marcelo Luján: una lectura como ciclo de cuentos. *Estudios Románicos*, 30, 315-326. Murcia: Universidad de Murcia. <https://doi.org/10.6018/ER.460631>
- MORA, G. (1993). Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos cíclicos o integrados. *Revista Chilena de Literatura*, 42, 131-137. Santiago: Universidad de Chile. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39826>
- OBLIGADO, C. (2011). *El libro de los viajes equivocados*. Madrid: Páginas de Espuma. Edición digital de 2016.
- OBLIGADO, C. (2015). *La muerte juega a los dados*. Madrid: Páginas de Espuma.
- OBLIGADO, C. (2019). *La biblioteca de agua*. Madrid: Páginas de Espuma.
- PUJANTE SEGURA, C. M. (2020). Entrevista a Clara Obligado: “El neoliberalismo ha permitido que el centro de las ciudades se convierta en un enorme escaparate para turistas”. *El Diario*. Región

- de Murcia. [https://www.eldiario.es/murcia/cultura/clara-obligado-enormes-contingentes-refugiados\\_1\\_1113343.html](https://www.eldiario.es/murcia/cultura/clara-obligado-enormes-contingentes-refugiados_1_1113343.html)
- SÁNCHEZ CARBÓ, J. (2018). Archipiélagos narrativos y culturales. Cartografía literaria de las colecciones de relatos integrados. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 11, 12-27. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem. <https://doi.org/10.24029/lejana.2018.11.253>
- VALCÁRCEL, C. (2015). Los cuentos de Clara Obligado: la escritura excéntrica. *Versants. Revista Suíza de Literaturas Románicas*, LXII(3), 93-106. Bern: Universität Bern. <http://doi.org/10.5169/seals-587535>
- ZÁVALA, L. (2004). Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve. *Revista de Literatura*, LXVI(131), 5-22. Madrid: CSIC. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2004.v66.i131.138>
- ZOVKO, M. (2018). Multiplicidad espacial y referencias sensoriales en “Nada útil” de Clara Obligado. *Lejana: Revista Crítica de Narrativa Breve*, 11, 57-69. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem. <https://doi.org/10.24029/lejana.2018.11.256>
- ZOVKO, M. (2022). La pluridimensionalidad del viaje en la obra de Clara Obligado. En R. Fine, F. F. Goldberg y O. Hasson (Eds.), *Mundos del hispanismo. Una cartografía para el siglo XXI. AIH. Jerusalén 2019*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert. [https://doi.org/10.31819/9783968693002\\_195](https://doi.org/10.31819/9783968693002_195)

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 4, núm. 9, mayo-agosto 2024, Sección Flecha, pp. 112-141.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i9.156>

Cuerpo tipográfico: materialidad  
y corporalidad en *Permanente obra negra* [Título  
*provisional*] de Vivian Abenshushan [et al.]

Typographic Body: Materiality  
and Corporality in *Permanente obra negra* [Título  
*provisional*] by Vivian Abenshushan [et al.]

Nora Muñiz  
Princeton University, Estados Unidos de Norteamérica

ORCID: 0009-0003-2489-0239  
[nm3654@princeton.edu](mailto:nm3654@princeton.edu)

Recibido: 29 de noviembre de 2023  
Dictaminado: 05 de marzo de 2023  
Aceptado: 01 de abril de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

Cuerpo tipográfico: materialidad  
y corporalidad en *Permanente obra negra* [Título  
*provisional*] de Vivian Abenshushan [et al.]

Typographic Body: Materiality  
and Corporality in *Permanente obra negra* [Título  
*provisional*] by Vivian Abenshushan [et al.]

Nora Muñiz

RESUMEN

El presente trabajo busca dialogar con las nociones de corporalidad y materialidad presentes en *Permanente obra negra* [Título *provisional*] de Vivian Abenshushan [et al.], para identificar una contradicción latente en el texto. Sostengo, mediante un rastreo del “miedo ecrástico”, propuesto por W. J. T. Mitchell, y junto con la “identificación empática” que plantea Saidiya V. Hartman, que el texto se contradice a sí mismo, debido a la existencia de autoficción. Sucede entonces que la presencia del “negro literario” se convierte en el soporte físico y teórico sobre el cual se establece una posición autoral que no logra escapar de la jerarquía que se busca trastocar con el plagio. Así, existe una contradicción entre la identidad colectiva que propone el texto y la autoficción que la desarrolla.

*Palabras clave:* negro literario; miedo ecrástico; autoficción; Vivian Abenshushan; *Permanente obra negra*.

ABSTRACT

This current work pretends to dialogue with notions of corporality and materiality present in *Permanente obra negra* [Título *provisional*] by Mexican author Vivian Abenshushan [et al.] in order to point out a latent contradiction in said text. By tracking the historical origin of the “literary black” figure and analyzing the political implications of using that term to name

oneself, I wish to relate the symbolic figure to the disjointed materiality of the text. Using terms such as “ecfrastic fear” by w. j. t. Mitchell and “emphatic identification” by Saidiya V. Hartman, I hope to show how the literary openings that the text proposes face a contradiction with the presence of autofiction. The “literary black” as a ghostwriter becomes the physical and theoretical base on which the authorial position is set –and thus cannot escape its own hierarchy even by using plagiarism.

*Keywords:* ghostwriter; ecfrastic fear; autofiction; Vivian Abenshushan; *Permanente obra negra*.

#### PREÁMBULO

Publicada en 2019, y expandida en la edición suajada, fichero y algoritmo de internet, *Permanente obra negra* [Título provisional], de Vivian Abenshushan [et al.], hace visibles los engranajes del libro, el fichero que lo creó y que, al mismo tiempo, lo contiene. A la vez, pone en entredicho la corporalidad invisible del “negro literario”,<sup>1</sup> esclavo del sistema cultural, mediante juegos intermediales que apuntan, sostienen y remarcan esa materialidad antes ignorada. Constituido por seis series, que se distinguen a partir de las tipografías: Baskerville (1), Bodoni (2), Corbel (3), Adobe Caslon pro (4), Franklin gothic Medium (5) y Eurostile (6) –ver ilustración 1–, la obra permanente parece no tener final. Esta imposibilidad de cierre se hace presente en el mismo título, pues “obra negra” apunta a una obra en constante construcción, por un lado, y, por otro, a una obra racializada. Cada una de las tipografías refiere a una serie distinta en la que se trabaja, respectivamente: la autoficción y construcción del texto (1), el archivo de escrituras negras a partir de reconocidos pensadores de la raza (2), la construcción ficcional de una fábrica literaria dentro de un barco negrero (3), epígrafes (4), descripción de artefactos intermediales (5) e instrucciones de uso,

---

<sup>1</sup> Mientras que la figura del “negro literario” podría equipararse a la del “ghostwriter” de la tradición anglosajona, el texto de Abenshushan no recae en la figura del fantasma, sino en la de un sujeto racializado y corporalizado.

con juegos metaliterarios (6).<sup>2</sup> El texto se dedica a rastrear la historia racial negra para sostener que, dentro del sistema capitalista, todo “negro literario” es esclavo de dicho sistema. Sin embargo, la presencia de la autoficción problematiza la racialización del término “negro literario”, pues se convierte en una falsa equivalencia, ya no atravesada por la raza.

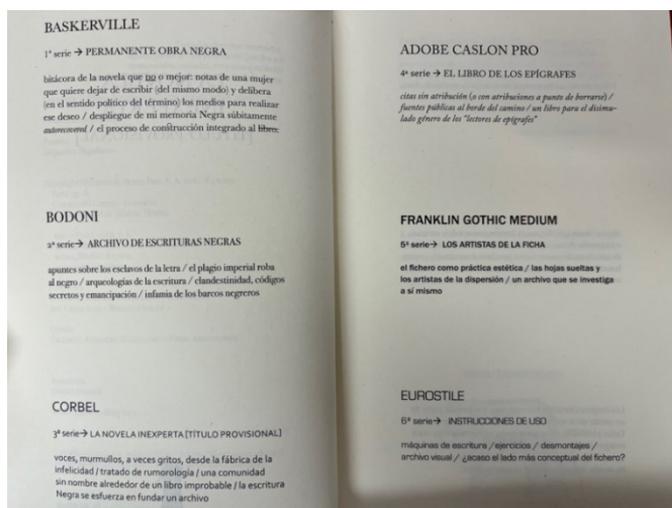


Ilustración 1. Series tipográficas (Abenshushan. 2019).

A lo largo de este texto, me interesa establecer una lectura donde el “miedo ecfrástico” —a partir de la distancia entre texto e imagen— apunte a una sustitución identitaria —en términos de la teórica Saidiya V. Hartman (1997)—, necesariamente atravesada por el discurso corporal y racial. De este modo, será posible pensar en la relación existente entre el cuerpo y la materialidad frente a un género literario expandido. A su vez, se analizará cómo el cuerpo colectivo, que busca presentar el texto, se contradice con la presen-

<sup>2</sup> A lo largo de este ensayo, intentaré replicar el juego tipográfico, para ejemplificar la relación entre imagen y texto presente en la materialidad de la obra. Como se puede ver, el cambio en la tipografía permite la distinción entre líneas narrativas, que se refuerza con la posición en la página —y que aquí anoto con la numeración de las series.

cia de la autoficción, pues la noción de identidad se cuestiona al tiempo que se establece, es decir, hay una constante contradicción entre la imposibilidad de nombrar al “negro literario” y la autoficción que se define desde una voz autoral (Pozuelo, 2010),<sup>3</sup> lo que problematiza la noción corporal. El intersticio entre las jerarquías y binomios, de los que busca escapar la obra —amo-esclavo, archivo-fichero, proceso-producto, imagen-texto—, se expande a partir de los diversos soportes que la acompañan: la materialidad y corporalidad encuentran un punto en común en el discurso racial que impregna el texto. La problemática de *Permanente obra negra [Título provisional]* radica no sólo en su imposibilidad de cierre, sino en la presencia del “negro literario”, ya no como soporte, sino como elemento principal del discurso.

#### SERIE 1: ÉCFRASIS

Empiezo por definir la écfrasis como la representación verbal de una representación visual o, en palabras de Laura Sager (2008), como parte de los “discursos verbales que directamente verbalizan una o más imágenes visuales, y que apuntan a una lucha de poder entre autor y pintor” (p. 9),<sup>4</sup> lo que implica que existe también una dinámica de poder entre ambos regímenes. Lo visual queda subyugado ante lo verbal. Grant F. Scott (1991) sostiene que la écfrasis habría de ser la apropiación del “Otro visual”, que busca no sólo transformar la imagen, sino adueñarse de ella, al trasladarla a la palabra. ¿Qué pasa en esta lucha de poder cuando, además, está atravesada por el discurso racial? Habría entonces una doble apropiación del Otro mediante la palabra que, a su vez, replica la representación racial, es decir, la materialidad tipográfica, ese

---

<sup>3</sup> En su texto “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”, Ana Casas (2014) rastrea la historia de la autoficción, desde Serge Doubrovsky hasta Manuel Alberca, quien traslada las concepciones francesas a la tradición hispanoamericana. Es aquí donde José María Pozuelo trabaja con la idea de la figuración del yo basado en la textualización de la voz autoral.

<sup>4</sup> La cita original en inglés dice: “verbal discourses that directly verbalize one or more visual images, often discussed in terms of a power struggle between author and painter.” Esta y todas las traducciones posteriores son mías, a menos que se establezca lo contrario.

“negro sobre blanco” que se presenta en la página 53 –ver ilustración 2–, muestra la condición textual y simbólica que se extiende a lo largo de todo el libro. El texto de Abenshushan juega con la condición textual de lo escrito para apuntar a las figuras tipográficas, no sólo como representaciones visuales, sino como figuras que cargan peso simbólico y, por tanto, racial. Este juego, que se ve en la cita “negro sobre blanco” –ver ilustración 2–, inaugura una lectura simbólica de la materialidad tipográfica que, a su vez, permite insertar dicho juego en una lectura racial. Si constantemente las personas negras se ven forzadas a navegar el “espacio blanco como condición de su existencia” (Elijah Anderson, 2024, p. 13), la presencia de tipografía negra sobre la página en blanco, en tanto materialidad que sostiene también el contenido del texto, pareciera perpetuar una violencia sobre la identidad negra. No existe sólo la apropiación del Otro a partir de la palabra, sino que esta palabra escrita en negro se vuelve también una manera de mantener el sistema esclavista, pues, por un lado, la écfrasis se adueñaría del “Otro visual” y, por otro lado, esta condición se hace visible con la

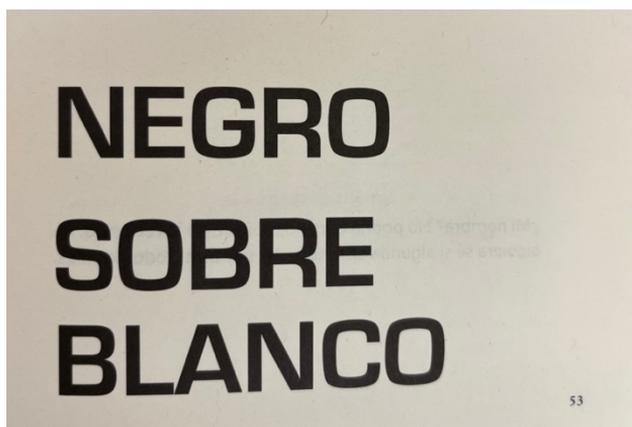


Ilustración 2. Negro sobre blanco, (Abenshushan. 2019).

tipografía en negro. El discurso del autor se mantiene a partir de la materialidad negra, literal y simbólicamente.<sup>5</sup>

W. J. T. Mitchell (2009) presenta tres fases de la écfrasis. La primera se denomina la “indiferencia ecfrástica” y refiere a la imposibilidad de la representación. Durante la “indiferencia ecfrástica”, toda representación verbal de lo visual será una mera invocación, donde se alcanzará a describir, pero nunca a “ver” el objeto representado. Esta fase habrá de ser superada con la “esperanza ecfrástica”, que sucede cuando, mediante la imaginación, se descubre que el lenguaje también puede “hacer ver”. Sin embargo, inmediatamente se pasa a la tercera fase:

resistencia o contradeseo que tiene lugar cuando sentimos que la diferencia entre la representación visual y la verbal corre el riesgo de desplomarse y que el deseo imaginario y figurativo de écfrasis podría hacerse real y literal [...] el momento en el que deseamos que las fotografías sigan siendo invisibles (p. 139).

A esta fase se le conoce como “miedo ecfrástico” (p. 139) y está relacionada con un miedo a lo visual, en el cual se busca que éste quede silenciado y que se restablezcan las fronteras entre ambos medios. Roberto Cruz Arzabal (2021) defiende que esta figura, la del “miedo ecfrástico”, también está asociada con el binomio entre colonizadores y colonizados, pues se puede leer ideológicamente como un síntoma de temor de la emancipación, es decir, un “síntoma del subalterno que no debe hablar sino mediante la palabra ajena, la que le provee el espacio letrado” (p. 142). Si este libro, en su crítica de la formación autoral, apunta a una representación del espacio letrado,<sup>6</sup> ¿qué es lo que se está silenciado en este texto?

---

<sup>5</sup> En su libro *Black in White Space*, Elijah Anderson (2024) rastrea los procesos de ghettoización y gentrificación que han afectado a las poblaciones afroamericanas en Estados Unidos. Aunque su análisis refiere a un desplazamiento físico, me interesa contraponer la corporalidad de la identidad negra que él presenta con la representación negra utilizada por Vivian Abenshushan.

<sup>6</sup> La idea del espacio letrado hace referencia a la famosa teoría de Ángel Rama (1998) sobre la ciudad letrada, un espacio construido a partir del campo de significaciones que generaría un sistema urbano, donde los intelectuales son dueños del poder (p. 36). Me

Como mencioné anteriormente, es en la serie Eurostile (6) que aparecen instrucciones de uso con juegos metaliterarios, junto con la presencia de imágenes. A lo largo de la obra se presentan alrededor de 77 imágenes, entre las que se encuentran 4 de barcos negreros, 1 de una plantación algodonera, 3 de barcos en llamas, entre otras. La éfrasis más clara aparece en la tercera serie de la página 50: “Buque factoría chino se incendia en aguas antárticas”, justo detrás de una imagen de un barco incendiado, que aparece en la página 49 –ver ilustración 3. Mientras que esta breve descripción podría referir a cualquiera de las tres imágenes de barcos en llamas presentes en el texto –o a cualquier otra imagen fuera de éste–, la existencia de varias imágenes de barcos incendiados, en contraposición con la sola éfrasis, implica que la palabra podría contener varias imágenes en su descripción. Ahora bien, cuando establezco que el conteo de imágenes es aproximado es porque la diferencia entre imagen y texto está constantemente cuestionada. Varias de las imágenes son representaciones de textos: fotografías o copias de alguna otra materialidad textual. Por ejemplo, se presentan recortes de periódicos en los que se anuncia la compra-venta de personas esclavizadas –ver ilustración 4–: “se vende, recien [sic] parida, con abundante leche, escelente [sic] lavandera y planchadora, con principios de cocina, jóven [sic], sana y sin tachas, y muy humilde: darán razon [sic] en la calle de O. Reilly n°16, el portero” (Abenshushan, 2019, p. 57). Que sea posible reproducir textualmente la imagen refiere a que la éfrasis estaría alterada, pues al convertir el texto en imagen se rompe la dicotomía.

---

interesa contraponer la noción de la ciudad letrada de Rama con la crítica al desplazamiento racial que propone Elijah Anderson. En esta muy real construcción del espacio habitable, es que el texto de Vivian Abenshushan se inserta, en términos de representación. La tipografía que se hace cuerpo en el texto de Abenshushan parecería reflejar el desplazamiento corporal que existe fuera de éste.

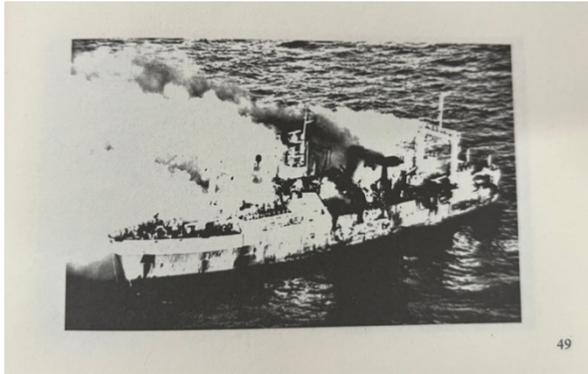


Ilustración 3. Buque factoría chino se incendia en aguas antárticas, (Abenshushan. 2019).

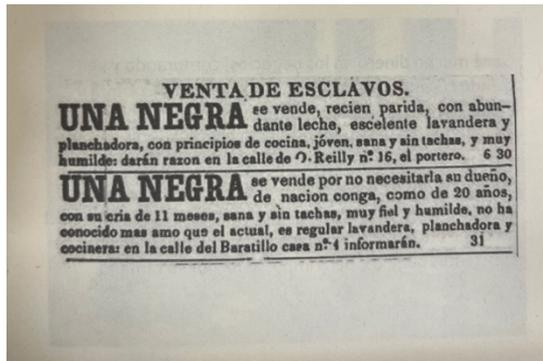


Ilustración 4. Anuncios de compra-venta, (Abenshushan. 2019).

Esta alteración dicotómica entre imagen y texto se extiende a lo largo de toda la obra pues, afirmo, la tipografía se convierte en su propia imagen. El libro funciona como una metáfora material, en la cual la figura del “negro literario” se acuerpa en la tipografía. Katherine Hayles (2002) establece que, aunque no estamos acostumbrados a pensar en el libro como metáfora material, éste, de hecho, “es un artefacto cuyas propiedades físicas y usos históricos

han estructurado nuestras interacciones con él en modos obvios y sutiles” (p. 22). La definición de Hayles permite tanto la lectura del libro como metáfora material, en tanto la corporalización de la tipografía, como el análisis de la creación del texto al que apunta su propia materialidad. En este sentido, la noción de écfrasis parece expandirse para abarcar al libro como artefacto, más allá de las meras imágenes: el texto se convierte en un barco negrero, una factoría productora de signos. El libro es consciente de su proceso. Abenshushan (2019)<sup>7</sup> escribe: “[p]ara mi novela sobre el ser olvidado de Negras y Negros literarios tenía también dispuesto un escenario: un buque factoría, una fábrica flotante de producción hipermasiva, un barco Negrero. ¿Qué produciría? Signos, por supuesto” (p. 196). La obra no sólo produce signos, sino que se sostiene de ellos. En pocas palabras, apunto que la écfrasis, la representación verbal de una representación visual, apela a la tipografía como imagen. No me refiero, sin embargo, a la escritura como signos icónicos o semasiografos —es decir, meramente como comunicantes visuales—, sino a la escritura como signos paradigmáticos —es decir, que ejercen sentido—, que se vuelve autoreferencial en términos ecfrásticos. La palabra es imagen. La palabra es imagen que se describe a sí misma, en un constante juego de espejos. El propio texto se hace consciente de la relación mimética entre la tipografía y la imagen pues establece que “el negro del significado escurre del negro de la materia” (p. 285). De este modo, se vuelve claro que hay una necesaria relación entre lo paradigmático y lo simbólico, en donde el negro se convierte en la base para ambos. El cuerpo del negro, simbólica y literalmente, es la base sobre la que se construye el libro. Este juego de espejos se hace aún más preponderante en la materialidad del texto, pues la polisemia de negro —utilizado como

---

<sup>7</sup> Utilizo el término autora y no narradora porque en mi posterior análisis de la autoficción del texto es la autoría la problemática en la que se sostiene el texto. Serge Doubrovsky (1977), en su definición de autoficción como pacto de ficción, ya apuntaba a la relación entre autor, narrador y personaje. Por tanto, utilizo el término “autora” para englobar “narrador y personaje”, así como para subrayar el proceso de construcción del texto.

color o como definición identitaria— termina por adquirir una misma función: sostener el texto.

SERIE 2: CORPORALIDAD/MATERIALIDAD

Para entender la relación entre corporalidad y materialidad presentes en *Permanente obra negra [Título provisional]*, habría que voltear hacia el teórico Jean Luc Nancy (2003). El filósofo francés establece que el cuerpo es lo que la escritura escribe y, por lo tanto, hay una relación clara entre el cuerpo y el texto. Para Nancy (2003), el “cuerpo” es, “sin duda, eso que se escribe, aunque no es en absoluto donde se escribe, ni tampoco el cuerpo es lo que se escribe —sino siempre lo que la escritura escribe” (p. 67), es decir, el cuerpo sería también el texto que está siendo escrito. El investigador Javier Guerrero (2014), en su lectura de Nancy, establece que el cuerpo “constituye una colección de partes y la escritura al devenir escritura rematerializa el cuerpo” (p. 25).<sup>8</sup> Así, el cuerpo se ve materializado en el texto —y, a su vez, la rematerialización del texto implicaría una rematerialización del cuerpo. ¿Cómo se traduce esta relación entre corporalidad y materialidad a *Permanente obra negra [Título provisional]*, una obra cuya materialidad encuentra cuatro soportes que la re-median?<sup>9</sup>

La materialidad en *Permanente obra negra [Título provisional]* es, también, su corporalidad. Ésta se apunta en el libro mediante el uso de espacios en blanco, que presuponen la presencia de fichas, para posteriormente trasladarse al libro suajado y al fichero donde dicha materialidad se asienta, es decir, cada serie tipográfica ocupa el espacio de una ficha bibliográfica y se demarca esta materialidad mediante el espacio, aunque la ficha no esté materialmente presente. La importancia de la diferencia entre medios radica en el impacto al lector, pues las posibilidades de lectura aumentan conforme

---

<sup>8</sup> La escritura es, para Nancy (2003), la ontología del cuerpo en su ejercicio textual. El cuerpo se inscribe a través de la excripción y así se vuelve texto.

<sup>9</sup> El texto, *Permanente obra negra [Título provisional]*, aparece en versión códice, edición suajada, formato fichero y como algoritmo de internet. Cada uno de estos soportes tendría una forma de lectura propia, a la que se apunta más adelante.

cambia lo estático de la materialidad. El libro original en versión códice se podría leer como una permutación sin repetición —o sea, asumiendo que se leen todas las series tipográficas cada que se abre el libro, sin que se repita el fragmento, aunque el orden puede cambiar en cada apertura. Esto genera  $6!^{225}$  posibilidades de lectura, es decir, cerca de  $10^{643}$  lecturas diferentes, pues el libro no tendría que leerse de la esquina superior izquierda a la esquina inferior derecha, sino que cada serie podría iniciar la lectura. Por su parte, la versión suajada aumentaría las posibilidades de lectura,<sup>10</sup> porque la lectura ya no se limitaría a la página, sino cada sección suajada permitiría una nueva interpretación lectora:  $(675C225*450C225)*2^{675}$ . En el caso de la versión fichero, las posibilidades aumentan, debido a la introducción de lo aleatorio. El total de combinaciones del fichero permite un total de  $1350!$  combinaciones, lo que propone aproximadamente  $10^{3641}$  lecturas distintas. Sin embargo, el algoritmo ofrecería una combinación infinita, porque permite no sólo la combinación aleatoria, sino también la repetición.<sup>11</sup>

Más allá de las implicaciones matemáticas, me interesa pensar en la necesaria relación que existe entre materialidad y representación, pues el medio define nuestro vínculo con el texto. Existe una remediación, que se entiende por Bolter y Grusin (2000) como “la forma en que se reconoce y procesa el relevo o la actualización de un medio en otro” (Medina, 2021, p. 40) y que se enfatiza en la materialidad. La remediación permite visualizar lo que sólo estaba imaginado a partir del diseño de las fichas, es decir, las infinitas posibilidades de lectura que se apuntan con el diseño del códice se hacen realidad en la remediación del formato fichero. Sin embargo, la cantidad casi infinita de posibilidades de lectura también

---

<sup>10</sup> Para fines manejables, definimos la ecuación que refiere a la versión suajada como una lectura que no permite la repetición. La ecuación presentada propone una lectura que implica que habría que leer todo el libro, siempre al menos dos series, y permitir cualquier combinación una sola vez. Así, la ecuación presentada ofrecería un número menor que la versión códice, pero sólo porque, para fines manejables, no toma en cuenta la posible repetición que permite el suaje.

<sup>11</sup> Agradezco a Kelly Finke y Manuel Pérez, doctorantes de la Universidad de Princeton, por su ayuda en la definición de estas ecuaciones matemáticas.

modifica la corporalidad misma del lector. En su estudio *Teorías de la lectura*, Karin Littau (2006) establece que la “relación del lector con un libro también es la relación entre dos cuerpos: uno hecho de papel y tinta; el otro, de carne y hueso” (p. 18). Ambos cuerpos, el cuerpo físico del lector y el textual del libro, se encuentran y se interpelan. La lectura se convierte en un acto corporal, potenciado a partir de la intermedialidad, pues el lector se hace consciente de su propia participación en la construcción de la obra. Al leer y acomodar simbólicamente las fichas, el lector se convierte también en un trabajador del texto. Si el lector vive en el intersticio entre la esclavitud de las posibilidades y la autoridad del orden, ¿cómo se posiciona entonces en la dualidad negro/negrero? El lector pareciera entenderse como un esclavo del texto, por siempre obligado a acomodar las fichas que asientan su autoría. Si existe una cantidad prácticamente ilimitada de lecturas posibles, entonces el lector estaría enfrentado y atrapado en una lectura infinita, que exige de su corporalidad para realizarse. Abenshushan, consciente de esta implicación contradictoria, propia de la condición ergódica y dinámica del texto, pareciera cederle al lector la autoría: lo “discontinuo, lo irresuelto, lo contradictorio y audaz. Escribir un libro tan desordenado que el lector deba improvisar el acomodo de frases, como si el libro fuera escrito por él” (p. 126). Por lo tanto, la autora hace una llamada a la autoría colectiva, que se traduce en la portada misma del libro: no por nada, el libro está firmado por Vivian Abenshushan [et al.]. Mientras que el texto apunta a una autoría colectiva entre Vivian Abenshushan, las personas citadas en el texto y el propio lector, esta autoría, al no proponer una lectura colectiva que la acompañe, termina por imponerle al lector un trabajo de construcción hermenéutica infinita en su condición de autor. Igualmente, surge una contradicción pues, aunque se intenta apuntar a un colectivo, la presencia de autoficción desmiente toda posibilidad de colectivizar la autoría.

### SERIE 3: AUTORÍA(S)

El plural que establece esta sección refiere a la colectividad que busca invocar Vivian Abenshushan en la construcción del texto.

Ella, que firma el libro con [et al.], afirma que gracias al plagio de otros escritores ha logrado escribir en colectivo. El plagio se convierte en la manera de cuestionar la autoría que históricamente se ha construido como aquello propio de un escritor en una torre de marfil y que, en el texto, se denomina como ficcional.<sup>12</sup> Me interesa, sin embargo, analizar hasta qué punto la autoría colectiva es posible, a pesar de la introducción de la autoficción, y cómo se contraponen la presencia de la teoría racial con una autoficción que se apropia de la identidad negra.

Ahora bien, para recordar la manera en la que está construido el texto recurro a la investigadora Élika Ortega (2022), quien define las seis series de este modo:

temáticamente, las series 1 y 3 avanzan la trama: el proceso de escritura, las decisiones sobre la estructura del libro y la explotación afectiva del negro literario. En contraste, las series 2, 4, 5 y 6 funcionan como el substrato conceptual a la novela en el que Abenshushan plagia a una variedad de teóricos, artistas y escritores –la multitud que se coloca junto a la autora en la portada (p. 334).<sup>13</sup>

La relación entre la primera y la tercera serie establece una equivalencia entre la autoficción de la primera y la creación ficcional de una fábrica de “negros literarios” en la tercera. Ambas series se alimentan entre sí, pues la precariedad que demuestra la primera se aterriza en la fábrica literaria dentro del barco negrero. La autoría –autoficcional– estaría atravesada por un discurso racial. En la

---

<sup>12</sup> Aquí me interesa resaltar el trabajo de Alejandra Eme Vázquez, Ana Laura Pérez Flores y Salomé Esper (2021), en el que declaran que la “escritura en la torre solitaria es un estándar inalcanzable para el 95.8% de las personas escritoras y, aun así, ha cuajado como la norma. Se busca incansablemente, se precariza a quien haya que precarizar para acercarse a ella, obliga a poner todo de cabeza para intentar ficcionarla” (p. 46). Así, la figura del escritor mítico en una torre de marfil se vuelve insostenible.

<sup>13</sup> En la cita original de Ortega (2022), se lee: “thematically, series 1 and 3 move the underlying plot forward: the process of writing, the decisions about a book’s structure, and the affective exploitation of ghost writing. In contrast, series 2, 4, 5, and 6 function as the conceptual substrate to the whole novel wherein Abenshushan ‘plagiarizes’ a variety of theorists, artists, and writers –the multitude listed next to the author on the front cover” (p. 334).

serie Corbel (3), hay una construcción ficcional de una fábrica literaria dentro de un barco negrero, donde surge una rebelión negra que busca desestabilizar al fallido sistema literario. Para lograrlo, los “negros literarios” filtran el rumor de que la literatura se escribe a sí misma, cuestionando así la noción de autoría: “filtramos sólo un chisme que envenenó a los Autores: la ficción de una literatura que se escribía a sí misma” (Abenshushan, 2019, p. 148). La caída de la figura del autor implicaría, a su vez, el rescate —o el cuestionamiento— de la figura del plagiario, es decir, ya no hay un autor, sino una colectividad de autores, que hacen visible el robo que antes era invisible. Aquí estaría la resistencia de los “negros literarios”: “entonces comenzamos el contraataque de la Escritura Negra: el escándalo desatado. Sembramos plagios demasiado obvios que los Autores no identificaron (¿leyeron alguna vez sus libros, Autores?)”<sup>14</sup> (p. 124). Al plantear plagios demasiado obvios, se cae la figura del autor —un autor que ni siquiera lee sus propios libros. El sistema soterrado de los “negros literarios” sale a flote.

En esta resistencia, aparece una nueva contradicción. Si la obra defiende la creación de una “Escritura Negra”, en la que se cuestiona la figura del autor y se desestabiliza al sistema mediante el uso de plagios, ¿cómo entiende/defiende el plagio? En la historia occidental, el término plagio surge del uso de un esclavo ajeno como propio, como establece el texto en la página 294: “plagiar a alguien significaba usar el esclavo de otro como si fuese suyo” (p. 294). Entonces, ¿qué implicaciones tendría, en términos esclavistas, la defensa del plagio en contra de la autoría?, es decir, aun cuando se defiende el uso de un esclavo ajeno para desestabilizar la figura autoral, el sistema esclavista sigue siendo la base de dicha desestabilización. El texto, a su vez, está lleno de plagios —o intertextualidades, que se mantienen opacas. En la segunda serie

---

<sup>14</sup> Dan Sinykin (2024), en su libro *Big Fiction*, establece, junto con Evan Brier (2018), que los conglomerados fomentan la narrativa del autor como genio para generar una figura que funcione como nombre de marca (p. 240). En la historia editorial, los libros gradualmente han agrandado el nombre del autor y minimizado el de la editorial para enfocarse en la marca autoral y esconder el proceso material detrás del libro.

tipográfica, Bodoni, que funciona como un archivo de escrituras negras, a partir de reconocidos pensadores de la raza, hay un claro plagio, ajeno al que se apunta sin especificar. Se establece, al final del libro, que “las frases entre paréntesis provienen de” distintos textos escritos por Achile Mbembe, Frantz Fanon, James Coné, Eric Williams y Samir Amin (Abenshushan, 2019, p. 436), pero no se distingue entre los textos, ni hay una conciencia clara entre la cita y el plagio. ¿Qué esclavos ajenos están trabajando para que *Permanente obra negra* [Título provisional] se sostenga?

En su ensayo sobre Rafael Bolívar Coronado, Nathalie Bouzaglo (2020) establece que, en 1886, se firmó el acuerdo de la Convención de Berna para “la protección de trabajos artísticos y literarios” (p. 120). El acuerdo, además, demarca el derecho de los privilegios desde el momento en que es creado, cuando no publicado. Bouzaglo también declara que los estados latinoamericanos suscribieron tardíamente el tratado, en oleadas, durante la segunda mitad del siglo xx. Bouzaglo también afirma que “los derechos de propiedad intelectual quedan anulados bajo el amparo de la parodia hoy” (p. 123). Sin embargo, el uso que hace Abenshushan del plagio en la segunda serie tipográfica no es paródico, es argumentativo. Finalmente, sobre Bolívar Coronado, Nathalie Bouzaglo establece que en el plagio la obra encarna en cuerpos prestados e inventados. Me pregunto, sin embargo, ¿qué implica la creación de otros cuerpos que están racializados con la finalidad de generar un propio plagio?

Vivian Abenshushan (2019) sostiene que los “negros literarios” plagiarían como respuesta al plagio, es decir, la solución ante el robo identitario es recurrir al robo identitario de alguien más: “¿qué es lo que hace una Negra Literaria? Plagiar, puesto que ella misma ha sido plagiada, ausentada de sí misma, robada” (p. 18). El plagio de la “negra literaria” sería una perpetuación del mismo sistema que se critica. La situación es aún más grave al tomar en cuenta que Vivian Abenshushan se nombra a sí misma “negra literaria”, al tiempo que ella misma defiende su propia capacidad de plagiar, convirtiéndose así en esclava y esclavista al mismo tiempo.

Inserto aquí la noción de autoficción, entendida como simulación que se pretende autobiográfica a partir de la identidad explícita

del narrador como autor de la obra. Según Manuel Alberca (2017), la autoficción se define como “una propuesta ficticia transparente en tanto novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica [...], su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra, cuya firma reside en la portada” (p. 127). Hay varias instancias en las que la autoficción se hace evidente por la propia corporalidad de la autora, una corporalidad que no se define a partir de la raza:

Hay una fisiología del cuerpo político. Ensayo la mía. Una mujer de cuarenta y seis años que escribe en el siglo XXI en medio de una violenta ofensiva de los poderes financieros y las oficinas estatales hacia todo lo que se mueve en dirección contraria a los flujos del capital. Una mujer que escribe (o reescribe) y que alguna vez fue un fantasma. Por última vez. Una ex negra literaria. Ser invisible no es natural para nadie (Abenshushan, 2019, p. 48).

Aquí podemos ver a la autora haciéndose consciente de su identidad como mujer de cuarenta y seis años, que escribe en el siglo XXI, al tiempo que se nombra “negra literaria”. Hay, también, otras instancias en las que su identidad se apunta por contexto. Vale la pena mencionar que Vivian Abenshushan (2019) es una personalidad reconocida en la esfera literaria mexicana y, por tanto, es de conocimiento común que su pareja es Luigi Amara, un escritor y librero, y que el nombre de su hijo es Oliveiro.<sup>15</sup> Rescato esta información porque es importante para la construcción del personaje autoficcional: “L duerme en la misma cama que yo, eso es evidente. ¿Diré algo más sobre L? ¿Diré algo sobre O?” (p. 108). La constante referencia a la autoficción desata la pregunta ¿qué implica nombrarse cuando se busca desprenderse de la autoría? Si el barco

---

<sup>15</sup> Me parece que la noción de plagio que presenta José María Pozuelo (2010) respecto a la textualización de la voz autorial sería inseparable de la definición que presenta Jérôme Meizoz (2007), quien liga la autoficción a la injerencia del autor en la sociedad, es decir, “el papel público de los creadores influye de manera determinante en la recepción que hacemos de sus textos” (Casas, 2014, p. 12). Debido al lugar que ocupa Abenshushan en la esfera literaria mexicana, es que se reconoce su autoficción en la recepción del texto.

negrero se construye a partir del colectivo de “negros literarios”, la construcción identitaria de Vivian Abenshushan rompería con la horizontalidad propuesta por el colectivo.

La narrativa se sostiene en la noción de liberación literaria a partir de la rebelión contra la figura del autor. Todo lo narrado en la serie Corbel (3) pretende llevar el plagio a sus últimas consecuencias, plagiando a los plagiadores. La propia autora habría sido contratada por el “Rucorrigo”, un “negrero orejón” (Abenshushan, 2019, p. 100), hecho que la lleva a convertirse en “negra literaria” y ser parte de esta rebelión literaria mediante la construcción de este texto. Así, las circunstancias de la serie Corbel (3) son las que guían a la serie Baskerville (1), lo que genera un texto metarreferencial, como mencionó Élika Ortega (2022). La autora se cuestiona constantemente su autoría: “¿podría la Autora describir la revuelta de las Negras y Negros contra la Autoría (o sea: contra sí misma) desde el sitio de su propia Autoridad?” (Abenshushan, 2019, p. 256), pero no por eso pierde autoridad en términos materiales. Donde se habla de Autoridad, también se podría hablar de Blanquitud. Es la falta de referencia a la blanquitud –y a la condición blanca de la autoría– lo que genera el cisma teórico en el texto. Mientras que hace explícita la problemática que rige el texto, ésta no termina de resolverse. De hecho, existe una clara contradicción estructural pues, aunque busca destruir al “yo-autor” –“abandoné la Novela para dedicarme a buscar (obsesivamente) cómo boicotearía mi Autoría. Me tardé una década. La destrucción del yo toma su tiempo” (p. 258)–, éste no sólo ocupa toda una serie Baskerville (1), sino que Baskerville (1) es también la serie más preponderante en el texto. La figura del Autor que se busca superar se convierte a su vez en la figura que sostiene toda la narrativa.

Al respecto, Vicente Luis Mora (2020), en su análisis de *Permanente obra negra [Título provisional]*, establece que “si hay autorización es porque hay Autor” (p. 100), aunque haya tantos intentos por destruir la autoría. Luis Mora propone que en el uso de fichero, como marca del proceso, contra archivo, como marca de permanencia, existe una noción de constante construcción, que se acompaña de la construcción identitaria de la autora o, en términos de

Abenshushan, en su borradura. El borrado, sin embargo, no deja de construirse con base en una identidad ajena.<sup>16</sup> Encuentro problemático que, mientras se analiza la construcción —o el borrado— identitaria, ésta no deja de conectarse con el ennegrecimiento de la autora. El cuerpo que se borra es, por tanto, el cuerpo negro con el que se relaciona, es decir, la autoría, que se encuentra en constante contradicción, nunca se ha definido como un espacio estructuralmente blanco, a pesar de serlo. En lugar de proponer un ennegrecimiento blanco, pareciera que el texto hace un blanqueamiento negro, apropiándose del imaginario que acompaña al “negro literario”, con la finalidad de expandir la autoría blanca que hace la apropiación.

SERIE 4: “ENNEGRECERSE”

En el libro de Elijah Anderson (2024), *Black in White Space*, las personas negras constantemente son excluidas del espacio blanco y es esta imposibilidad de integración lo que las segrega a los ghettos. En libro de Abenshushan, por otro lado, no pareciera integrar el negro al blanco, sino viceversa. Lo blanco se integra a —y yo diría, se apropia de— lo negro. La persona negra se encuentra, como menciona Anderson (2024), en estado vulnerable al navegar el espacio blanco; y sin embargo, leemos los espacios en blanco como invitación a la colectividad. Para Élika Ortega (2022), en las páginas 168-169 de *Permanente obra negra [Título provisional]* el espacio en blanco —que acompaña la frase “(hay que dejar siempre un espacio en blanco para poder escribir)” (p. 168)— reflexiona sobre la página en blanco como espacio para la escritura —ver ilustración 5. Cuestiono si entender el espacio en blanco como espacio de posibilidad no estaría acompañado, precisamente, del privilegio de habitar y circular por el espacio en blanco sin “ennegrecerlo”.

---

<sup>16</sup> Claudia Rankine (2020) cita a Ruby Sales cuando habla de la “cultura de la blanquitud”: una descripción de la cultura social en la que el tratamiento de las personas negras queda relegado o hasta desaparecido. Me pregunto, de nuevo, si es debido a la cultura de blanquitud que como académicxs y creadorxs no hemos cuestionado las prácticas que sostienen *Permanente obra negra [Título provisional]*.

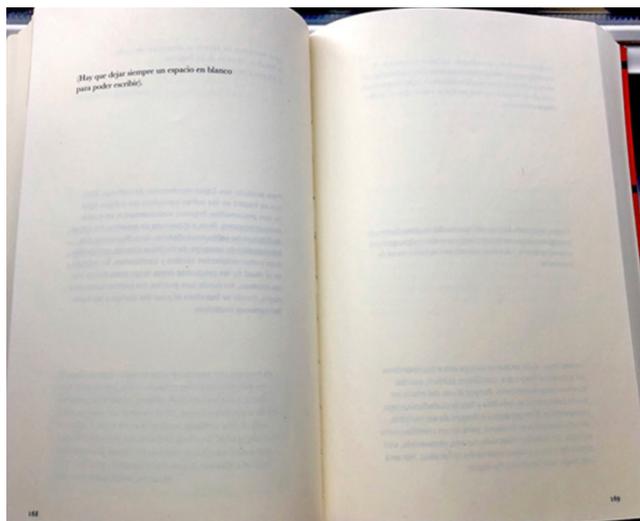


Ilustración 5. Espacio para la escritura, tomada de Ortega (2022).

Lo mismo podría decirse de los otros vacíos que propone el texto. Respecto a la preponderancia de las series, sería sencillo conocer su importancia a partir de sus vacíos y ausencias. Una vez establecido que la tipografía es la clave material del texto, cada espacio en blanco se convierte en una ausencia narratológica, pero también corporal. Así, el conteo de espacios en blanco es el siguiente: Baskerville –5 fichas vacías–, Bodoni –83 fichas vacías–, Corbel –7 fichas vacías–, Adobe Caslon pro –64 fichas vacías–, Franklin gothic Medium –6 fichas vacías– y Eurostile –79 fichas vacías. Me interesa este conteo porque demuestra claramente que Baskerville (1) es una serie más preponderante que Bodoni (2). Se le da mayor importancia a la autoficción que al plagio, aun cuando el texto buscaría desestabilizar la figura del Autor a partir del plagio: “de un grupo de Negros y Negras literarios que intentan amotinarse contra la figura del Autor” (Abenshushan, 2019, p. 208). Así, la contradicción genuinamente se hace visible a partir del uso de espacios en blanco y fichas vacías. El espacio en blanco permea, sobretodo, a las fichas que buscan colectivizar, mientras que únicamente se

permiten cinco vacíos en la serie autoficcional. ¿Podemos hablar entonces de una borradura de la autoría?

Cristina Rivera Garza (2013), en *Los muertos indóciles*, propone la desapropiación de la escritura, una postura crítica que busca “enfáticamente desposeerse del dominio de lo propio, configurando communalidades de escritura” (p. 22). Todo trabajo de la desposesión buscaría convertirse en un texto que genere comunidad más allá del entramado autor-lector-texto, para incluir también una “pertenencia mutua con el lenguaje” (p. 23). Para Rivera Garza, este tipo de poéticas estarían lejos del paternalista “dar voz” para hacer oír otras voces: “lejos, pues, del paternalista ‘dar voz’ de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen a esos zapatos y esos otros a la materialidad de un texto” (p. 23). Sostengo que mientras que Vivian Abenshushan (2019) parecería apuntar a una escritura desapropiada, donde se cuestione el lenguaje desde las escrituras negras y se escriba en una comunidad de “negros literarios”, es a partir de la autoficción que hay una apropiación racial que evita dicha comunidad:

No ocuparía yo, entonces, el lugar de las Negras y Negros. No contaría yo su historia. No le daría voz *a los sin voz*. No los representaría. Sería una más entre ellos. Me ennegrecería. Entre la marabunta me confundiría. ~~Elegirían~~ llegaríamos así decir a lo ~~suyo~~ lo nuestro. Sería yo sólo entonces el ~~vehículo~~ la máquina de transcripción (p. 294).

Abenshushan sostiene que no ocuparía el lugar de los otros, sino que se ennegrecería para confundirse entre ellos. Así, se hace claro que estaría ocupando un lugar racial que no le pertenece, adueñándose del término “negro”, cuando su propia identidad lo rechaza. Aunque en términos simbólicos la figura del “negro literario” podría trasladarse a lo meramente capitalista, es a través del recorrido racial del término que esta sustitución identitaria se vuelve problemática. Si Vivian Abenshushan se ennegrece dentro del texto, está ella adueñándose de una corporalidad que no le pertenece, al

tiempo que participa en sus políticas de representación.<sup>17</sup> El “miedo ecfrástico” estaría llevado al extremo a lo largo de un texto en el que la representación del “negro literario” se reduce a la corporalidad del texto, mientras que la materialidad blanca de la autora está presente en toda la representación del discurso.

Un breve repaso de la figura del “negro literario” haría aún más clara la dificultad de desmarcar el término de su origen racial. La figura del “negro literario” surge y se populariza en Francia a finales del siglo XVIII, procedente de la trata de personas esclavizadas. Su uso más conocido refiere al famoso escritor Alejandro Dumas, quien fue acusado de utilizar “negros literarios” por Eugène de Mircourt, en 1854. En Francia, desde el 16 de enero de 2018 se decidió cambiar el término *nègre littéraire* por *prête-plume*, pluma lista, debido a lo inapropiado del término –Abenshushan sostiene que, aunque se ha cambiado el término, “la escritura en la sombra no se considerará ilícita, a modo de plagio autorizado” (p. 446). Por su parte, en español, su uso es bien conocido y frecuente. De hecho, todavía aparece en la acepción número 17 del Diccionario de la Real Academia Española como “persona que trabaja anónimamente para lucimiento y provecho de otro, especialmente en trabajos literarios”, como definición de “negro”. Es entonces que Vivian Abenshushan (2019) utiliza este término para referir a una condición que sobrepasa la noción racial y para enfocarse en la explotación laboral: “a un idiota que pensaba encargar sus memorias, el concepto ‘negro literario’ lo confundió. ¿Pero es Negro de verdad? Se le escuchó decir” (p. 324). Abenshushan parecería establecer que el término, a pesar de que surge de un contexto necesariamente racializado, ha perdido dicha connotación para apuntar a

---

<sup>17</sup> En su obra, *Just Us*, Claudia Rankine (2020) también establece que “la vida blanca representa el problema de la borradora” –“white life enacts the problem of erasure”– (p. 89). La borradora que presenta Rankine refiere a la imposibilidad de la persona negra de habitar –y ser visible sin resaltar negativamente– dentro del espacio en blanco. Me parece que, al “ennegrecerse”, Vivian Abenshushan lleva al límite la borradora del negro por el blanco, literalmente apropiándose de una identidad que ya aparece borrada en el espacio blanco.

un sistema neoliberal y globalizado en el que la explotación, física e intelectual, está desligada de la raza:<sup>18</sup>

El museo es una fábrica. La escuela es una fábrica. Internet es una fábrica. La industria editorial, también. La fábrica se extiende hoy a todas las esferas de la vida. El neoliberalismo corresponde a la época del devenir negro del mundo (cf. Achille Mbembe). Es decir, a la fabricación permanente de nuevos sujetos de captura y depredación, prácticas extendidas a los cuerpos de los migrantes o los productores inmateriales. La negritud se desmarca así de una práctica identitaria o racial y se vincula con una condición rota del ser (cf. Abajocomunes) (p. 260).

En esta cita, podemos ver cómo Abenshushan, de la mano con Achille Mbembe y Abajocomunes, desenmarca la negritud de la identidad racial para ligarla al neoliberalismo y la ruptura del ser.<sup>19</sup> Posteriormente, sostendría esta noción al pensar en las “negras literarias” ya no como negras, sino como chinas: “[n]o se llamarán más ‘negras literarias’, sino ‘chinas literarias’. (Distinto nombre, mismo sistema de explotación)” (p. 94). Aquí, la problemática radica en la equivalencia que se hace entre los cuerpos racializados negros y chinos dentro del sistema capitalista, sin tomar en cuenta la historia racial de cada uno. Sin negar la violencia que estos

---

<sup>18</sup> En 2020, el *New York Times* publicó un estudio —escrito por Richard Jean So y Gus Wezerek (2020, 11 de diciembre)— que analiza la preponderancia de autores blancos en las cinco editoriales más importantes de Estados Unidos: Simon & Schuster, Penguin Random House, Doubleday, HarperCollins y MacMillan. De los 7,124 libros analizados —publicados entre 1950 y 2018—, el 95% de los autores eran blancos. En 2018, los números no fueron muy distintos, pues los escritores blancos publicaron el 89% de los libros. Decir que, debido al capitalismo, la raza pierde preponderancia en la circulación editorial es negar la violencia racial ejercida contra autores negros en todo el mundo.

<sup>19</sup> Mientras que el texto pareciera defenderse con el uso de teóricos de la raza, sería errado asumir dichas posturas como las únicas posibles. Así como Mbembe habla del “devenir negro del mundo” en el neoliberalismo, Saidiya V. Hartman, en *Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Route*, niega el olvido de la historia esclavista, pues ésta hasta ahora sigue marcando la vida política de las personas negras. Para Hartman, el peso de la memoria y la continuidad de la esclavitud siguen presentes. Ella es, también, la continuidad de la esclavitud. Es entonces que, para algunos teóricos de la raza, la historia esclavista no podría traducirse hacia otras comunidades en el neoliberalismo, pues eso implicaría negar la realidad política en la que están inscritas las personas negras.

grupos han sufrido, me parece que dicha violencia tiene distintas cargas y connotaciones, atravesadas, sí, por el capitalismo, pero también por el racismo y la xenofobia. Igualmente, pareciera que, al afirmar la demarcación racial en pos del capitalismo, se niega a la vez el prevalente racismo en el sistema neoliberalista. Si se afirma que todos somos negros bajo el sistema esclavista del capitalismo, entonces no habría lugar para el racismo. El libro, entonces, pareciera hablar de una equidad de violencias epistémicas, que no son equiparables. Llama también la atención la propuesta de un devenir negro desenmarcado de la práctica identitaria o racial al tiempo que se hace un recorrido por las políticas raciales históricas a partir del sistema esclavista.

En su libro *Scenes of Subjection*, Saidiya V. Hartman (1997) sostiene que la validez de la negritud termina convirtiéndose en una aptitud metafórica, en tanto mercancía o superficie imaginativa en la que el dominante habría de entenderse a sí mismo, es decir, la negritud se convierte en una posibilidad de reflexión propia, a la vez que una exploración del deseo y el terror. La negritud aparece sólo como excusa, como fetiche de la construcción blanca. Hartman establece también que “la recreación de subjetividad sucede mediante una agencia forzada, una satisfacción simulada y la obliteración del otro a través de colocarse una negritud o una identificación empática en la que uno se substituye por el otro” (p. 7),<sup>20</sup> es decir, existe un agenciamiento simulado, en donde, a partir de la “identificación empática” (Hartman, 1997), uno se apropia de la negritud ajena, convirtiéndose –y suplantando– al otro. De este modo, el cuerpo cautivo –en este caso, el cuerpo esclavizado– sigue siendo mercancía, en tanto empaque vacío desposeído y reemplazado por los signos y representaciones propios de otro cuerpo. En ese sentido, “el deseo de ponerse, ocupar o poseer la negritud o el cuerpo negro es un recurso sentimental y/o un lugar de exceso

---

<sup>20</sup> Véase la cita original: “the reenactment of subjection occurs by way of coerced agency, simulated contentment, and the obliteration of the other through the slipping on of blackness or an empathic identification in which one substitutes the self for the other” (Hartman, 1997, p. 7).

de gozo que ejerce y al tiempo posibilita las relaciones materiales de la esclavitud” (p. 21).<sup>21</sup> Esta posesión del otro, aun cuando surge de la empatía, referiría a un deseo de poseer la corporalidad ajena, propia de la tradición esclavista. Pensar en que Vivian Abenshushan proponga ennegrecerse para participar en la historia de los “negros literarios”, aunque surge de un espacio empático, termina participando en la dominación del Otro.

Es precisamente en esta autoría donde radica el problema corporal, a partir de la identificación empática que propone Hartman. Sostengo que, mediante la autoficción, existe una falsa equivalencia identitaria que atraviesa el texto y hace visible una contradicción racial, que apunta al “miedo ecfrástico” donde lo verbal se apropia de lo visual. La écfrasis está presente a lo largo del texto por medio de la tipografía y, sin embargo, el discurso autoficcional reemplaza el cuerpo materialmente presente. La introducción de cuatro imágenes de barcos negreros también apunta a una dicotomía entre imagen y texto: es el barco negrero que aparece en la imagen el que se ejecuta en la tercera serie. Sin embargo, la dicotomía verbal-visual, que podría palearse por medio de la revuelta ficcional de los “negros literarios”, termina obstaculizada por la autoría y circulación del texto. El propio texto entiende su relación simbólica y material, pues declara que “el negro del significado escurre del negro de la materia” (Abenshushan, 2019, p. 285). Así, es claro que la écfrasis adquiere el sentido simbólico a partir de la tipografía del texto y, también, que la relación racial está materialmente presente en el medio. “Negro sobre blanco” (Abenshushan, 2019, p.53) –ver ilustración 2– se convierte en una condición textual y simbólica, que se extiende a lo largo de todo el libro, donde, además, habría una resignificación de lo escrito, pues la condición negra estaría atravesada por una autoría blanca. Mi interés por entender la autoficción en este texto radica en la contradicción de la suplantación identitaria, que se presenta cuando Abenshushan se

---

<sup>21</sup> La cita original establece: “the desire to don, occupy, or possess blackness or the black body is a sentimental resource and/or locus of excess enjoyment is both upon and enables the material relations of chattel slavery” (Hartman, 1997, p. 21).

nombra a sí misma “negra literaria”, al tomar en cuenta la connotación racial que carga el término. El énfasis en su corporalidad, como cuerpo político en contraposición a la falta de corporalidad del “escritor fantasma” que ejerce el plagio, habla también de una jerarquía en la representación. Por más que lo intenta, la autora no queda destituida, sino que ejerce una blanquitud que se apropia del otro, el “negro literario”, ejerciendo lo mismo que critica.

#### SERIE 5: SITUACIÓN ACTUAL

Quisiera terminar el análisis apuntando las implicaciones políticas de la publicación de *Permanente obra negra [Título provisional]*, especialmente en la situación actual de México, desde donde escribe Vivian Abenshushan. Aunque el libro fue publicado por Sexto Piso, en 2019,<sup>22</sup> su escritura y concepción comenzó años atrás: “he resuelto en seis semanas el mecanismo para el libro que comienza. Pero en realidad he pensado en él durante más de diez años” (Abenshushan, 2019, p. 160). Sería imposible rastrear el momento exacto en el que empieza a gestarse el libro, pero en él se introduce el trabajo del escritor mexicano Javier Raya, quien publicó, en 2017, una novela titulada *La rebelión de los negros*, sobre la que, hasta el día de hoy, hay una falta de trabajo crítico. Escribe Abenshushan (2019) que el manuscrito le llegó por correo: “una tarde en que me rondaba mi querido fantasma, recibí un mail de un joven escritor que comenzaba así ‘tenía ganas de escribirte desde hace tiempo, cuando publicabas me parece que en Facebook sobre el asunto de los ‘negros literarios’. [...]. El mail venía acompañado de un documento: *La rebelión de los negros*” (p. 318). Aunque el libro de Raya tiene una autoficción menos marcada, pues la autoría se comparte con un personaje llamado Khonde, también participa de una sustitución identitaria como la de Abenshushan. El libro, escrito

---

<sup>22</sup> Como bien apunta Élika Ortega (2022), las tres versiones físicas del texto: código, suaje y fichero, fueron publicadas por la editorial independiente –aunque con presencia transnacional– Sexto Piso y financiadas por Banco Bilbao Vizcaya Argentaria –la ironía del financiamiento bancario a esta crítica neoliberal no habrá pasado desapercibida por Abenshushan. Además, el formato web fue diseñado y desarrollado por Dora Bartilotti y Leonardo Aranda en Medialabmx.

a la Macedonio Fernández, se construye a partir de epígrafes que nunca llegan al texto mismo. En ellos, se habla de una novela nunca encontrada, o encontrada sólo en sueños, conocida como *La rebelión de los negros*, que refiere a la condición de “negros literarios”. En una crítica, bastante negativa, escrita por Juan Carlos Reyes (2018), el crítico establece que el libro de Raya “cuenta la historia detrás de la literatura de la actualidad” (s/p.), pues hace visibles los engranajes de la creación y circulación textual —así como el texto de Abenshushan. Llama la atención que, igual que en *Permanente obra negra [Título provisional]*, las sustituciones raciales se defienden mediante el lenguaje: “la rebelión de los negros no es más que una función del texto mismo, una referencia o construcción estética a la cual el flujo de la novela no se subyuga, sino que se alimenta de ella por interdicto del flujo mismo” (Raya, 2017, p. 53). Pareciera que el asunto racial se esconde en la metarreferencialidad. Habrá entonces dos obras mexicanas, escritas por autores no racializados, en las que la figura del “negro literario” se convierte en la base teórica, y material, sobre la que se critica el trabajo literario.

Si ambos textos proponen una relación material de las palabras, cargadas con doble significación simbólica en tanto su condición tipográfica, entonces valdría la pena mirar hacia el peso simbólico de la negritud por fuera del texto. En 2015, por primera vez, la encuesta intercensal en México hizo una pregunta que aludía a la condición afromexicana o afrodescendiente. Fue en el censo de 2020 que oficialmente se agregó la pregunta: “por sus costumbres y tradiciones, ¿se considera usted afromexicano, negro o afrodescendiente?” En México, se contabilizaron un total de dos millones y medio de afromexicanos, negros o afrodescendientes, lo que ha impulsado una serie de políticas públicas. Antes del censo del 2020, se lanzó una campaña del “sí”, para promover la correcta identificación entre identidades negras, pues comunidades enteras tendían —y tienden— a “enblanquearse”, para pertenecer al espacio blanco. Mientras que Vivian Abenshushan propone “ennegrecerse”, en su texto, para cuestionar la figura del autor, valdría la pena recordar que existen todavía sistemas raciales que excluyen a las personas negras del espacio blanco. Valdría la pena preguntarse

también ¿qué autorxs afromexicanos y afromexicanas estaban y continúan escribiendo? ¿Cómo representan su propia condición racial y cómo participan de un espacio tan blanqueado como el de la esfera literaria mexicana? La aparente justificación metarreferencial en *Permanente obra negra [Título provisional]* termina por agrandar la brecha entre realidad y ficción, generando una burbuja aparentemente inocua de idealización no racializada, que, sin embargo, sólo podría ser escrita por una autora blanca. ➤

#### REFERENCIAS

- ABENSHUSHAN, V. [ET AL.]. (2019). *Permanente obra negra [Título provisional]*. Ciudad de México: Sexto Piso.
- ALBERCA, M. (2017). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ANDERSON, E. (2024). *Black in White Space*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BOLTER, J. & GRUSIN, R. (2000). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge MA: The MIT Press.
- BOUZAGLO, N. (2020). Los irreverentes plagios de Rafael Bolívar Coronado. *Taller de letras*, 66, 119-124.
- BRIER, E. (2018). The Editor as Hero: The Novel, the Media Conglomerate, and the Editorial Critique. *American Literary History*, 30, 85-107.
- CASAS, A. (2014). La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales. En *El yo fabulado* (pp. 7-22). Frankfurt A. M./ Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft.
- CRUZ ARZABAL, R. (2021). Ecfrasis. En *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas extendidas*. S. González Aktories, R. Cruz Arzabal & M. García Walls (Eds.). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DOUBROVSKY, S. (1977). *Fils*. Paris: Galilée.
- GUERRERO, J. (2014). *Tecnologías del cuerpo: exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Frankfurt A. M., Madrid: Iberoamericana Vervuert.

- HARTMAN, S. V. (1997). *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. Oxford: Oxford University Press.
- HAYLES, K. (2002). *Writing Machines*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- JEAN SO, R. & WEZEREK, G. (2020, 11 de diciembre). Just How White is the Book Industry? *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/interactive/2020/12/11/opinion/culture/diversity-publishing-industry.html>
- LITTAU, K. (2006). *Theories of Reading: Books, Bodies and Bibliomania*. Cambridge, MA: Polity.
- MEDINA, A. C. (2021). Remediaciones. En *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas extendidas*. S. González Aktories, R. Cruz Arzabal & M. García Walls (Coords.). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MEIZOZ, J. (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.
- MITCHELL, W. J. T. (2009). La ecfrasis y el otro. En *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual* (pp. 137-162). Yaiza Hernández Velázquez (Trad.). Chicago: Akal.
- MORA, V. L. (2020). Cognición distribuida y estética de la acumulación fragmentaria en *Permanente obra negra*, de Vivian Abenshushan. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 38, 97-110.
- NANCY, J. L. (2003). *Corpus*. Patricio Bulnes (Trad.). Madrid: Arena libros.
- ORTEGA, É. (2022). Loosely Bound: Negotiating Dispersion and Fragmentariness in Vivian Abenshushan's *Permanente Obra Negra*. *ASAP/Journal*, 7(2), 331-357.
- POZUELO, J. M. (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- RAMA, Á. (1994). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- RANKINE, C. (2020). *Just Us: An American Conversation*. Minnesota: Graywolf.
- RAYA, J. (2017). *La rebelión de los negros*. Guadalajara: Editorial Ámbar.

- REYES, J. C. (2018, 6 de junio). La rebelión de los negros. *La Santa Crítica*. <https://lasantacritica.com/lo-que-trajo-el-cartero/javier-raya-la-rebelion-de-los-negros/>
- RIVERA GARZA, C. (2013). *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: TusQuets.
- SAGER EDIT, L. M. (2008). Toward a definition of emphasis in literature and film. En *Writing and film the painting: ekphrasis in literature and film*. Amsterdam/Nueva York: Rodopi.
- SCOTT, G. F. (1991). The Rhetoric of Dilation: ekphrasis and ideology. *World & Image*, 7, 301-310.
- SINYKIN, D. (2024). *Big Fiction*. New York: Columbia University Press.
- VÁZQUEZ, A. E., SALOMÉ ESPER, S. & PÉREZ FLORES, A. L. (2021). *Sensacional de escrituras: la escritura del sí*. Ciudad de México: s/i.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 4, núm. 9, mayo-agosto 2024, Sección Redes, pp. 142-170.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i9.157>

De Veracruz a México. Crónicas, noticias y  
discursos sobre el Ferrocarril Mexicano,  
1850-1873

From Veracruz to Mexico. Chronicles, News,  
and Speeches about the Mexican Railroad,  
1850-1873

Jonatan Moncayo Ramírez  
Centro Nacional para la Preservación del Patrimonio  
Cultural Ferrocarrilero, México

ORCID: 0000-0002-4384-5623  
[liberantiquus@gmail.com](mailto:liberantiquus@gmail.com)

Recibido: 13 de marzo de 2024  
Dictaminado: 30 de marzo de 2024  
Aceptado: 15 de abril de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

De Veracruz a México. Crónicas, noticias y discursos sobre el Ferrocarril Mexicano, 1850-1873

From Veracruz to Mexico. Chronicles, News, and Speeches about the Mexican Railroad, 1850-1873

Jonatan Moncayo Ramírez

RESUMEN

El presente trabajo busca identificar a los escritores y publicaciones periódicas que modelaron, entre 1850 y 1873, por medio de crónicas y noticias, las experiencias e imaginarios en torno a la primera ruta ferroviaria de México. La finalidad del ensayo consiste en demostrar que, además de las concesiones, los dilemas comerciales, los debates políticos y la implementación de los desarrollos tecnológicos, la historia del denominado Ferrocarril Mexicano también se fue entretejiendo gradualmente en los periódicos, a partir de las diversas narraciones, que se generaron con motivo de las inauguraciones de distintos tramos de la línea.

*Palabras clave:* ferrocarril; periódico; crónicas; representación cultural; literatura de viaje.

ABSTRACT

This paper seeks to identify the writers and newspapers that modeled, between 1850 and 1873, through chronicles and news, the experiences and imaginaries surrounding the first railroad route in Mexico. The purpose of the essay is to demonstrate that in addition to the concessions, commercial dilemmas, political debates and the implementation of technological developments, the history of the Mexican Railroad was also gradually woven into the newspapers from the various narratives

that were generated on the occasion of the inaugurations of different sections of the line.

*Keywords:* railroad; newspaper; chronicles; cultural representation; travel literature.

## INTRODUCCIÓN

El siglo XIX fue el siglo de los ferrocarriles y de la prensa periódica, innovaciones tecnológicas que configuraron un renovado y complejo sistema de comunicación, vinculado a múltiples procesos en los ámbitos políticos, culturales, económicos, jurídicos y sociales.

El invento pionero de la locomotora de vapor fue obra del ingeniero británico Richard Trevithick. El 21 de febrero de 1804, derivado de una apuesta, se efectuó el primer recorrido de una locomotora de vapor a lo largo de poco más de 14 kilómetros: desde la ferrería de Penydarren hasta el canal Merthyr-Cardiff, en el sur de Gales. Luego de este recorrido, pasaron varios años hasta que la locomoción a vapor se volviese comercialmente viable. La afamada locomotora *Rocket*, diseñada por Robert Stephenson, ganó, en 1829, los *Rainhill Trials*, una competencia que tuvo como objetivo decidir el mejor medio de locomoción para el ferrocarril que uniría a las ciudades de Liverpool y Manchester, primera línea ferroviaria de pasajeros interurbana del mundo. Esta línea férrea, inaugurada el 15 de septiembre de 1830, se convirtió en el emblema de una nueva era. Desde entonces, de manera vertiginosa, los ferrocarriles se extendieron por todo el orbe (Gwin, 2023).

Las publicaciones periódicas mexicanas, desde la segunda mitad de la década de 1820, además de seguir de cerca las noticias sobre la expansión de los ferrocarriles en el mundo, también promovieron vehementemente la creación de un camino de hierro que uniese a la capital del país con el puerto de Veracruz. El complejo y fascinante proceso constructivo de lo que a la postre sería el Ferrocarril Mexicano —primera línea férrea de México, con una extensión de 424 kilómetros—, comenzó como un proyecto incipiente en 1837

y como realidad material en 1850. Desde esta última fecha, hasta 1873, por más lenta y controversial que fuese su construcción, cada avance se festejó a lo grande.

El presente trabajo centra su atención en las crónicas, noticias y discursos que se publicaron en México entre los años 1850 y 1873, en el marco de las distintas inauguraciones que tuvieron lugar con respecto a la conformación del Ferrocarril Mexicano. Las diversas representaciones culturales que se plasmaron en los periódicos sobre el impacto que tendría, o estaba teniendo, el ferrocarril, si bien no pueden considerarse como un reflejo fiel de la realidad, sí nos permiten aproximarnos al mundo de vida de aquellos escritores que buscaron promover, contrastar y criticar el impacto del ferrocarril en México.

Como bien apunta Laurence Coudart (2018), el periódico debe analizarse como un agente de transmisión y de mediación, que interviene e interfiere en la vida de las sociedades y en las conductas de los individuos; como un intermediario público, del cual hay que estar atentos tanto a sus contenidos como a sus silencios. Coudart destaca que el periódico para el siglo XIX fue a la vez “caja de resonancia y creador”, esto es, recibía informaciones, las amplificaba o las creaba, razón por la cual se convirtió en una potente herramienta de difusión, divulgación y promoción.

En este sentido, de manera previa a que la irrupción del ferrocarril en los paisajes urbano y rural —con asombro y estremecimiento— modificara los sentimientos, sensaciones y ritmos de la vida cotidiana, fue en los periódicos —por medio de la relación entre ferrocarril, escritores y lectores— donde se modelaron las experiencias e imaginarios en torno a la primera ruta ferroviaria de la nación mexicana.

#### NOVEDADES, PROYECCIONES Y ANHELOS

En la década de 1820, los desafíos para que México se insertase en el concierto de las naciones eran múltiples, tomando en consideración la situación crítica del país luego de una extenuante lucha por su independencia. Con una economía endeble, las condiciones de sus caminos eran ruinosas. Por ejemplo, en las primeras décadas

del siglo XIX el viaje de México a Veracruz podía durar nueve días. Con la construcción de los nuevos caminos de herradura para diligencias, el itinerario llegó a completarse en tres días. No obstante, las problemáticas eran numerosas, tanto por las dificultosas zonas de montaña como por el arraigado problema del bandolerismo (Báez Méndez, 2022).

Las noticias sobre el desarrollo de los ferrocarriles en Gran Bretaña llegaron con ímpetu a México. En el periódico *El Sol*, el 9 y 10 de febrero de 1826, al tiempo que se señaló la urgencia de mejorar el camino que conectaba a la capital del país con Veracruz, también se compartieron los avances de una innovación tecnológica que estaba transformando la manera de experimentar y concebir el transporte. Dentro de la nota, se transcribió el artículo titulado “Conducciones por tierra por medio del vapor”, el cual había sido publicado en *El Museo Universal de Artes y Ciencias*, obra del londinense Rudolf Ackermann, cuya versión en español era editada por José Joaquín de Mora (Munilla Lacasa, 2022). Dicho artículo comienza destacando que la aplicación del vapor al movimiento de los carruajes era uno de los mayores portentos que había producido el ingenio del hombre, resultado del salto gigantesco que se había dado desde las especulaciones abstractas hasta el empleo pragmático del vapor para la locomoción. Aquella fuerza, a decir del artículo, además de eficaz era segura. Con relación a los “caminos de hierro”, el portento consistía en la posibilidad de “emplear en tierra lo que la naturaleza ha hecho con el agua de los ríos, esto es, determinar un curso fijo”. Por lo tanto, la magnificencia de construir caminos de hierro —como si se tratasen de ríos artificiales, controlados a voluntad directamente por el hombre— permitiría dominar los obstáculos impuestos por la naturaleza y con ello “cambiar la faz del comercio y de la industria”. Planteado de este modo, se consideró que en México se debía planificar el trazo de un camino, “el más recto, igual y firme”, entre Veracruz y la capital, sobre el cual se pudiesen tender los carriles de hierro “y aspirar cuanto más antes al máximo de la perfección y economía de los transportes” (Anónimo, *El sol*, 1826).

El 20 de noviembre de 1830 y el 9 de septiembre de 1831, en las páginas de *El Sol*, se exaltaron los grandes beneficios de los “carriles de hierro entre Liverpool y Manchester”, cuya línea era definida como “la empresa más hermosa que se ha inventado hace mucho tiempo”. Desde aquel instante, se pusieron en marcha diferentes especulaciones sobre las ventajas inconmensurables que “sacaría la nación mexicana si llegara a establecerse semejante sistema de caminos” (Anónimo, *El sol*, 1830).

Guillermo Prieto (1906) al momento de escribir sus memorias, hurgando en un difuso recuerdo de su adolescencia, apuntó que fue en el año de 1833 cuando en México se exhibió por vez primera una pequeña locomotora (p. 111). Más allá de las especulaciones y los vagos recuerdos, el punto de partida de los proyectos encaminados a constituir una línea férrea en México es el año de 1837, momento en que Francisco Arrillaga –tras serle otorgada, el 22 de agosto, la concesión para la construcción de un ferrocarril entre Veracruz y México– publicó su *Proyecto del primer camino de hierro de la República* (1837). En dicho documento, se dan a conocer los elementos que favorecían a México para la construcción de ferrocarriles en comparación con Estados Unidos y Europa. Si bien este primer proyecto no pudo concretarse tal y como estaba planteado, el deseo por construir un ferrocarril que comunicara a la capital del país con su puerto más importante fomentó la puesta en marcha de una historia repleta de adversidades, aspiraciones, insidias, hazañas, ensoñaciones, disputas y proezas.

Así pues, el largo y complejo proceso constructivo de lo que a la postre sería el Ferrocarril Mexicano, comprendido entre los años de 1837 a 1873, fue discontinuo y colmado de inconvenientes, justo como lo fue la consolidación del estado nacional. Como trasfondo de los proyectos destinados a precisar cómo y por dónde debía realizarse el tendido de vías férreas, encontramos crisis económicas, derramamiento de sangre por guerras civiles e invasiones extranjeras, pugnas políticas, pérdidas de territorios, implantación de un segundo imperio, renovación de saberes, movimientos migratorios, la restauración de la república y un largo etcétera.

PRIMER CAMINO DE HIERRO

No es mi objetivo especificar detalladamente los kilómetros construidos, ni las particularidades de las concesiones, ni la participación directa o indirecta de los personajes que definieron la ruta del ferrocarril. Lo que me interesa enfatizar es que, por más lento y controversial que fuese el proceso constructivo, cada avance, además de festejarse con notoria celebridad, favoreció la publicación de diversas crónicas, discursos y noticias sobre el impacto que tendría, o estaba teniendo, el ferrocarril en México.

El 15 de septiembre de 1850 se celebró en Veracruz la primera inauguración del camino de hierro que pretendía conectar directamente el puerto con la capital del país. Aquel día una locomotora, traída desde Bélgica (Anónimo, *El Siglo Diez y Nueve*, 1850), hizo el recorrido de los primeros 11 kilómetros entre Veracruz y los Llanos de El Molino. En el cartel de inauguración, se enfatizó que llegar a ese punto no había sido sencillo, pues se tuvo que “vencer las inmensas dificultades que han opuesto el terreno y el clima de la costa, la falta de brazos, la guerra extranjera, la envidia y la maledicencia, y el connato que ha existido de destruir esta útil y benéfica obra del camino de fierro” (Anónimo, *El Universal*, 1850).<sup>1</sup> Uno de los tantos inconvenientes fue la epidemia de cólera que azotó a Veracruz en junio de aquel año. Muchos trabajadores murieron, otros más huyeron despavoridos. Los que se mantuvieron en pie continuaron su faena sin descanso hasta un día antes de la inauguración (Womack, 2010, p. 31).

La crónica, publicada en *El Siglo Diez y Nueve*, retomada del *Eco del Comercio*, definió el suceso como uno de los “más memorables que pueden ocurrir en la historia de la vida industrial de un pueblo”. La población de Veracruz se reunió en la estación para presenciar, luego “de la consagración religiosa”, la puesta en movimiento de la locomotora. Entre los preparativos para solemnizar el acto, el más notable fue la disposición de varios carros para que los

---

<sup>1</sup> Archivo General de la Nación, *Mapas, Planos e Ilustraciones*, 3730. El cartel, sin la ilustración, fue publicado en diversos periódicos. Al respecto, véase “Primer Camino de Hierro en la República Mexicana” (Anónimo, *El Universal*, 1850).

convidados pudiesen hacer el recorrido. Los padrinos eran el presidente de la república y el gobernador del Estado, pero declinaron la invitación —el cólera aún golpeaba fuertemente la región—; en su lugar, fueron representados por el jefe político del departamento y por el presidente del ayuntamiento.

Con relación a la innovación tecnológica, la crónica enunció dos puntos contrapuestos. Por un lado, la fragilidad del equipo rodante; por el otro, la alta velocidad que podía adquirir la locomotora. En relación con el primer punto, la crónica menciona la algarabía que se vivía, sin control, de manera previa al inicio del viaje. Debido al desorden, un imprevisto retrasó la puesta en marcha del tren:

Desgraciadamente una mano curiosa o mal intencionada, aunque nos complacemos en suponer que fue más bien lo primero que lo segundo, se entretuvo en dar vueltas a la manecilla que se hallaba en el hermoso carro cubierto destinado a conducir las señoras y las autoridades que asistieron a solemnizar el acto, sin saber tal vez que estaba dando garrote a las ruedas, y lo hizo con tanto esfuerzo que dobló la palanca en término que, cuando quisieron reparar el daño que había causado, fue imposible conseguirlo, porque ya no funcionaba el aparato de ese mecanismo. Se hizo, pues, necesario dejar ese carro, y partió el tren al principio majestuosamente en medio de los vivas y aplausos de la concurrencia (Anónimo, *El Siglo Diez y Nueve*, 1850).

En cuanto a la velocidad, como bien lo enunció el cronista, “la mayor parte de las personas que iban en los carros experimentaban por primera vez el placer de esta actividad de locomoción”. Luego del chirrido propio del movimiento inicial, el tren tuvo “un arranque que calculamos ser de media milla por minuto. A la vuelta y en la bajada de un plano inclinado que hay cerca de las tembladeras, creció de punto la velocidad y sin duda andábamos a razón de diez y seis leguas por hora” (Anónimo, *El Siglo Diez y Nueve*, 1850).

Más que atender la exactitud de los datos,<sup>2</sup> lo relevante en la narración, a partir de la percepción del cronista, es el vértigo que provocó la velocidad. La inauguración se retomó como “el primer ensayo”, una prueba exitosa que colocaba a México a la par de otras naciones del orbe. El punto de comparación era la celeridad con que podía moverse una locomotora en tierras mexicanas, “pues siendo la velocidad media del camino de hierro de Liverpool a Manchester, ya citado, y que es uno de los mejores de Europa, de 30 a 36 millas por hora, creemos que hay justos motivos para congratularnos” (Anónimo, *El Siglo Diez y Nueve*, 1850).

Saliendo de los linderos de Veracruz, el cronista ofreció a sus lectores un significativo panorama de los ferrocarriles en el mundo. Aquel incipiente tramo que se ofrecía al público sería “para México uno de los monumentos de su prosperidad futura”, como lo había sido el ferrocarril de Liverpool a Manchester para Inglaterra, el de Saint-Étienne para Francia o el de La Habana a Güines para Cuba, así como las “inmensas leguas” de caminos de hierro construidas en Estados Unidos o bien los “innumerables ferrocarriles” que le daban una vida próspera a Holanda y Bélgica.

Que la locomotora se trajese desde tierras belgas no era un asunto menor. Cabe destacar que para ese momento, además de Inglaterra, Bélgica era pionera en el desarrollo ferroviario, pues desde el 5 de mayo de 1835, fecha en que se inauguró el primer ferrocarril público en el continente europeo, entre Allée Verte y Mechelen, Bruselas se convirtió en la primera capital del mundo en tener conexión ferroviaria. Dicho de otra manera, Bélgica era uno de los grandes modelos a seguir. Así se apuntó en el *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, el 28 de julio de 1844: “los caminos de hierro son para Inglaterra y Bélgica otras tantas arterias que llevan la sabia vivificadora de la industria desde el centro a todos los extremos del cuerpo social” (Anónimo, *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 1844).

---

<sup>2</sup> Si tomamos como referencia la medida equivalente de una legua como 4,190 metros, la velocidad máxima que alcanzó el tren durante el recorrido fue de 67 kilómetros por hora. Sobre las unidades de medida en el siglo XIX, véase Vera y García Acosta (2011).

Tras regresar al punto de partida, entre aplausos y al ritmo de la banda de música de la guardia nacional, la concurrencia se repartió en los salones dispuestos para el banquete. Previo al baile que se celebró esa noche en la estación, se pronunciaron discursos, donde se exaltó el potencial de las reformas materiales y el papel de los ferrocarriles “en la civilización de los pueblos”; se indicó que los ferrocarriles promovían los principios morales y políticos de la igualdad. Para ello, se comparó a los caminos de hierro con las arterias del cuerpo humano:

así como éstas servían para derramar por todas las cavidades del hombre la sangre que le da vida y vigor, de la misma manera los caminos de hierro sirven en los países afortunados que los tienen para repartir en toda la extensión de su territorio la riqueza, la abundancia, el bienestar y la prosperidad nacionales (Anónimo, *El Siglo Diez y Nueve*, 1850).

La inauguración de 1850 no estuvo exenta de valoraciones críticas. En el periódico *El Fénix*, se enfatizó que todo lo referente al ferrocarril representaba un dispendio extraordinario. Sin embargo, el primer paso ya se había dado. Lo menos que podía esperarse es que los adelantos en su construcción no se interrumpiesen y que cada 16 de septiembre “se solemnizase el gran día de la patria con la inauguración de otros tramos de esta interesante vía de comunicación” (Anónimo, *El Fénix*, 1850).

#### LA MARCHA DE LAS NACIONES

En el otro extremo de la deseada vía, el 4 de julio de 1857, a las dos de la tarde, se inauguró el camino de hierro de 5 kilómetros entre la ciudad de México y la Villa de Guadalupe. En una sucinta crónica, publicada en el *Diario de avisos*, se plasmó el entusiasmo del suceso, enfatizando que aquel día, en medio de aplausos, “presenció la capital uno de los más bellos espectáculos que puede ofrecer la civilización moderna a los amantes del progreso” (Anónimo, *Diario de avisos*, 1857). Todos los puntos del tránsito del tren estuvieron llenos de una inmensa multitud, la cual “acudió a gozar de una novedad tan grande para México.” Los festejos fueron encabezados

por el presidente Ignacio Comonfort, quien, junto a su comitiva, realizó el recorrido en el tren, en un tiempo estimado de poco más de veinte minutos.

El tema de la velocidad también ocupó un lugar central en la crónica, pero en sentido contrario a lo ocurrido en la inauguración de 1850. Si en aquel entonces la aceleración de la locomotora era el indicio del potencial del camino de hierro para acortar las distancias, en el recorrido a la Villa de Guadalupe la reducción voluntaria de la velocidad era una señal del control que se tenía sobre el nuevo sistema. Al menos, eso es lo que buscó transmitirse: “habiéndose dispuesto que marchara lentamente por consideración a las damas que en él iban”, esto es, el recorrido se hizo a una velocidad aproximada de 15 kilómetros por hora.

Si bien el deseo era comunicar la seguridad con que podían efectuarse los viajes en tren, los inconvenientes de nueva cuenta se hicieron presentes. Mientras el presidente y su comitiva se encontraban en la Villa de Guadalupe, el tren hizo el viaje de vuelta a México en un tiempo de diez minutos, pues la intención era conducir al lugar de los festejos a todas aquellas personas que no habían cabido en los carros durante el primer recorrido. No obstante, “una pequeña rotura en la caldera, que fue preciso componer, impidió que volviera por ser ya tarde”. A pesar de este imprevisto, el banquete, acompañado de eximios discursos, se celebró sin mayor problema.

El cronista no tuvo como objetivo detenerse en la descripción de la ceremonia, considerada como “lo menos importante en tales casos”. Más bien, buscó transmitir el frenesí que representaba la construcción del ferrocarril, una obra palpitante, viva, que se encontraba en plena ejecución.

La fecha elegida para la inauguración, el 4 de julio, no fue azarosa. En esta ocasión, no se trajeron los materiales desde Bélgica, sino desde Estados Unidos, además de que se contrató a un ingeniero norteamericano para la supervisión de los trabajos. Los hermanos Antonio y Manuel Escandón, en su calidad de nuevos concesionarios, eran sabedores del impulso que los ferrocarriles le estaban dando a la economía del país vecino. De manera específica,

Antonio realizó un viaje a Estados Unidos, en 1857, donde pudo presenciar la transformación vertiginosa de aquella nación (Bühler, 2022).

La crónica publicada en el *Diario de avisos* cerró con la transcripción de los discursos que pronunciaron Manuel Payno y Alejandro Arango y Escandón. Nos detendremos brevemente en el discurso de Payno, quien efectuó un recuento de las “naciones civilizadas del globo” que, a costa de “grandes sacrificios”, habían logrado “sustituir” sus antiguos medios de comunicación por el nuevo sistema de los caminos de hierro. Dicha sustitución era la prueba palpable de un mundo que, en un par de décadas, había transformado radicalmente su fisonomía a partir de la implementación del vapor como fuerza motriz. El listado presentado por Payno lo encabezaba Estados Unidos, nación que se encontraba ampliamente comunicada tanto por sus ferrocarriles como por la navegación a vapor en muchos de sus ríos, de tal manera que se podía recorrer “en menos de diez días la distancia de seiscientas leguas que media entre los dos puertos de mayor importancia del Golfo de México y del Atlántico” (Anónimo, *Diario de avisos*, 1857). En Gran Bretaña, desde las calles de Londres hasta las escarpadas montañas de Escocia “cruzan por todas direcciones los caminos de fierro, y como las arterias en el cuerpo humano, reciben y arrojan la gran circulación del comercio, que es la sangre de los pueblos”. Los adelantos de Bélgica, a decir de Payno, eran envidiables, pues su sistema era completo. Sus caminos de hierro no sólo conectaban con Francia, Holanda o Hannover, sino que todos sus puertos y ciudades se encontraban comunicados, en minutos u horas, entre sí, razón por la cual podía decirse “que quien está en Bruselas está en toda la Bélgica” (Anónimo, *Diario de avisos*, 1857). Las imágenes formadas por Manuel Payno se dirigieron a bosquejar una Europa donde, a partir de los ferrocarriles, se podía viajar, con suma comodidad y velocidad, de París a las orillas del mar Báltico, de los márgenes del Báltico al mar Negro y del mar Negro a las costas del mar Adriático: “en menos de tres semanas se puede recorrer la Francia, la Bélgica, la Holanda, el Hannover, la Baviera, la Prusia, las ciudades Hanseáticas, la Polonia y parte del imperio de Austria. ¡Nueve o diez

reinos en un mes! Estos son los prodigios de los caminos de fierro y de la aplicación del vapor” (Anónimo, *Diario de avisos*, 1857). Así como las magas de los cuentos orientales transformaban chozas en palacios y los desiertos en jardines excelsos, “el genio”, en palabras de Payno, era la vara mágica “de los tiempos de la civilización”. El silbido de la locomotora era la materialización de dicho genio, un silbido que ya podía escucharse “entre los cocoteros de las Antillas, en las arenas del Nilo, en los bosques eternos del Niágara, en las llanuras heladas del Nóvgorod”. En otras palabras, para mediados del siglo XIX el ferrocarril era lo que definía la “marcha de las naciones”, cuya riqueza y poder dependía directamente de la eficiencia de sus vías de comunicación. Payno incitó a los asistentes a vislumbrar un futuro promisorio para México. De mantenerse el ímpetu que en ese momento los congregaba, Payno auguraba que en tres años se daría un siguiente paso para concretar aquel futuro, donde la “conurrencia iría quizá en dos horas a inaugurar el camino de fierro hasta la ciudad de Puebla” (Anónimo, *Diario de avisos*, 1857).

Los festejos, ante la poca extensión de la vía, fueron objeto de mofas y críticas. El 9 de julio el mismo *Diario de avisos*, retomando una nota de *Le Trait d'Union*, enfatizó que era un triunfo la posibilidad de trasladar “a centenares de viajeros”. Si bien la distancia era mínima, debía tenerse en cuenta que era el comienzo de un proyecto más ambicioso. Es más, algunos de los proyectos ferroviarios más importantes en el mundo habían iniciado con la apertura de pequeños tramos de vía, tal y como aconteció en Francia en 1836, cuando se inauguró, con bombo y platillo, “un ferrocarril de cuatro leguas de extensión que unía a su populosa capital con San German” (Anónimo, *Diario de avisos*, 1857). Más importante aún: la apropiación de las personas de este recorrido fue inmediata. Si en un primer momento únicamente estaba pensado que los pasajeros tuvieran acceso al ferrocarril los domingos, días de fiesta y días doce de cada mes, rápidamente los trenes –“deseando satisfacer los deseos de muchas personas”– comenzaron a hacer el recorrido todos los días de la semana (Anónimo, *Diario de avisos*, 1857).

## NUEVOS HORIZONTES

Tras la invasión francesa, se aceleraron los trabajos de construcción. El 19 de agosto de 1864 se celebró un convenio por el cual Antonio Escandón transfirió la concesión a la denominada *Imperial Railway Company*. Desde entonces, el proyecto dependió, en su mayoría, de capitales e ingenieros británicos.

Las inauguraciones fueron recurrentes. En febrero de 1865, se inauguraron los trabajos en las cumbres de Maltrata (*Diario del Imperio*, 1865). El 26 de abril de 1866 fue colocada la primera piedra del puente de Metlac (Anónimo, *Diario del Imperio*, 1866). Para el 7 de junio del mismo año, día del cumpleaños de la emperatriz Carlota, se celebró, en Apan, “la inauguración de la locomotora la *Veracruzana* en el trayecto de ferrocarril que va de Venta-Arroyo a Apizaco” (Anónimo, *Diario del Imperio*, 1866).

Tras la caída del Imperio, y con la restauración de la República, para 1867 se contaba con 76 kilómetros que conectaban a Veracruz con Paso del Macho y 139 kilómetros que iban de la ciudad de México hasta Apizaco. El 27 de noviembre de 1867 Benito Juárez indultó a Antonio Escandón por su vinculación con el Imperio; también le otorgó a la Compañía del Ferrocarril Mexicano un nuevo privilegio, donde se fijó el plazo para la conclusión del tramo México-Puebla y Apizaco-Paso del Macho (Bühler, 2022).

El 16 de septiembre de 1869 Juárez inauguró el ramal que unía a México con Puebla. A diferencia de las inauguraciones anteriores, en esta ocasión los escritores pudieron compartir con profusión sus impresiones sobre el viaje. Así lo expuso Manuel Peredo en una carta dirigida a José Tomás de Cuéllar, donde brindó un recuento de todo lo expuesto en las crónicas:

Ya no le diré a usted que partimos de México a las diez y media de la mañana, dejando en la estación de Buenavista un numeroso concurso que presenciaba nuestra marcha entre envidioso y alborozado; ni le describiré cuadro por cuadro el panorama de aquel camino, ora risueño, ora monótono; ni le hablaré de las ovaciones que sucesivamente íbamos presenciando en toda la extensión de aquella vía, a cuyos bordes se agolpaban en son de fiesta los habitantes de las

villas, aldeas y ranchos por sobre cuyos terrenos volaba majestuosa y terrible la jadeante locomotora. Bien quisiera, sin embargo, ponderar a usted los obstáculos materiales que la empresa ha tenido que vencer, y los grandes trabajos a que ha dado cima para tender sólidamente sus durmientes y sus rieles por sobre los barrancos y a través de las rocas; pero a bien que no faltará quien con mejores datos deje satisfecha en este punto la curiosidad más exigente, haciendo el panegírico de lo que puede el genio unido a la perseverancia. Ya se supone que pasará en silencio el *gregorito* que tan quejosos dejó a los artesanos invitados, y el diluviano chubasco con que el cielo de Puebla celebró por su parte nuestra llegada; nada diré tampoco del suntuoso y brillante baile con que la empresa obsequió a ambas poblaciones en el bonito y nuevo teatro Guerrero, baile en el cual pudo verse sin ejemplar la reunión de cuanto tiene México de notables en política, en armas, en ciencias, en letras, en hermosura y en riqueza; callaré, por último, cuanto tenga relación con el banquete que el ciudadano gobernador de Puebla ofreció a las autoridades y a una gran parte de los cortesanos huéspedes el día 17, en un salón del Colegio del Estado. Todo esto lo hallará usted con minuciosos detalles en las diversas relaciones que de la fiesta se han escrito y publicado; a ellas me remito, recomendando a usted especialmente la que nuestro Ignacio Altamirano formó y corre impresa en el núm. 39 del *Renacimiento*, en la cual encontrará usted materia de sabrosa y entretenida lectura (Anónimo, *El Siglo Diez y Nueve*, 1869).

Retomando la sugerencia de Peredo, cabe señalar que no era la primera vez que Ignacio Manuel Altamirano publicaba su experiencia de viajar en tren. Meses atrás, en el mismo ramal, fue partícipe de la inauguración que se celebró del tramo que iba de Apizaco a Santa Ana Chiautempan.<sup>3</sup> En el viaje por tierras tlaxcaltecas, Altamirano (1869a) centró su atención en “las cortaduras profundas

---

<sup>3</sup> Encontré en los periódicos dos fechas distintas con relación a la inauguración, correspondiente al 26 y 27 de mayo. Para el 26 de mayo, véase “Progress of the Railroad. The Puebla Branch” (Anónimo, *The Two Republics*, 1869); “Inauguration d’un Nouveau tonçon de chemin de fer sur la ligne de Veracruz” (Anónimo, *Le Trait d’Union*, 1869). Para el 27 de mayo, véase “El Ferrocarril de Veracruz. Inauguración de un nuevo tramo” (Anónimo, *El Monitor Republicano*, 1869).

que han tenido que practicarse para tender los rieles a través de colinas pedregosas”, así como “el puente magnífico de Santa Cruz, por el que se atraviesa la honda barranca que se interpone en el camino”. Para horadar las “peñas durísimas”, detalló que tuvo que efectuarse un trabajo coordinado “de pólvora y de brazos”, cuyo rastro aún era visible para los viajeros desde las ventanas de los coches: “Nosotros veíamos a un costado y a otro del camino los enormes trozos de granito que atestiguaban lo costoso y grave del trabajo emprendido para tender los rieles en medio de las entrañas de la peña viva, y no pudimos menos de quedar sorprendidos” (p. 328). Además, Altamirano transcribió de manera íntegra la descripción del puente de Santa Cruz que le hizo llegar el ingeniero William Cross Buchanan. El paisaje que delinea el cronista a partir de lo que observa desde el tren es, por un lado, la cordillera de la Malinche; por el otro, un “dédalo de colinas y de cerros”. Con este escenario, propone que sus lectores lo acompañen a un doble viaje, motivado por la convergencia de la magnificencia de la naturaleza, la destreza del ingenio de los trabajadores y la posibilidad de redescubrir a México. Teniendo como referencia los pequeños arroyuelos de la Malinche que alimentan al río Atoyac, conduce a los lectores, a vuelo de pájaro, por el vertiginoso curso del río. En el recorrido imaginario por valles, bosques y barrancas, el ruido comienza a ser ensordecedor. De manera súbita, tras recibir “los tributos de cien torrentes impetuosos”, es fácil comprender, a partir de la ensoñación de Altamirano, por qué se convierte en “el rey de los ríos del Sur”. Aquel río soberbio que va mudando de nombre conforme avanza en su trayecto, y que hace estremecer a la tierra “con sus rugidos gigantescos”, termina finalmente desembocando en el Pacífico (p. 329). El segundo viaje propuesto por Altamirano es el que lo lleva a su encuentro con los indígenas de Santa Ana Chiautempan. El escritor enfocó su atención en la reacción de aquellas mujeres y hombres ante un “nuevo invasor, que llegaba rugiendo y agitando su colosal penacho de humo, como en señal de soberbia”. Para su sorpresa, no hubo aversión. En un primer instante, le desconcertó el “religioso respeto” con que fue recibido el tren, como si se tratase de “un enviado de Dios”. Lo atribuyó

al “instinto” con que los indígenas percibían los beneficios que recibirían “con el paso del ferrocarril”. Lo único cierto es que el tren había llegado hasta allí, en gran medida, gracias a la incansable faena de aquellas mujeres y hombres, pues, como él mismo lo destacó, “los indígenas han cooperado con gran espontaneidad a los trabajos de la Empresa” (p. 329). Después de la comida, y como era costumbre, se pronunciaron discursos, brindis y versos alusivos a la solemnidad del acontecimiento. Posteriormente, los indígenas, “con el mayor entusiasmo”, llevaron a los empresarios, y demás convidados, “a recorrer en triunfo el pueblo.” Ese mismo día la comitiva regresó a México.

Pasando a la crónica del viaje a Puebla, es mucho lo que puede analizarse. Me detendré únicamente en un aspecto. Altamirano (1869b) retoma al tren como un artefacto que vuelve más nítida la mirada con relación a los contrastes del entramado social. En una articulación de movimiento entre lo que sucede dentro y fuera de los vagones, Altamirano convirtió en materia narrativa tanto lo que atisbaba desde su ventana como lo que escuchaba al interior de los coches. Las distinciones entre muchedumbre e invitados, aristócratas y trabajadores, poblados patriotas y poblados estériles marcaron el rumbo de la narración de su viaje. A diferencia de su crónica anterior, en esta ocasión Altamirano no centró su atención en la infraestructura ferroviaria. Más bien, permitió que sus lectores estuviesen atentos a la experiencia sensorial de los viajeros, sobre todo en su paso por los Llanos de Apan. El cronista describe los gestos y expresiones de asco de “más de una joven elegante envuelta en sedas y en blondas”, que apartaban sus rostros al pasar por una pulquería y proferían con desagrado el espantoso olor que despedían esos lugares frecuentados por el pueblo. Anterior a esta escena, Altamirano, en relación con el mismo paisaje, pero en sentido contrario, indicó que lo que se alcanzaba a divisar por las ventanas de los vagones eran “mansiones que parecen encerrar a nobles de la Edad Media”, una suerte de castillos feudales que buscaban señorear sobre humildes chozas. Si en Santa Ana Chiautempan su interés se centró en las reacciones de los indígenas, en el paraje de los Llanos de Apan su mirada se dirigió a lo que él de-

nominaba como *pulcocracia*, a sus excesos, al sinsentido de su repugnancia tanto al pulque como a los indígenas que lo hacían posible: “id a decir eso a alguna locuela rica que debe sus joyas, su carruaje y su lujo al pulque, y os arrancará los ojos” (p. 53).

La estancia en Puebla del presidente Juárez se extendió hasta el 21 de septiembre, fecha en que el tren retornó a la ciudad de México. La relevancia de la inauguración del ramal a Puebla consistió, como lo destacó Altamirano, en que era “el primer tramo de vía férrea que une dos grandes centros de población”. Si bien en el resto del mundo dicho logro no era novedad, para el caso mexicano el acontecimiento se siguió con sumo interés, “por ser el primero de su especie, y porque él abre a nuestros pueblos nuevos horizontes”. Estos nuevos horizontes no sólo concernían a los flujos comerciales, sino también a la posibilidad de narrar las experiencias sensoriales de viajar en tren. No es casualidad que Altamirano (1869b) cerrase su crónica con una alusión directa a la obra de Laurence Sterne:

Hemos concluido nuestra larguísima crónica. En ella, clasificándonos en una de las especies en que dividía Sterne a los viajeros, que es la de *viajeros sentimentales*, hemos querido referir nuestras impresiones sin más interés que el de entretener un rato a los que no hayan ido a Puebla durante las famosas *fiestas de septiembre* (p. 64).

Así pues, con el ramal a Puebla comenzó en territorio mexicano el desarrollo de una novedosa literatura de viajes, aquella que tenía como protagonista al tren.<sup>4</sup>

#### NARRAR LA INMEDIATEZ

Tras la muerte de Juárez, el 18 de julio de 1872, le correspondió al entonces presidente Sebastián Lerdo de Tejada encabezar los festejos de la inauguración de la línea completa del Ferrocarril Mexicano. El día elegido para el viaje inaugural fue el 1 de enero de 1873.

---

<sup>4</sup> Acerca de la transición en la literatura de viaje y el papel que desempeñó el ferrocarril, véase América Viveros (2015).

El cúmulo de noticias y crónicas publicadas pueden dividirse en cuatro ejes temáticos: las fiestas de inauguración, la incertidumbre, la crítica y los desafíos narrativos. Gracias a la copiosidad de materiales, es posible hacer investigaciones sobre cada uno de ellos. Para este trabajo, únicamente remitiré a ejemplos concretos.

La tarde-noche del 31 de diciembre fue descrita como una festividad extraordinaria, un evento que trastocó, por unos instantes, las dinámicas de la vida cotidiana de la ciudad de México. Compras de último momento en los establecimientos comerciales y preparativos de toda índole impidieron que esa noche la ciudad durmiera (Chavarri, *El Monitor Republicano*, 1873; Julius, *El Eco de Ambos Mundos*, 1873). El bullicio, tanto en los ámbitos privados como públicos, remitía a conversaciones que traían a colación la larga cantidad de años, dinero y esfuerzo que se había invertido para que ese viaje por fin pudiese realizarse.

La celebración se extendió a todos los integrantes del entramado social. El entusiasmo en la estación de Buenavista, y sus alrededores, era más que evidente, materializándose en “todo cuanto la alegría ha podido inventar para expresarse de una manera delirante, todo se oía en aquel momento sublime” (Gallo, *El Siglo Diez y Nueve*, 1873). En la madrugada, dio comienzo el viaje, teniendo como fondo el ruido ensordecedor de la música, las salvas de artillería, los cánticos, los silbidos, las carcajadas y el silbato de la locomotora.

Además del espíritu festivo, la inauguración también se abordó con incertidumbre. Manuel Tornel resaltó que, si bien no podía negarse el deleite motivado por la inauguración del ferrocarril, tampoco podía desatenderse una ansiedad generalizada en “todas las clases de la sociedad”, debido al “desengaño que constantemente hemos tenido”. Las promesas de mejoras materiales que se habían tenido años atrás por distintos gobiernos eran algo reiterativo, como recurrente había sido la “intervención de las armas” para tratar de solucionar los problemas sociales. Ante un pueblo desgastado, completamente exhausto, Tornel indicó que la inauguración del Ferrocarril Mexicano era una suerte de “tabla de salvación”, cuya fiabilidad aún debía ponerse a prueba. Más allá de los deseos de prosperidad, en realidad no había ninguna garantía de que la vía férrea sería capaz

de impulsar la reconstrucción material de México y estar a la altura de “las exigencias públicas” (Tornel, *El Correo del Comercio*, 1873).

El viaje de ida puede dividirse en cuatro momentos. En el primero, la algarabía y la puesta en marcha de los trenes. En el segundo, luego de brevísimas paradas en poblados del Estado de México, Hidalgo y Tlaxcala, la escala que se efectuó para comer en Boca del Monte y el asombro tras descender por las Cumbres de Maltrata. En el tercero, la llegada a Orizaba, donde pernoctaron los viajeros. En el cuarto, se encuentra en la ruta seguida desde Orizaba, pasando por Fortín, Córdoba, Atoyac, Paso del Macho, etc., hasta llegar en la tarde-noche del 2 de enero al puerto de Veracruz.

La estancia en Veracruz, tanto del presidente como de su comitiva, se prolongó hasta el 6 de enero. Aquel día los viajeros se trasladaron de nueva cuenta a Orizaba. Finalmente, tras diversas escalas, el presidente retornó a la capital de la República el 8 de enero, alrededor de las diez de la noche.

Algunos periódicos fueron sumamente críticos con la inauguración del ferrocarril. Además de los vítores, bailes y fiestas, al parecer todo se realizó en medio de una pésima organización. Mediante la sátira y la caricatura, se lanzaron fuertes críticas al acompañamiento suntuoso y excesivos gastos de aquel viaje oficial (*El Padre Cobos*, 1873). Uno de los temas más cuestionados fue la planificación de un majestuoso baile en el Colegio de Minería, con el cual se pretendía cerrar el 20 de enero los festejos. Los rumores indicaban un derroche injustificado (Anónimo, *La Bandera de Juárez*, 1873). La suma prevista ascendía a 16 mil pesos. Hay que tomar en consideración que la inauguración del ferrocarril no significaba que todo estuviese culminado. En diversos periódicos, se señaló que “aún se debía gastar todavía la friolera de 600 mil pesos para dar remate a las obras del Ferrocarril Mexicano”, esto es, algunas obras aún eran provisionales y la línea aún tenía mucho trabajo por delante. Por tanto, la celebración de un baile era algo ridículo. Ante la presión y los comentarios negativos, el baile se canceló.

¿Cómo se narró y en qué condiciones se escribieron las experiencias de aquel viaje? Los escritores, herederos de una antiquísima tradición de literatura de viajes, entrelazaron los elementos

de la codificación de dichos relatos con una renovada forma de observar y comprender el mundo. Con respecto a la tradición en la literatura de viajes y su codificación, Jimena N. Rodríguez (2010) nos recuerda que el viajero no es aquel que viajó, sino aquel que dice que viajó, sobre todo, aquel que persuade a sus lectores de que “lo narrado es lo vivido, lo visto y lo visitado”, suscitando múltiples ilusiones de un mundo recorrido. Lo trascendental es que aquel mundo sólo es posible en el relato, esto es, un mundo creado por el viajero.

Algunos escritores centraron su atención en la ida; otros en la vuelta. Lo primero que salta a la vista es la dificultad para establecer con precisión la medición del tiempo. Las discrepancias son notorias. Por tanto, cabe resaltar que fue el ámbito geográfico, más que el temporal, el que ordenó y orientó el itinerario de sus narrativas. Así, uno de los objetivos primordiales consistió en presentar a los lectores, con sus respectivos detalles, un mapa bosquejado con palabras.

Además de la tradición, es necesario indicar, como bien ha apuntado Diana Hernández Suárez (2023), que el ferrocarril participó activamente en la conformación de las “tecnologías de la mirada”, aquellas que modelaron nuevas formas de mirar un territorio, sus paisajes y sus pobladores. Hernández Suárez ha insistido en la necesidad de hacer un balance sobre cómo se fueron articulando, a partir de las innovaciones tecnológicas decimonónicas, “nuevos modos de ver, de experimentar y de pensar el mundo”, así como su impacto en las formas de representación literaria y en la conformación de un nuevo público lector-observador.

Aún es una tarea pendiente comparar todas las crónicas publicadas en enero de 1873. De momento, lo que puedo señalar es que uno de los principales desafíos para los periódicos fue cómo debía afrontarse el reto de la velocidad. La publicación del relato del viaje debía realizarse al mismo ritmo que el tren recorría los valles, montañas, ríos, llanuras, poblados y barrancas. Para favorecer la sensación de que los lectores estaban observando casi de manera simultánea lo que los viajeros presenciaban, la publicación de telegramas ocupó un lugar primordial. Tanto la presteza del telégrafo

como la rapidez del ferrocarril determinaron que la escritura se adecuara a una nueva condicionante: la inmediatez.

Los escritores aprovecharon los breves minutos de permanencia en alguna de las estaciones para informar diligentemente sobre los pormenores del recorrido. Por ejemplo, una vez iniciado el viaje, desde Soltepec, a las 8:48 de la mañana, Eduardo L. Gallo transmitió un telegrama a los redactores del periódico *El Siglo Diez y Nueve*, quienes, ni tardos ni perezosos, lo publicaron aquel mismo miércoles 1 de enero: “Sres. Redactores del Siglo XIX. Llegamos a Soltepec a las ocho y treinta. Gran recibimiento en todas las poblaciones” (Anónimo, *El Siglo Diez y Nueve*, 1873).

Desde el 2 de enero, los periódicos difundieron recopilaciones de telegramas, donde compartían las vivencias de sus corresponsales. Uno de los primeros telegramas de Alfredo Bablot, transmitido desde Boca del Monte, el 1 de enero, a las 17:05, tuvo como objetivo destacar el paso del tren por Apizaco, pues era a partir de allí donde en realidad comenzaba el verdadero viaje.

El tren se detuvo un cuarto de hora en Apizaco.

La estación estaba llena de gente, músicas, cohetes, arcos de triunfo. Al partir fue vitoreado el presidente.

Allí admiramos un grande edificio de piedra y hierro para depósito de locomotivas.

A doscientas varas de la estación entramos en la nueva vía.

Comienza realmente la inauguración (Bablot, *La Democracia*, 1873).

Desde este punto, la determinación de los escritores consistió en describir elocuentemente la novedosa infraestructura ferroviaria, en vinculación con los paisajes naturales y culturales. Tras el paso del tren por la región de las Altas Montañas de Veracruz, todos los telegramas coincidían en un aspecto: asombro. En un afán por ofrecer algo más que palabras intermitentes, los escritores, aprovechando la escala que hicieron para dormir en Orizaba, comenzaron a enviar cartas con la finalidad de proyectar de mejor modo aquello que estaban experimentando. Así, los lectores tuvieron la oportunidad de conocer el frenesí que se vivió tanto al interior de los vagones como en las distintas poblaciones por donde pasó el tren.

Una vez que el tren llegó a Veracruz, los periódicos intercalaron la publicación de telegramas y cartas. Si bien estas últimas permitían una mayor fluidez en la narrativa, el ritmo frenético del viaje y la prontitud con que debían ser redactadas condicionaron la escritura de los corresponsales. A esto, hay que sumarle las incomodidades del hospedaje. Así lo expuso Anselmo de la Portilla, en una carta escrita el 3 de enero, y publicada en el periódico *La Iberia* el día 14 del mismo mes:

Imposible escribir nada con formalidad. ¿Cuándo ha de hacerlo uno con tanto banquete, tanta fiesta, tanto calor y tantas distracciones? Yo además no tengo ni mesa en qué hacerlo porque no cabe en el cuarto que ocupo con uno de los periodistas de La Habana, y hago estos malos apuntes encima del aguamanil, poniendo a un lado en el suelo los humildes enseres de nuestro lavatorio. Chateaubriand decía que muchas veces no le había quedado más mesa en qué escribir sus obras, que la tabla del naufragio; y tú sabes bien que Cervantes escribió el Quijote en una cárcel. ¡Mira qué recuerdo evoco yo para conformarme con mi cuarto estrecho de Veracruz y con mi aguamanil de madera blanca! La verdad es que esto está suntuoso para lo que he tenido otras mil veces; y si cito la humildad del escritorio, no es porque sea gran novedad en mi vida, ni porque haya ahora más razón que otras veces para perdonarme lo mal escrito, sino para declarar que ahora como siempre necesito grande indulgencia (De la Portilla, *La Iberia*, 1873).

A partir del 7 de enero se acabaron las breves pinceladas de los telegramas. Julius fue de los primeros en publicar una crónica completa del viaje. La tituló, sin mayor ostentación, “Crónica del ferrocarril”. Como bien lo ha señalado Jimena N. Rodríguez (2010), en la literatura de viajes el retorno ocupa un lugar central. Además de representar la finalización del ciclo, también significa la “apropiación” de lo desconocido y, más importante aún, la “renovación” de lo propio. Fue desde el retorno donde algunos escritores encontraron el mejor momento para iniciar su escritura, retomando sus apuntes: “Después de ocho días de constante agitación, puedo al fin tomar la pluma y consagrar unos cortos momentos para hacer

a ustedes la relación de lo que vi y de las emociones que experimenté durante mi viaje de esta ciudad a Veracruz, con motivo de la inauguración del ferrocarril mexicano” (Septien, *La Voz de México*, 1873). José Manuel Gutiérrez Zamora, del 10 al 29 de enero, publicó cada día en el periódico *El Correo del Comercio* un fragmento de una crónica que tituló “De México a Veracruz. Impresiones de viaje. Diario de un periodista”. Gutiérrez Zamora era sabedor que no eran suficientes los tecnicismos vinculados a los ferrocarriles. El viaje inaugural del Ferrocarril Mexicano necesitaba de una narrativa en la cual se hiciese presente tanto la tradición de la literatura de viajes como las expectativas de un nuevo mundo por descubrir:

Los poetas y los novelistas tenemos el raro privilegio de viajar y hacer viajar a los lectores sin que haya que gastar un solo maravedí, lo mismo que poseemos la facultad de anticipar unas épocas y retrasar otras, según lo exijan los motivos por que se escribe, o las circunstancias que hacen brotar los capítulos de nuestra pluma (Gutiérrez Zamora, *El Correo del Comercio*, 1873).

En suma, las imágenes que Gutiérrez Zamora aporta en sus crónicas, aquellas que son producto del despliegue narrativo e imaginativo de la experiencia de la locomoción a vapor, y que condicionaron durante muchos años la mirada de los viajeros, nos remiten a ciudades iluminadas casi en su totalidad, en medio de la noche; a poblaciones desbordadas en sus calles por los festejos, al ruido “imponente y salvaje” de ríos, a “poéticas montañas”, a poblaciones minúsculas de “chozas de madera cubiertas de palma”, a “seductoras mujeres” de poblados pintorescos, a personajes insospechados en medio de la naturaleza, a las espumosas playas del Atlántico, a los trabajadores exhaustos –junto a sus familias– en campamentos improvisados, así como a todos aquellos que erigieron las “colosales obras de arte del camino de hierro”, que provocaban, de manera simultánea, sobresalto y admiración entre los viajeros.

## CONCLUSIÓN

Los ferrocarriles, a lo largo del siglo XIX, modificaron profundamente las percepciones de hombres y mujeres con relación al espacio y

el tiempo, el modelo sensorial a partir del cual se captaba y se habitaba el mundo. Para el caso mexicano, dicha transformación tiene sus raíces más profundas en el largo proceso de conformación del denominado Ferrocarril Mexicano. Antes de que la experiencia sensorial de viajar en tren fuese una realidad para la mayoría de los habitantes de México, los periódicos se encargaron de modelar, a partir de las noticias y crónicas de sus colaboradores, los efectos económicos, sociales y culturales que tendría, o estaba teniendo, el ferrocarril en el país.

A partir de las fiestas inaugurales de 1850, 1857, 1869 y 1873, el ensayo buscó dar cuenta del despliegue narrativo utilizado por los escritores al momento de afrontar el desafío de volver explícito para los lectores de los periódicos lo que significaba la innovación tecnológica de un nuevo sistema de comunicaciones. En el tránsito del anhelo a la realidad material, la mirada de los escritores, con distintas escalas, se fue ajustando a diversas direcciones. En tiempos en que los avances del ferrocarril eran incipientes, la atención se dirigió al exterior del país, a recrear imágenes de un mundo que se estaba alterando de manera vertiginosa, e irreversible, a partir de la marcha incesante de las locomotoras de vapor. Cuando el camino de hierro se extendió por más de dos poblaciones y permitió que el recorrido en tren durase más de unos minutos, el frenesí de aquella obra palpitante que aún se encontraba en construcción, con hazañas difíciles de imaginar, posibilitó que los escritores compartieran con profusión sus impresiones de viaje, convirtiendo en materia narrativa tanto el paisaje que se observaba desde las ventanas de los vagones hasta las vivencias, experiencias y sensaciones que se suscitaban al interior de éstos. El tren se retomó como un artefacto que volvía más nítida la observación sobre las tensiones y diferencias del entramado social.

El tema de la velocidad siempre ocupó un lugar preponderante en cada una de las crónicas publicadas desde 1850 hasta 1873. En ocasiones, fue retomada como punto de contraste sobre lo que sucedía en el resto del mundo y lo que podría desarrollarse en México. En otras ocasiones, fue asumida como un reto por parte de los escritores y los periódicos para transmitir de manera inmediata

a sus lectores el vértigo de lo que significaba la experiencia de la locomoción a vapor.

Aún queda por estudiar con mayor detenimiento, y de manera comparada, la enorme cantidad de testimonios que la inauguración de la línea completa generó en 1873: aquellos publicados a partir de telegramas, cartas, crónicas, editoriales y noticias. Asimismo, aún es necesario indagar con mayor detenimiento en la algarabía de las fiestas, en la incertidumbre sobre el futuro de la línea, en las críticas ante los excesos y, sobre todo, en las estrategias narrativas que siguieron los escritores para compaginar los códigos de la antiquísima tradición de la literatura de viaje con la emergencia de nuevas tecnologías de la mirada, que posibilitaron renovadas formas de observar, sentir y pensar a México. ➤

#### REFERENCIAS

- ALTAMIRANO, I. M. (1869a). Inauguración del tramo de ferrocarril de Apizaco a Santa Ana Chiautempan. *El Renacimiento. Periódico literario*, I, 327-329. México: Imprenta de F. Díaz de León y Santiago White.
- ALTAMIRANO, I. M. (1869b). Las fiestas de septiembre en México y Puebla. *El Renacimiento. Periódico literario*, II, 49-64. México: Imprenta de F. Díaz de León y Santiago White.
- ANÓNIMO. (1826, 9 y 19 de febrero). Camino. *El Sol*. Ciudad de México.
- ANÓNIMO. (1830, 20 de noviembre; 1831, 9 de septiembre). Distrito Federal. *El Sol*. Ciudad de México.
- ANÓNIMO. (1844, 28 de julio). Caminos de hierro. *Diario del Gobierno de la República Mexicana*. Ciudad de México.
- ANÓNIMO. (1850, 20 de agosto). Camino de hierro. *El Siglo Diez y Nueve*. Ciudad de México.
- ANÓNIMO. (1850, 15 de septiembre). Noticias nacionales. *El Fénix*. Ciudad de México.

- ANÓNIMO. (1850, 21 de septiembre). Primer Camino de Fierro en la República Mexicana. *El Universal*. Ciudad de México.
- ANÓNIMO. (1850, 24 de septiembre). Inauguración del camino de hierro de Veracruz. *El Siglo Diez y Nueve*. Ciudad de México.
- ANÓNIMO. (1857, 7 de julio). Ferrocarril entre México y Guadalupe. *Diario de avisos*. Ciudad de México.
- ANÓNIMO. (1857, 9 de julio). El Ferrocarril a Guadalupe. *Diario de avisos*. Ciudad de México.
- ANÓNIMO. (1857, 28 de julio). Ferrocarril de Guadalupe. *Diario de avisos*. Ciudad de México.
- ANÓNIMO. (1866, 9 de mayo). El viaducto de Metlac. *Diario del Imperio*. Ciudad de México.
- ANÓNIMO. (1866, 12 de junio). El Ferrocarril Imperial. *Diario del Imperio*. Ciudad de México.
- ANÓNIMO. (1869, 28 de mayo). El Ferrocarril de Veracruz. Inauguración de un nuevo tramo. *El Monitor Republicano*. Ciudad de México.
- ANÓNIMO. (1869, 30 de mayo). Inauguration d'un Nouveau tonçon de chemin de fer sur la ligne de Veracruz. *Le Trait d'Union*. Ciudad de México.
- ANÓNIMO. (1869, 5 de junio). Progress of the Railroad. The Puebla Branch. *The Two Republics*. Ciudad de México.
- ANÓNIMO. (1869, 28 de septiembre). Viaje a Puebla. *El Siglo Diez y Nueve*. Ciudad de México.
- ANÓNIMO. (1873, 1 de enero). Hoy. *El Siglo Diez y Nueve*. Ciudad de México.
- ANÓNIMO. (1873, 2 de enero). Telegramas de la inauguración del Ferrocarril Mexicano. *La Democracia*. Ciudad de México.
- ANÓNIMO. (1873, 6 de enero). Noticias varias. *La Bandera de Juárez*. Ciudad de México.
- ARRILLAGA, F. (1837). *Proyecto del primer camino de hierro de la república, desde el puerto de Veracruz a la capital de México*. México: Impreso por Ignacio Cumplido.
- BÁEZ MÉNDEZ, A. S. (2022). *Representaciones pictóricas y escritas del asalto a la diligencia o cómo era viajar ante el peligro de bandidos. Puebla sobre el*

- camino real México-Veracruz 1833-1869*. [Tesis de Maestría en Historia]. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- BÜHLER, D. (2022). La construcción del Ferrocarril Mexicano. *Mirada Ferroviaria* 46, 10-25.
- CHAVARRI, E. (1873, 2 de enero). Crónica del ferrocarril. *El Monitor Republicano*. Ciudad de México.
- COUDART, L. (2018). Los orígenes de la era mediática: le prensa periódica. En E. Martínez Luna (Coord.), *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850). Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales* (pp. 21-56). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DE LA PORTILLA, A. (1873, 14 de enero). La inauguración del Ferrocarril Mexicano. *La Iberia*. Ciudad de México.
- DIARIO DEL IMPERIO. (27 de febrero de 1865). Ciudad de México.
- GALLO, E. L. (1873, 1 de enero). Carta interesante. *El Siglo Diez y Nueve*. Ciudad de México.
- GUTIÉRREZ ZAMORA, J. M. (1873, 12 de enero). De México a Veracruz. Impresiones de viaje. Diario de un periodista. Artículo III. *El Correo del Comercio*. Ciudad de México.
- GWIN, D. (2023). *The coming of the railway: a new global history, 1750-1850*. New Haven: Yale University Press.
- HERNÁNDEZ SUÁREZ, D. (2023). La visualidad y el ferrocarril en la literatura de viajes: “En el Lago de Pátzcuaro”, recuperación de un relato de Rubén M. Campos. *Valenciana*, 32, 37-80. Guanajuato, Universidad de Guanajuato.
- JULIUS, N. (1873, 7 de enero). La fiesta de inauguración. *El Eco de Ambos Mundos*. Ciudad de México.
- MUNILLA LACASA, M. L. (2022). El Museo Universal de Ciencias y Artes (1824-1826) o fragmentos de una utopía para el Río de la Plata. *Investigaciones y Ensayos*, 1(73), 193-210.
- EL PADRE COBOS. (1873, 9 de enero de 1873). Ciudad de México.
- PRIETO, G. (1906). *Memorias de mis tiempos, 1828 a 1840*. París: México: Librería de la Vda. de C. Bouret.
- RODRÍGUEZ, J. N. (2010). *Conexiones trasatlánticas: viajes medievales y crónicas de la conquista de América*. México: El Colegio de México.

- SEPTIEN, A. (1873, 12 de enero). Crónica del Ferrocarril. *La Voz de México*. Ciudad de México.
- TORNEL, M. (1873, 4 de enero). Ansiedad Pública. *El Correo del Comercio*. Ciudad de México.
- VERA, H. & GARCÍA ACOSTA, V. (Coords.). (2011). *Metros, leguas y mecatres: historia de los sistemas de medición en México*. Ciudad de México: CIESAS.
- VIVEROS, A. (2015). En diligencia, mula y ferrocarril por tierras mexicanas: contexto de publicación en la prensa mexicana de algunos textos viajeros de Manuel Payno y Manuel Gutiérrez Nájera”. *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, xx(1 y 2), 85-113.
- WOMACK, J. (2010). Veracruz-El Molino: los primeros ferrocarrileros, 1842-1850. *Legajos. Boletín del Archivo General de la Nación*, 7(6), 13-34. Ciudad de México.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 4, núm. 9, mayo-agosto 2024, Sección Redes, pp. 171-189.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i9.158>

Dos soportes de la voz: su descripción para  
atisbar la existencia social de textos literarios

Two Supports of the Voice: their Description  
to Glimpse the Social Existence of Literary  
Texts

Carlos Gutiérrez Alfonzo  
Universidad Nacional Autónoma de México  
en Chiapas, México

ORCID: 0000-0001-7810-6030  
[galfonzo@unam.mx](mailto:galfonzo@unam.mx)

Recibido: 11 de septiembre de 2023  
Dictaminado: 13 de noviembre de 2023  
Aceptado: 29 de enero de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

# Dos soportes de la voz: su descripción para atisbar la existencia social de textos literarios<sup>1</sup>

## Two Supports of the Voice: their Description to Glimpse the Social Existence of Literary Texts

Carlos Gutiérrez Alfonzo

### RESUMEN

Guiado por la sugerencia de Martin Lienhard –observar la “existencia social” de los materiales–, en este texto busqué referirme a dos tipos de materiales que procedían de la oralidad, y que mudaron a tener un respaldo fuera del ámbito en que las personas la emitían con fines propios a la colectividad a la que pertenecían. Son soportes originados en Chiapas, en los Altos de Chiapas y la región de la frontera con Guatemala, con los que es posible darse cuenta de cómo se ha transitado de la oralidad a la escritura, de un tipo de oralidad a otro tipo, desplazamiento que no deja de ser relevante si se quiere comprender lo que ocurre en determinadas colectividades.

*Palabras clave:* oralidad; escritura; literatura; Chiapas; frontera.

### ABSTRACT

Guided by Martin Lienhard’s suggestion –observing the “social existence” of materials–, in this text I sought to refer to two types of materials that came from orality and that began to have support outside the area

---

<sup>1</sup> Una versión de este texto se leyó en el III Cielito, actividad del Seminario Internacional de Estudios sobre Literaturas y Oralidades (SIELO) –organizado por El Colegio de San Luis y la USAC-Guatemala–, cuya temática fue la siguiente: Teoría y práctica de los estudios sobre literatura tradicional y popular, en homenaje a Aurelio González y a Celso Lara Figueroa, del 19 al 23 de junio de 2023.

in which people issued them with purposes specific to the community to which they belonged. They are supports originating in Chiapas, in the Chiapas Highlands and the region on the border with Guatemala, with which it is possible to realize how there has been a transition from orality to writing, from one type of orality to another type, a displacement that It is still relevant if you want to understand what happens in certain communities.

*Keywords:* orality; writing; literature; Chiapas; border.

Me propuse en este artículo describir dos de los que he denominado soportes con los cuales la voz está bajo resguardo. Me situó en el estado de Chiapas. Identifico dos de esos soportes: el primero, producto del ejercicio escritural impulsado a partir de los años ochenta del siglo pasado, sobre todo en los Altos de Chiapas; el segundo, resultado de la práctica radiofónica indigenista, en ese mismo período, cuya área de influencia abarcaba municipios de la frontera Chiapas-Guatemala. Lo expuesto tiene la impronta de lo testimonial, partícipe como fui, sobre todo en el segundo formato.

El ejercicio escritural y la práctica radiofónica deben observarse dentro de las políticas de definición nacional del Estado Mexicano. Estaba, por un lado, la población indígena, la que debía ser mexicana, y, por el otro, el imperativo de establecer la frontera en términos culturales, en una zona en la que la frontera política dividió un área cultural. Estas prácticas se vieron incrementadas a partir del siglo xx, con la puesta en marcha de las campañas de mexicanización, las cuales vieron su auge durante la gubernatura del coronel Víctorico Grajales, de 1932 a 1936.

El anterior marco de referencia se complementa con la labor de recopilación que emprendieron algunos antropólogos que se sintieron atraídos por las culturas de los Altos de Chiapas, en donde se habla tzeltal y tzotzil. El doctor Andrés Medina Hernández (2015) ha estudiado los propósitos de los proyectos antropológicos asentados en Chiapas, que impulsaron universidades estadounidenses, en concordancia con las políticas gubernamentales, y mediante los

cuales se formaron jóvenes que estudiaban antropología en México. Al tener en el horizonte a esos jóvenes, visualizo a cuatro de origen centroamericano, que centraron su labor antropológica en Chiapas a partir de los años finales de la década de los cincuenta del siglo pasado: Carlos Navarrete Cáceres, César Tejeda Fonseca, Carlo Antonio Castro y Otto Schumann Gálvez. Don Carlos Navarrete Cáceres es quien sobrevive, con el ímpetu de una criatura de noventa y dos años. Ahora, de ellos afirmaré que se interesaron por capturar las voces que reconocemos como manifestaciones de las otras literaturas.

He querido decir con las líneas anteriores que hubo acciones gubernamentales y ejercicio antropológico con el fin de prestar oído a la palabra que era pronunciada en determinados momentos, quizá ceremoniales, o en las ocasiones en que el antropólogo inquiría por formas de nombrar el mundo. Pienso en estas intervenciones como antecedentes de lo que busco exponer.

Los materiales recopilados por los antropólogos fueron publicados como muestra de lo existente en un determinado lugar. Pienso en los cuentos del Soconusco, que dio a conocer don Carlos Navarrete Cáceres en 1966; en *Summa Anthropologica*, que recopiló durante su trabajo arqueológico como investigador de la Fundación Arqueológica Nuevo Mundo. Tengo en mente también “Literatura oral de los tzeltales”, de Carlo Antonio Castro, texto publicado en la revista *La Palabra y el Hombre*, en el número 17, de enero-marzo de 1961, que cuatro años después ampliaría con el título *Narraciones tzeltales de Chiapas*, editado por la Universidad Veracruzana, en la colección Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias. Al mencionar los ejemplos anteriores, acentúo, como hipótesis, que quienes deben cumplir los preceptos laborales dejan lugar para que afloren sus intereses, sí, académicos, pero también aquellos que les muestran la vitalidad de la condición humana, el encuentro con la voz.

Hubo dos propuestas institucionales en las que estuvieron involucrados escritores y pintores. Una de éstas fue la que con la intervención del doctor Alfonso Caso, director del Instituto Nacional Indigenista, tuvo como sede el Centro Coordinador Indigenista

Tzeltal-Tzotzil, en San Cristóbal de Las Casas, y se produjo de 1954 a 1960, como parte de la acción indigenista del gobierno federal. El doctor Caso invitó a Carlo Antonio Castro, primero, y a Rosario Castellanos, después, para que proyectaran los programas educativos del Centro, en el que participaron también el pintor Carlos Jurado y Marco Antonio Montero, director de teatro (Navarrete Cáceres, 2007, p. 13). Carlo Antonio Castro y Rosario Castellanos se involucraron en las propuestas educativas que se impulsaban hacia los Altos, una de las labores del Centro Coordinador Indigenista Tzeltal-Tzotzil, las cuales se basaban, sobre todo, en el teatro guiñol, con la intervención de promotores tzeltales y tzotziles. Fue así como surgió el teatro Petul, que Rosario Castellanos dirigiría de 1956 a 1957, para el que escribiría varias obras (Lewis, 2020, p. 191). Stephen Lewis concluyó que, como “herramienta de persuasión, negociación y educación, el teatro Petul tuvo un claro éxito” en los Altos de Chiapas (p. 206). Hubo también una considerable producción editorial.

Según Carlo Antonio Castro, el recuento de las publicaciones generadas por el Centro Coordinador Indigenista Tzeltal-Tzotzil sumaba 24 cuadernos de lectura, entre ellos, 8 cartillas de alfabetización, la famosa *Guía del promotor*, instructivos sobre cultivos y textos de apoyo a la lectura, principalmente de carácter cívico. Dentro de esta producción editorial, a Rosario Castellanos pertenecen la cartilla *Nuestro libro de lectura* y 12 libretos para teatro guiñol, reunidos en dos cuadernos. Además, corrigió y adaptó diversos textos escritos o dictados por los informantes (Navarrete Cáceres, 2007, p. 21). Carlo Antonio Castro publicó, en tzotzil, el periódico *Sk'oplal te Mejicolum*, una iniciativa pionera tanto en Chiapas como en México (Fábregas Puig, 2023).

Carlo Antonio Castro y Rosario Castellanos abandonarían sus labores indigenistas en 1957, año en que se publicó *Balún Canán*. Así definió Castro el tiempo que trabajó con Rosario Castellanos: “El encuentro que sostuvimos en los Altos de Chiapas fue un oficio luminoso” (Navarrete Cáceres, 2007, p. 26).

La segunda actividad gubernamental surgió en una dependencia del gobierno del estado de Chiapas y tuvo como protagonista

al primer doctor en antropología hablante de tzotzil, Jacinto Arias Pérez, hijo de quien fuera el informante clave de Calixta Guiteras Holmes, antropóloga que participó en el proyecto Chicago (Medina Hernández, 2015), quien escribiría *Los peligros del alma* (1965), obra clásica de la antropología que se ha hecho en Chiapas, traducida por Carlo Antonio Castro y publicada por el Fondo de Cultura Económica. Al tener el cargo de director de fortalecimiento y fomento a las culturas, en la subsecretaría de Asuntos Indígenas del gobierno de Chiapas, en los años ochenta del siglo anterior, el doctor Jacinto Arias Pérez proyectó la publicación en tzeltal y tzotzil de libros escritos, sobre todo, por jóvenes tzeltales y tzotziles, con la respectiva traducción al español. Dio inicio a un periódico, *Kayetic*, editado en tzotzil. Fomentó talleres de lectoescritura para capacitar a familias de localidades de los Altos y la Selva, con la intención de llegar a hablantes de ch'ol y zoque (Poblete Naredo, 2016, p. 120). Con ímpetu, incentivó, al estar en otros espacios gubernamentales, festivales, talleres y la organización de quienes luego se reconocerían como escritores. Su tesis de doctorado, *El mundo numinoso de los mayas: estructura y cambios contemporáneos*, se publicó en 1975, en la colección Setseptentas, de la Secretaría de Educación Pública.

Al marcar las coordenadas que me llevarán a los soportes de los que hablaré, insisto en el lugar que tuvo la escuela en las localidades de Chiapas, durante casi todo el siglo xx, a pesar de los altos índices de analfabetismo registrados en la entidad y del lugar que la oralidad ha tenido en la transmisión de los conocimientos locales. Se normó un carácter mexicano que era impulsado por los profesores. Y se prodigó el contenido expuesto en los libros de texto gratuito. El tzeltal y el tzotzil se escribían con el fin de que por medio de las lenguas se lograra la alfabetización castellana de quienes asistían a la escuela (Poblete Naredo, 2008, p. 14). En los Altos de Chiapas, es de destacar la acción de los promotores indígenas, vínculo entre las localidades y el gobierno. Algunos de estos promotores fueron informantes de antropólogos norteamericanos de las universidades de Harvard y Chicago (Morales Bermúdez, 2022, p. 241). Uno de los antropólogos, llegado a Chiapas mediante el proyecto de la Universidad de Harvard, se interesó en que el ejercicio escritural se

afincara en la entidad por medio de la capacitación de quienes habían sido informantes y, sobre todo, en que la población aprendiera a leer en su lengua (Poblete Naredo, 2008, p. 17). Hubo también la formación de promotores por parte de instituciones de carácter religioso, que colaboraron en la traducción de textos al tzeltal y el tzotzil (p. 11). Y la iglesia católica favoreció las traducciones al tzeltal, el tzotzil, el tojolabal y el chol de los diagnósticos de cada una de las regiones, en aras de que los feligreses comprendieran la visión que habría de analizarse en el Congreso Indígena de 1974, que estaba bajo la dirección de la Diócesis de San Cristóbal de Las Casas, según se aprecia en el testimonio de Jesús Morales Bermúdez sobre ese momento clave (Morales Bermúdez, 2018). A inicios de la década de los setenta del siglo anterior, se empezó a planear la instalación, en San Cristóbal de Las Casas, como parte de las políticas de desarrollo tanto del gobierno federal como del gobierno estatal, de una radiodifusora que fuera un vínculo entre las poblaciones de los Altos de Chiapas. Y una década después, el gobierno federal, por medio del Instituto Nacional Indigenista, decidiría establecer en Las Margaritas, Chiapas, su primera radiodifusora indigenista en la entidad.

Pienso que he dado el contexto para referirme a los dos soportes motivo de este artículo, los que surgieron a finales de los años ochenta del siglo anterior, momento que para Xóchitl Fabiola Poblete Naredo (2008, p. 5) marca el inicio de la literatura indígena.

El primer soporte que citaré es el que impulsó, junto con otras instituciones asentadas en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, mediante el concurso “Memoria y vida de nuestros pueblos”, el Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica y del Estado de Chiapas (CIMECH-UNAM), antecedente del Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur (CIMSUR-UNAM). Lo elegí porque me parece relevante observar que los seis libros se publicaron con textos seleccionados de dicho concurso, cuya primera emisión se produjo en 1986. La última, en 1996. Los libros se editaron con el título de *Cuentos y relatos indígenas*. El volumen uno se dio a conocer en 1989, con una segunda edición en 1994. Los volúmenes dos-tres, cuatro y cinco se publicaron en

1994. El seis, en 1997. Y el siete, en 1998. En 2002, con el sello del Programa de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Mesoamérica y el Sureste, de la Universidad Nacional Autónoma de México, un antecedente más del Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur, se publicó *Historia y vida de nuestros pueblos*, volumen 1, en el que recogieron textos de las convocatorias de 1993, 1994, 1995 y 1996. Las lenguas indígenas en las que se publicaron los libros, además del español, fueron, en los volúmenes uno y dos-tres, el tzeltal y el tzotzil. A partir del cuatro, además de las dos anteriores, el tojolabal y el chol. Y en el seis, el zoque. En el último libro, *Historia y vida de nuestros pueblos*, volumen 1, se incluyeron textos en mam. Son seis lenguas.

Una interrogante obligada es la que tiene que ver con la manera en que las personas de las localidades chiapanecas se enteraron del concurso. La respuesta surge con el apoyo de la jefatura de Zonas de Supervisión de Educación Indígena de la Secretaría de Educación y Cultura del Estado. El impulso mayor para que se produjera una respuesta satisfactoria debió surgir del sistema educativo. Estuvo también el fomento que se produjo por medio de las radiodifusoras indigenistas, ubicadas en el estado de Chiapas, tanto la del gobierno del Estado, instalada en San Cristóbal de Las Casas, como la del gobierno federal, establecida en Las Margaritas, Chiapas, las únicas dos radios que transmitían en lenguas indígenas.

En la segunda edición del primer volumen de *Cuentos y relatos indígenas*, Juan Bañuelos (1994) precisó que el concurso literario, dirigido a los pobladores indígenas de Chiapas, cuyos textos debían estar escritos en su lengua nativa, con traducción al castellano, hecha por los mismos autores, tenía como propósito el “de estimular y de rescatar de la memoria colectiva, de la ‘biblioteca viviente’ en que se han convertido estos pueblos, las fábulas, cantos, leyendas, proverbios, cuentos, poemas o alguna otra manifestación literaria transmitida oralmente” (p. 10). Bañuelos consignó que los “indígenas respondieron con entusiasmo y la recepción de trabajos fue muy buena, los mismos que ahora se publican completos, no sólo por la importancia antropológica que representan, sino también por la rica expresión literaria más allá de su medio social y cultural” (p. 10).

En el prólogo a la segunda edición de ese primer volumen, Pablo González Casanova Henríquez (1994), quien era director del Centro convocante del concurso, mostró su asombro por la recepción que tuvo el primer volumen en su primera edición, lo que provocó que se pensara en su segunda edición. Apuntó también que el número de “trabajos” enviados al concurso había ido en aumento. En la convocatoria de 1993, se recibieron más de ciento veinte “escritos bilingües”, en lenguas mayas, zoque y española. Al final del prólogo, luego de dar su parecer sobre los textos publicados, González Casanova Henríquez agradeció a los autores, a los iniciadores, árbitros y organizadores-coordinadores de los concursos, a los traductores hablantes de tzeltal y tzotzil, al corrector en español y a la persona que transcribió los textos.

La participación de traductores de las dos lenguas mayoritarias de Chiapas es un indicador de la prevalencia de hablantes de tzeltal y tzotzil entre los concursantes. A partir del cuarto volumen, se incluyeron textos en tojolabal y chol. En el sexto, en zoque. Guadalupe Olalde (1966), quien debió tener acceso a los materiales, constató, en “Contar y recontar: Aproximación al análisis de recursos estilísticos en la narrativa tzotzil”, que algunos de los textos seleccionados por ella habían sido escritos sólo en español. De ahí la labor de los traductores, que debían atender la solicitud de que los relatos estuvieran traducidos para su publicación. Y sobre la manera en que fueron recibidas las convocatorias, Guadalupe Olalde destacó una de las características de los textos enviados al certamen: la motivación que tuvieron “los autores indígenas” para registrar sus historias. Citó un ejemplo tzeltal: el cuento “El sol y la luna”, de Marcos Encino Gómez:

Este cuento es muy antiguo, que hace muchos años que venían contando los abuelos, antepasados y hay una infinidad de cuentos; aprovechando la convocatoria recibida, se hace recordar este cuento ya que actualmente jóvenes y personas, que ya no lo saben contar, por lo que no existe ningún libro de este concurso, para hacer revivir los cuentos, las tradiciones, historias del pueblo que

son culturas autóctonas de indígenas que deben conservar en los Altos de Chiapas (p. 493).

En relación con quien firmó el relato, Olalde (1966) advirtió que “muchas veces el narrador original de éste es una persona diferente, existe entonces una coautoría en la que se mencionan ambos nombres y el texto lo producen un narrador y un escribiente” (p. 495). Olalde enfatizó que “en la mayoría de los casos, aunque el autor no reconozca un narrador específico, señala o asume que la historia no es creación suya, sino que pertenece a la memoria colectiva del pueblo” (p. 495). Observó también que muchas veces el autor no proporcionó todos sus datos y sólo le pareció suficiente decir quién le había contado la historia. Para Olalde, esta manera de actuar es una muestra de que se desea permanecer en el anonimato. Sí hubo quienes decidieron dejar constancia de que eran los autores de los textos. Como ocurre con la mayoría de las convocatorias, se pidió que los que desearan participar utilizaran un seudónimo. Guadalupe Olalde vio cómo en los quince textos analizados por ella se resolvió este punto de las bases del concurso. Por ejemplo, al final de uno de los textos se colocó esto: “Escribio [sin acento en el original]: me apodan la mamá de Uxul. Uxul es un ave morenita, morenita” (p. 496). En otro, al final del texto, y después del nombre, se anotó esto: “apodo Doctor”. Para Olalde, el colocar o no el seudónimo, “nos lleva a considerar el fenómeno de transculturación que, de uno u otro modo, los indígenas enfrentan actualmente y que supone la asimilación de toda una ideología occidental respecto a su propia manera de percibir las cosas” (p. 496).

Guadalupe Olalde (1996), Micaela Morales (2004), Xóchitl Fabiola Poblete Naredo (2008, 2016) y Jesús Morales Bermúdez (2022) han estudiado los relatos publicados en los seis volúmenes de los *Cuentos y relatos indígenas*. Olalde, además de reparar en cómo se respondió a las bases de la convocatoria y de hacerse preguntas para posibles investigaciones con este tipo de materiales, se interesó por la composición de quince relatos tzotziles; Micaela Morales, por los de corte cosmogónico; Poblete Naredo, sobre todo, por los autores; y Morales Bermúdez, por los cuentos y relatos de negros.

El segundo soporte al que me referiré es el que se originó en la radiodifusora XEVFS “La Voz de la Frontera Sur”, instalada por el Instituto Nacional Indigenista, en 1987, en Las Margaritas, Chiapas. Entre los objetivos de la radiodifusora, estuvo que los programas se produjeran con la participación de los habitantes de su área de influencia. Al final de la década de los ochenta, el cuadrante no estaba saturado de estaciones de las denominadas piratas y la señal de la radio de Las Margaritas se desplazaba más allá de los cien kilómetros. Los locutores, en los inicios de las transmisiones, eran hablantes de tzeltal, tzotzil, tojolabal. Dos años después, se contratarían a dos hablantes de mam. Años después, se incorporaría una hablante de popotí, que luego de un tiempo de trabajo abandonaría la estación en busca de otro horizonte. A la radio acudieron también hablantes de chuj y kanjobal, que produjeron un programa que los puso en contacto con sus familiares de Guatemala. Con la presencia en la radio de las lenguas que se hablan en la región, era de esperarse que la población se identificara con la emisora y la sintieran como suya.

La radiodifusora se convirtió en el repositorio de voces que, tanto en la selva como en la frontera con Guatemala, tenían el conocimiento sobre cómo había sido la vida en esas regiones de Chiapas. En “Voces en el cuadrante” (1997), describí que cuando un tojolabal o un tzeltal acudía a la radio lo hacía con todo el deseo de intervenir en la transmisión. Estaba, en la entrada, a la espera del locutor que hablara su lengua. Los dos irían a la cabina, que la persona miraría con la admiración puesta en los ojos. Una vez ahí platicarían durante media hora. El señor contaría fragmentos de la vida de su localidad, expresaría su emoción de estar en la radio. Y en esa plática, afloraba en la voz del señor un cuento, así, de esa vida de su ejido o ranchería. Como se trataba de transmisiones en vivo, esas palabras pronunciadas cumplían con las características del sonido radial: se volvían efímeras, fugaces e irreversibles. Esas intervenciones, que no fueron grabadas, respondían a la espontaneidad de la persona —entre los trabajadores de la radio, se instalaba el gusto de que la gente llegara a la radio a hablar, motivada por lo que habían oído en emisiones anteriores. Podría pensar ahora que

se estaba construyendo una gran plática, con su propio tiempo, algo que no pude ver cuando escribí el texto “Voces en el cuadrante” (Gutiérrez Alfonzo, 1997). Lo que sí expuse fue que una vez, en una localidad, tres jóvenes aprendieron a tocar la guitarra. Eran asiduos escuchas de la radio. Les había extrañado que se transmitiera musical regional y se hablara en las lenguas de los pobladores locales. “Un día tenemos que ir a participar”, pensaron. Ensayaron hasta que hicieron sus propias composiciones. Dilataron en llegar a la emisora. “Nos hacía falta practicar más”, comentaron cuando por fin decidieron conocer la radio. De puro gusto, le llevaron una canción (Gutiérrez Alfonzo, 1997, p. 540).

Varias celebraciones habían permanecido ocultas, quizá por los cambios en las creencias de los pobladores, o tendían a ignorarse, al no verse nutridas con la práctica asidua. Las voces que empezaron a tener presencia en la radio provocaron que otras más se integraran en el espacio radial. Con los sondeos que los trabajadores de la radiodifusora hacían por las localidades del área de influencia de la estación, se logró que festividades como el carnaval adquirieran vitalidad. Los trabajadores de la radio se dieron a la tarea de grabarlo en algunas localidades de la cañada tojolabal, la que va de Comitán a Altamirano. Por varios rumbos, los años de labores de la estación calaron en el ánimo de quienes algo sabían de la fiesta. Y hubo carnaval más allá de la cañada. Y se hizo el carnaval jacalteco, en la frontera con Guatemala. Y florecieron las danzas mames y el carnaval de los tzeltales de la selva, quienes habían llegado a esa parte del municipio de Las Margaritas en la década de los setenta del siglo anterior.

Las personas mayores fueron quienes tuvieron el encargo de pedir que los trabajadores de la radio acudieran a las localidades a grabar la palabra que les permitiría reconocer formas de agruparse en torno a una historia compartida: un relato, un cuento, una leyenda, con los que se produciría la serie radiofónica, que tendría un horario y un día para su transmisión. Cuando se debía grabar, con una Uher portátil, de carrito abierto, o una de casete, había que estar temprano en la localidad. Se podía elegir, para grabar, la casa de alguien o la escuela del lugar. Se instalaba el equipo y en coordinación con las personas mayores se determinaba la secuencia a

seguir. No se entraba en detalles, para no perder la espontaneidad de los relatos, como lo expresé en el texto “Voces en el cuadrante” (1997). Todo estaba listo. Casi siempre se marcaba el inicio de la historia de la localidad a partir de que los pobladores se asentaron en el lugar. Para el caso de las localidades de la selva, ese principio estaba en la década de los setenta del siglo veinte. Y para la sierra, los idiomistas, personas mayores que conocían la lengua, sintieron como necesario indicar que se habían asentado ahí en un tiempo que se perdía en los momentos de la creación del mundo. Cuando se hablaba de la fundación de la localidad, las personas mayores –no más de cinco personas– colocaban las sillas en semicírculo. Cada una tomaba la palabra a su tiempo. La inflexibilidad que al principio de la exposición de las historias era identificable, poco a poco fue cercenada. Se produjo una gran riqueza imaginativa, que se acrecentó con cada participante. Por lo regular, las personas que querían decir su palabra dejaron de ser del grupo de los mayores. Se multiplicaron también las voces de los jóvenes, que se encargaron de exponer la vida en los tiempos recientes. La intención: recrear la palabra, hablar del conocimiento adquirido, dar una opinión, hacerse presente a través del diálogo, del monólogo, del gusto por contar lo que se vive. Se hablaba tanto en la lengua del lugar como en español.

En torno a quienes participaban en la grabación, se ubicaban las personas de la localidad: hombres y mujeres; menores y mayores. Siempre hubo risas. A veces, se grababa durante todo el día. Era tanto el entusiasmo que se alcanzaba con esta actividad que al final había fiesta: cohetes y música. No muchos días después de la grabación se hacía la producción del programa, que luego, en un horario acordado con las personas del lugar, se transmitía por la radiodifusora.

Refiero que el material grabado es una fuente para acceder a relatos, leyendas y cuentos pronunciados por habitantes de la selva y de la Sierra Madre de Chiapas. Las lenguas registradas por el personal de la radio fueron el tojolabal, el tzeltal, el tzotzil y el mam. Por iniciativa de una agrupación de mujeres, se produjo un programa que puso en contacto a las mujeres que se habían quedado en México con las que habían decidido retornar a Guatemala. Fueron

programas producidos en español, kanjobal y chuj, lengua de la que César Tejeda Fonseca escribió en 1961: su propuesta fue que el chuj se reconociera como “parte de la composición lingüística de Chiapas”, junto con el jacalteco (Tejeda Fonseca, 1961, p. 329).

Para escribir tesis de licenciatura, la labor de la radio ha sido observada por comunicólogos (Peña Paredes, 2005; Ramírez Franco, 2004; Ramos Higuera, 2001); también por alguien que estudió lengua y literaturas hispánicas, cuyo énfasis estuvo puesto en cómo las lenguas de la región se vieron incentivadas por las producciones radiofónicas. En este caso, se destacó “que los radioescuchas de la emisora de Margaritas han fortalecido el valor de sus lenguas maternas, en parte, gracias al lugar preponderante en que las ha situado *su radio* (como ellos la llaman), a través de la difusión de programas en sus lenguas nativas” (Ortega Luna, 2005, p. 7). La afirmación anterior respalda lo que advierto ahora: en las convocatorias del concurso “Memoria y vida de nuestros pueblos”, al que me referí líneas atrás, se recibieron textos procedentes de las regiones de la selva –tojolabal– y sierra –mam. Esta respuesta, sin lugar a dudas, se produjo porque las convocatorias eran dadas a conocer por medio de la radiodifusora XEVFS “La Voz de la Frontera Sur”.

Martin Lienhard (2003), en *La voz y su huella*, al analizar la propuesta de Juan Adolfo Vázquez, expuesta en su ensayo “El campo de las literaturas indígenas latinoamericanas”, publicado en 1978, y hacer evidente que las categorías propuestas por Vázquez mostraban “unas prácticas literarias de índole muy diversa”, indicó que la definición de las literaturas indígenas de Vázquez –“las literaturas indígenas se caracterizan por el predominio de puntos de vista, estilos e imágenes que expresan modos de ver la realidad característicos de los aborígenes americanos tradicionales”– carecía de un aspecto clave, de acuerdo con la perspectiva de Lienhard: no incluía todo lo relacionado con la “*existencia social* de estos textos, de los procesos de comunicación en que viene a insertarse cada uno de ellos” (p. 19).

Al aludir a dos soportes de la voz, ubicado en Chiapas, tuve en mente la propuesta de Martin Lienhard. Los textos, he podido ilustrar, están en concordancia con formas de comunicación, las

cuales rebasan el ámbito de la localidad. Estas maneras de estar en contacto se nutren de lo que se tiene al alcance: un texto escrito, un texto sonoro. Los dilatados antecedentes que indiqué dejan ver que lo que se registró en los soportes descritos estuvo influenciado por lo que llegaba de fuera a las localidades: quien narró un cuento, un relato, con toda seguridad estuvo en contacto con la radiodifusora. Quise también marcar cómo las personas se apropian de los proyectos que llegan por vías como la institucional, según lo expuesto en este texto; cómo, al final de cuentas, de lo que se trata es de que afloren los puntos de vista, las imágenes, los estilos, con los que se expondrán visiones del mundo, las cuales darán lugar a “prácticas literarias de índole muy diversa”.

De esos modos de practicar la expresión, di cuenta en mi tesis de maestría, en la que insistí en exponer otra mirada sobre la literatura de México (Gutiérrez Alfonso, 2003). En “Voces en el cuadrante” (Gutiérrez Alfonso, 1997), ofrecí el siguiente ejemplo, para que se percibiera cómo la oralidad está presente en la noticia escrita por uno de los locutores de la radiodifusora:

El agente municipal de la comunidad El Santuario, de este municipio, nos informó que desde el principio de este mes de julio, que empezó la lluvia y viento y hasta ahora sigue y además por tanta lluvia que ya derrumbó un cerro donde tienen un tanque de manantial, por eso ahora en ni una casa llega el agua en los tubos y por otro lado que hay una ciénaga que está muy llena que ya tiene ocupado como diez hectáreas de tierra donde está posesionado el agua que ya va a cruzar en otras cañadas que sólo este año está pasando mucho el agua y el viento (p. 538).

Tampoco resistí la tentación de citar el aviso que envió, por escrito, el señor Hilario Pérez Pérez:

La Cumbre y Cuesta, municipio de Tila. De la manera más atenta les suplico, a usted mamá: Magdalena Pérez Pérez del ejido Nuevo Sabanilla, municipio de Ocosingo, les dirijo a usted mamá por medio de esta carta, quiero que vengan tú y mi hermano Fermín también, urgentemente quiero pedir su favor, porque tengo un problema con

mi papá, Fermín Pérez Díaz. Aunque no tienen su pasaje, por favor pidén prestado el dinero, yo voy a pagar lo que deben. Por eso les he llamado en el radio Las Margaritas. Esto lo que les suplico a usted mamá, muy pronto le espero su urgencia, y también les hago un saludo para todos mis hermanos y mis hermanas, que dios los guarde en todos los días. Atentamente. Hilario Pérez Pérez (p. 541).

Lo que sucedía en el programa de saludos era por igual de consideración. Por lo regular, una persona llevaba a la radio varias hojas de papel: eran saludos. En la localidad, en un momento, alguien –joven o niño, hombre o mujer– escribía y otros más se acomodan alrededor. Es de imaginar que se trataba de una ocasión en la que debía haber risas. El pedir que alguien anotara los saludos en el papel, que podía ser de un cuaderno que había dejado de utilizarse, habla del interés que existe por manifestar una idea de manera escrita, un afán que puede provocar que haya espacio para la imaginación:

Gorrioncito dorado tú que te levantas  
en vuelo no me dejes desconsolado.  
Tú, vuelas y vuelas hasta no ver a tu destino  
llegado. Toma esta carta que de mi  
puño y letra he redactado, para saludar  
a los amigos de la radio que con su  
programa tiempo de saludos me han alegrado (Gutiérrez Alfonso, 1997, p. 542).

Hay que pensar que otra debe ser ahora la existencia social de los textos referidos. El cuento, el relato y la leyenda están nutridos de otros componentes, que están en relación también con la versatilidad de quien los expresa, de quien los escribe con determinado fin, que no se circunscribe a su ámbito cercano. Una mirada amplia para observarlos es la que se demanda. ➤➡

REFERENCIAS

- BAÑUELOS, J. (1994). Presentación. En *Cuentos y relatos indígenas 1* (pp. 7-10). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CASTRO, C. A. (1961, enero-marzo). Literatura oral de los tzeltales. *La Palabra y el Hombre* 17, 53-68. Xalapa, Universidad Veracruzana.
- CUENTOS Y RELATOS INDÍGENAS. (1989-1998). México: Universidad Nacional Autónoma de México. <https://cimsur.unam.mx/index.php/publicaciones/porserie>
- FÁBREGAS PUIG, A. (2023, 27 de septiembre). Exilio político y antropología en México. *Chiapas Paralelo*. <https://.chiapasparalelo.com/opinion/2023/09/>
- GONZÁLEZ CASANOVA HENRÍQUEZ, P. (1994). Prólogo. En *Cuentos y relatos indígenas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. <https://cimsur.unam.mx/index.php/publicaciones/porserie>
- GUITERAS HOLMES, C. (1972). *Los peligros del alma. Visión del mundo de un tʒotʒil*. La Habana: Instituto Cubano del Libro/Editorial de Ciencias Sociales.
- GUTIÉRREZ ALFONZO, C. (1997). Voces en el cuadrante. En *Anuario del Centro de Estudios de México y Centroamérica 1996* (pp. 533-552). Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. <https://repositorio.cesmecca.mx/handle/11595/658>
- GUTIÉRREZ ALFONZO, C. (2003). El alba y el maíz. Otra mirada sobre la literatura de México. [Tesis de maestría]. Xalapa: Universidad Veracruzana. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/38339>
- LEWIS, S. E. (2020). *Repensando el indigenismo mexicano: el Centro Coordinador del Instituto Nacional Indigenista de los Altos de Chiapas y el destino de un proyecto utópico*. San Cristóbal de Las Casas: Universidad Nacional Autónoma de México-CIMSUR. <https://cimsur.unam.mx/index.php/publicacion/obra/148>
- LIENHARD, M. (2003). *La voz y su huella*. México: Ediciones Casa Juan Pablos/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- MEDINA HERNÁNDEZ, A. (2015). Antropología y geopolítica. La Universidad de Chicago en los Altos de Chiapas: el proyecto

- Man-in-Nature (1956-1962). En *Senderos de la antropología: discusiones mesoamericanistas y reflexiones históricas* (pp. 205-274). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México.
- MORALES, M. (2004). *Raíces de la Ceiba: Literatura indígena en Chiapas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Autónoma de Tlaxcala/Porrúa.
- MORALES BERMÚDEZ, J. (2018). *El Congreso Indígena de Chiapas: un testimonio*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas/Apuntes del Sur 4. <https://repositorio.ces-meca.mx/handle/11595/946>
- MORALES BERMÚDEZ, J. Y ZÚÑIGA ZENTENO, M. E. (2022). En torno a la literatura indígena de Chiapas. En *Simbología y literatura. Diálogos* (pp. 217-266). Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas/Juan Pablos Editor.
- NAVARRETE CÁCERES, C. (2007). *Rosario Castellanos, su presencia en la antropología mexicana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/IIA/PROIMSE. <https://cimsur.unam.mx/index.php/publicacion/obra/122>
- OLALDE, G. (1996). Contar y recontar: Aproximación al análisis de recursos estilísticos en la narrativa tzotzil. En *Anuario del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. <https://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/688>
- ORTEGA LUNA, S. (2005). La promoción cultural de las lenguas indígenas en la radio indigenista XEVFS La Voz de la Frontera Sur. [Informe académico]. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. [https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/12YYU16432CR78NNR5IS88L19VYDA456L96L-4VF8REASXUGT37-10965?func=full-set-set&set\\_number=318861&set\\_entry=000005&format=999](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/12YYU16432CR78NNR5IS88L19VYDA456L96L-4VF8REASXUGT37-10965?func=full-set-set&set_number=318861&set_entry=000005&format=999)
- PEÑA PAREDES, C. (2005). Con los pies en la tierra y la voz en el aire: acompañando tu andar cada día, Xuxepil. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. [https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/BMYVPT49P6IFL9U4JF34P6DLF-3J6H392HDV6XSB9GA4I55MU3K-23943?func=find-b&local\\_ba](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/BMYVPT49P6IFL9U4JF34P6DLF-3J6H392HDV6XSB9GA4I55MU3K-23943?func=find-b&local_ba)

- se=TES01&request=pe%C3%B1a+paredes%2C+claudia&find\_code=WRD&adjacent=N&filter\_code\_2=WYR&filter\_request\_2=&filter\_code\_3=WYR&filter\_request\_3=
- POBLETE NAREDO, X. F. (2008). Literatura e identidad. La conformación identitaria entre los escritores tsotsiles y tseltales de los Altos de Chiapas. [Tesis de maestría]. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: cesmeca/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. <https://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/521>
- POBLETE NAREDO, X. F. (2016). Identidad liminal y representaciones sociales. Literatura y escritores tsotsiles y tseltales. [Tesis de doctorado]. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: CESMECA/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. <https://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/893>
- RAMÍREZ FRANCO, A. (2004). Testimonios de los primeros años de la emisora indigenista, La Voz de la Frontera Sur. [Reportaje para obtener el título de licenciada en Periodismo y Comunicación Colectiva]. México: Universidad Nacional Autónoma de México. [https://tesiumam.dgb.unam.mx/F/12YYU16432CR78NNR5IS88L-19VYDA456L96L4VF8REASXUGT7-09528?func=full-set-set&set\\_number=318259&set\\_entry=000003&format=999](https://tesiumam.dgb.unam.mx/F/12YYU16432CR78NNR5IS88L-19VYDA456L96L4VF8REASXUGT7-09528?func=full-set-set&set_number=318259&set_entry=000003&format=999)
- RAMOS HIGUERA, N. (2001). Análisis del proceso de apropiación de la radiodifusora cultural indigenista XEVFS La Voz de la Frontera Sur. [Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación]. México: Universidad Nacional Autónoma de México. [https://tesiumam.dgb.unam.mx/F/12YYU16432CR78NNR5IS88L19VYDA-456L96L4VF8REASXUGT37-31896?func=full-set-set&set\\_number=318687&set\\_entry=000002&format=999](https://tesiumam.dgb.unam.mx/F/12YYU16432CR78NNR5IS88L19VYDA-456L96L4VF8REASXUGT37-31896?func=full-set-set&set_number=318687&set_entry=000002&format=999)
- TEJEDA FONSECA, C. (1961). La zona fronteriza del Estado de Chiapas con el Departamento de Huehuetenango, de la República de Guatemala. En *Los mayas del sur y sus relaciones con los nabuas meridionales* (pp. 319-359). [VIII Mesa redonda. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas]. Ciudad de México: Sociedad Mexicana de Antropología.
- VÁZQUEZ, J. A. (1978, julio-diciembre). El campo de las literaturas indígenas latinoamericanas. *Revista Iberoamericana*, 104-105, 313-349. Pittsburgh, Pittsburgh University.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 4, núm. 9, mayo-agosto 2024, Sección Redes, pp. 190-214.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i9.159>

*De un pájaro las dos alas: una controversia  
poética entre Cuba y Puerto Rico*

*De un pájaro las dos alas: a Poetic Controversy  
between Cuba and Puerto Rico*

Agustín Rodríguez Hernández  
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa,  
México

ORCID: 0000-0001-8499-1283  
[agustin.rodriguez@xanum.uam.mx](mailto:agustin.rodriguez@xanum.uam.mx)

Recibido: 16 de agosto 2023  
Dictaminado: 13 de octubre de 2023  
Aceptado: 14 de febrero de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

# *De un pájaro las dos alas: una controversia poética entre Cuba y Puerto Rico*<sup>1</sup>

## *De un pájaro las dos alas: a Poetic Controversy between Cuba and Puerto Rico*

Agustín Rodríguez Hernández

### RESUMEN

El artículo propone una reflexión sobre los elementos que conforman la poesía de tradición oral, con la intención de conocer cuáles serían aquellos aspectos que definirían la poética de estas expresiones. El trabajo utiliza como ejemplo la controversia poética entre Alexis Díaz-Pimienta, improvisador cubano, y Omar Santiago, trovador puertorriqueño, que tuvo lugar, en el marco del xxxv *Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*, en los últimos días de diciembre de 2017. El análisis muestra cómo aspectos extratextuales son fundamentales para construir la improvisación en la *performance*: la música, la presencia del trovador en el escenario, la teatralidad y espectacularidad del ejercicio poético, así como la cadencia de la palabra y la voz, que se combinan en el ejercicio de la poesía pública.

*Palabras clave:* improvisación; controversia poética; Alexis Díaz-Pimienta; Omar Santiago; *performance*.

---

<sup>1</sup> Retomo para el título los célebres versos de Lola Rodríguez de Tió, que muestran, entre otros aspectos, la estrecha relación histórica, geográfica y cultural de Cuba y Puerto Rico:

Cuba y Puerto Rico son  
de un pájaro las dos alas,  
reciben flores o balas  
sobre el mismo corazón.

ABSTRACT

The article proposes a reflection on the elements that make up the poetics of oral tradition poetry, with the intention of knowing what would be those aspects that would define the poetics of these expressions. The work uses the poetic controversy between Alexis Díaz-Pimienta, a Cuban improviser, and Omar Santiago, a Puerto Rican troubadour, as an example. This took place within the framework of the XXXV *Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda* in the last days of December 2017. The analysis shows how extratextual aspects are fundamental for improvisation such as music, the presence of the troubadour on stage, the theatricality and spectacularity of the poetic exercise, as well as the cadence of the word and the voice that are combined in the exercise of public poetry.

*Key words:* improvisation; poetic controversy; Alexis Díaz-Pimienta; Omar Santiago; *performance*.

La poesía es la memoria de los pueblos,  
pero también es aquella parte secreta  
del alma de cada uno y del alma de  
los pueblos, en la cual esa zona, muy  
oscura y muy ambigua, refleja o mejor  
dicho perfila el futuro.

Octavio Paz

Sin duda, es necesario preguntarse de dónde nace la poética de una tradición literaria: acaso ésta se construye por la labor de los cultores o, más bien, es necesaria la erudición crítica de un sabio para proponer las reglas del arte de su época. Si se atendiera el primer caso, quien estudia una forma de creación específica requeriría analizar un *corpus* ingente para desentrañar los entramados, estructuras y posibilidades de creación. En el otro caso, se darían los lineamientos y reglas para la construcción de las obras poéticas

desde un lugar privilegiado. Esto no significa necesariamente que se desconozca el *corpus* con el que se trabaja, sólo que no se ha atendido de forma amplia y abarcadora las obras que se pretenden prescribir. Talens (1980) propone:

En tanto teoría empírica que es, la *Poética* funciona como una construcción mental y abstracta cuya finalidad reside en explicar y dar a conocer una esfera de la realidad de las prácticas significantes: la constituida por la producción de arte verbal. Este arte verbal o *literatura* le otorga un espacio, a partir del cual la Poética construirá su objeto teórico o *literaturidad* (p. 65).

En el presente trabajo, intentaré acercarme lo más posible a la explicación de una práctica de arte verbal específica, proveniente de la tradición oral, con la intención de explicar lo concreto de esa construcción mental.

Aunado a estas preocupaciones, es necesario atender las particularidades de cada tradición poética, con la intención de comprender de mejor manera tanto su entramado como su razón de ser. En el caso de la poesía popular, tema central de este trabajo, el cultor se enfrenta a un auditorio que está expectante de su presentación, dado que es una poesía pública. Es necesario señalar que en aquellas ocasiones donde se improvisa el ejercicio poético se complica, ya que, inevitablemente, será necesario hacer evidente el proceso creativo y constructivo de las estrofas. A un tiempo, las palabras de la tradición y las palabras de la autoría propia se encuentran en lo que bien puede ser un hallazgo luminoso o un precipitoso accidente.

Se puede deducir, por tanto, que la poesía de tradición oral muy rara vez se presenta sólo de forma escrita, para ser leída; más bien, su manifestación es la conjunción de la voz humana, la letra y la música, ya sea porque explícitamente se acompaña de instrumentos musicales o porque la ejecución de ésta exige ciertas modulaciones tonales, que utilizan alguno de los modos de canto y recitación. Así, la cadencia de la palabra, los acentos de intensidad y los énfasis puestos en ciertas sílabas proporcionan una musicalidad

particular. Para un mejor entendimiento y análisis de este tipo de poesía, es necesario apreciar la complejidad de estas expresiones y los elementos inherentes a ellas. Con la intención de tener claridad en mi exposición, tomo como punto de referencia y estudio la controversia poética entre Alexis Díaz-Pimienta, improvisador cubano, y Omar Santiago, trovador puertorriqueño, que tuvo lugar en el marco del xxxv *Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*, que se desarrolló los días 29, 30, 31 de diciembre de 2017 y 1 de enero de 2018.<sup>2</sup>

Es necesario aclarar que tanto en la tradición del punto cubano<sup>3</sup> como en la de Puerto Rico el seis chorreado, particularmente, se utiliza la décima como estrofa literaria para la improvisación.<sup>4</sup> Desde aquí, se puede marcar un primer aspecto: el de la tradición poética. De este modo, el término tradición se puede entender como un amplio abanico, en el que se incluyen tanto los cultores que precedieron a los poetas que se presentaron ese día como la preferencia por una estrofa literaria cuyo camino es un reflejo del diálogo cultural entre España e Hispanoamérica.<sup>5</sup> Aunado a estos dos

---

<sup>2</sup> La grabación de esta controversia se puede consultar en la siguiente liga: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_Sb6ha-Pfg4&list=PLXKfuYyCsdXEFvrjVjCBOYdXdaeB-2ys9B](https://www.youtube.com/watch?v=_Sb6ha-Pfg4&list=PLXKfuYyCsdXEFvrjVjCBOYdXdaeB-2ys9B)

<sup>3</sup> Alexis Díaz-Pimienta (2014b) explica que hay tres formas de llamarle a esta tradición: “Punto”, “Punto cubano” o “Punto guajiro”, el cual define de forma sucinta como “Forma de acompañamiento musical con que se realiza el canto de la décima en Cuba y las Islas Canarias” (p. 778).

<sup>4</sup> Omar Santiago (2022) menciona que el “*seis puertorriqueño* ha sido el género musical que ha acompañado y paseado a la décima puertorriqueña hace más de un siglo” (p. 291). Además, precisa que su cadencia es rápida y se ejecuta en tono de La Mayor. Sobre su origen, Yvette Jiménez de Báez (1964) había señalado ya que “su origen debe remontarse a un viejo ritual católico de las Fiestas de Corpus Christi cuando iban a bailar los seises en el templo con las cabezas descubiertas. Durante el siglo XIX, sólo eran seis –como lo dice el nombre– las parejas que tomaban parte en este baile” (p. 104). Para Díaz-Pimienta (2014b), es “una de las formas de acompañamiento musical de la improvisación poética en Puerto Rico” (p. 781). No deja de ser sugerente que estos elementos destacan, en realidad, la música y el baile más que el aspecto poético.

<sup>5</sup> Sirva como ejemplo paradigmático de esta relación la célebre composición de Jesús Orta Ruiz, el Indio Naborí, *Canto a la décima criolla*:

Viajera peninsular:  
¡cómo te has aplatanado!

elementos, es necesario considerar el espacio festivo, es decir, el *xxxv Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*, que celebró su 35 aniversario en aquella ocasión.<sup>6</sup> La herencia de la tradición poética propia, el camino de la décima desde su nacimiento en España hasta su arraigo en el continente americano y el espacio festivo donde ha sido recurrente la memoria y el homenaje a los trovadores olvidados y fallecidos de la tradición del huapango arribeño presentan particularidades y elementos de intersección que conforman la *performance* en la tradición poética oral.

### 1. ESTRUCTURA DE LA CONTROVERSIA ENTRE ALEXIS

DÍAZ-PIMIENIA Y OMAR SANTIAGO

El enfrentamiento poético que propongo como guía para este texto es particular, no tanto por el hecho de que haya dos trovadores de tradiciones distintas en el festival, sino por el desarrollo narrativo del mismo, tanto en lo discursivo como en lo musical. Se pueden marcar de forma clara tres momentos: 1) cuando los cultores improvisan a ritmo de punto cubano; 2) cuando el ejercicio poético se desarrolla con el acompañamiento de la música del seis chorreado de Puerto Rico; 3) cuando se da el cierre de la intervención con la estructura de la seguidilla cubana. Este desarrollo narrativo subraya la relevancia de la décima para las tradiciones orales hispanoamericanas y también su ductilidad, la facilidad con la que se adapta a diferentes ritmos y acompañamientos musicales. Se aprecia, además, cómo se puede crear una narración que va des-

---

¿Qué sinsonte enamorado  
te dio cita en el palmar?  
Dejaste viña y pomar,  
soñando caña y café;  
y tu alma española fue  
canción de arado y guataca,  
cuando al vaivén de una hamaca  
te diste al Cucalambé (Trapero, 2014, pp. 279-280).

<sup>6</sup> Sobre el *Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*, se puede consultar tanto el libro *El cielo de los poetas. Memoria del xxx Festival del Huapango Arribeño de la Cultura de la Sierra Gorda*, de Mendieta (2013), como mi artículo “Fiesta y ritual en el Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda de Xichú, Guajuato” (2018).

de temas serios y complejos, como un desastre natural, hasta temas más ligeros y de divertimento, como la afrenta por la superioridad de talento entre los cultores.

El contexto temporal del *Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda* coloca al espectador y a los cultores en un tiempo particular: el cierre del año viejo y el inicio de uno nuevo. A lo largo de los tres días del festival, hay una voluntad explícita por delimitar el tiempo cotidiano y el tiempo festivo. Según Eliade (2015), “es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre ‘el punto fijo’, el eje central de toda orientación futura” (p. 21). Asimismo, el cierre y apertura de ciclos se subrayan en diferentes momentos, como la caminata para anunciar la fiesta, el recibimiento de la danza conchera de Corralillos, las presentaciones musicales que se realizan en la noche y la topada-baile, que transcurre de la noche del 31 de diciembre hasta la mañana del día 1° de enero.

Este ritual profano de la poesía pública y la ruptura del tiempo cotidiano permiten que se pueda llevar a la palestra de la controversia poética temas que calan hondo en el sentir de la comunidad.<sup>7</sup> Es común que en distintas tradiciones, como el punto cubano y la improvisación poética en Puerto Rico, se pida al auditorio un elemento: por ejemplo, un pie forzado, es decir, un verso para terminar la décima. En el caso de esta controversia, lo que se solicitó fue el tema. Como en septiembre del 2017 hubo un temblor muy fuerte en México, muchos de los asistentes tenían todavía en mente y en carne viva esta experiencia del desastre y la tragedia. Aunado a ello, en ese mismo año Puerto Rico sufrió graves daños a causa del huracán María, también en el mes de septiembre. Por tanto, en este espacio festivo, en este tiempo donde se rompía lo ordinario, había ciertos elementos todavía por sanar.

---

<sup>7</sup> Para Nettl, Béhague y García Matos (1996), el ritual profano es “una ocasión social en la que se da un comportamiento altamente simbólico” (pp. 245-246). En este caso, la convocatoria comunitaria para celebrar el fin de año y el inicio del nuevo sería el marco de referencia que propicia el acto simbólico y significativo del *Festival del Huapango Arribeño*.

La unión entre el dolor y la tristeza de México y Puerto Rico ha-  
cía propicio que los trovadores ejercieran su función de darle voz  
a los que no tienen voz, como lo señala el versador canario Yerary  
Rodríguez Quintana: “Cuando hay, por ejemplo, sobre todo, un  
conflicto social o algún elemento áspero en la vida cotidiana, ¿no?,  
si le ponemos voz a ese sentimiento es porque es lo que la gente  
quiere decir.”<sup>8</sup> En este caso, esta controversia mostró cómo la poe-  
sía pública es capaz de ayudar al auditorio a expresar el sentimiento  
que se le dificulta verbalizar, debido al dolor y la angustia. La fiesta,  
pues, ayuda a encontrar los senderos que fortalezcan el vínculo de  
la comunidad y el de amistad entre pueblos, al remendar los senti-  
mientos de dolor y quebranto. El lazo que se genera por la empatía  
propicia la posibilidad de remendar el tejido social, fortalecerlo y  
reconstruirlo desde lo individual, con el arropo colectivo, lo cual es  
una de las funciones también de la poesía pública.

## 2. LA CONTROVERSIA POÉTICA: TENSAR LA PALABRA, PULSAR LA IMPROVISACIÓN

Sobre el ejercicio poético, sería importante destacar la relevancia  
de los distintos referentes a los que se alude con la palabra “tem-  
blor”. Si bien es una palabra que no propicia la polisemia o ambi-  
güedad en su significado, la habilidad de los trovadores al utilizarla  
y repetirla en sus composiciones les exige llevarla hacia distintos  
referentes, para que su repetición no sea cansada o tediosa, sino  
pertinente. Como ejemplo, presento las siguientes dos décimas, la  
primera de Omar Santiago y la segunda de Alexis Díaz-Pimienta:<sup>9</sup>

Omar Santiago

Dice Alex que un terremoto  
tiene por dentro que suene,

---

<sup>8</sup> Entrevista con el versador canario Yerary Rodríguez Quintana, en el marco del  
XXV *Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*, el día 30 de diciembre  
de 2017 (Véase Rodríguez Hernández, A. 2018).

<sup>9</sup> Presento las décimas respetando el orden en que intervinieron ambos cultores po-  
pulares.

dice Alex que un terremoto  
tiene por dentro que suene,  
pero cada vez que viene  
acá arriba no lo noto,  
porque éste sí es un devoto  
del arte y del frenesí.  
Y mira a ver si es así  
que arriba de este teatro  
todas las cuerdas del cuatro  
tiemblan por oírte a ti.

ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA

No le temas al temblor,  
porque todo el que ha temblado,  
no le temas al temblor,  
porque todo el que ha temblado,  
es telúrico pasado  
con un futuro mayor.  
Yo que soy espectador  
de los temblores ajenos,  
yo que busco versos buenos,  
cuando subo a un escenario  
tengo un terremoto diario  
en demasiados terrenos.

De este modo, se muestra cómo el cultor puede utilizar las palabras cotidianas en un contexto que parece ordinario; y aun en el breve tiempo de la improvisación, dada la premura con la que forja sus versos, llega a tener la capacidad para trabajar frente al público en esta especie de cocina poética abierta al auditorio, donde lleva el sustrato de la palabra y el habla cotidiana al nivel de la poesía.<sup>10</sup> El

---

<sup>10</sup> Como señala Zumthor (1991), “el texto poético oral, en la medida misma que, por la voz que lo manifiesta, compromete un cuerpo, rechaza más que el texto escrito todo análisis que lo disocie de su función social y del lugar que ésta le confiere en la comunidad real; de la tradición, de la cual quizá se vale explícitamente o de manera implícita, y, en fin, de las circunstancias en las que se hace oír” (p. 41).

tiempo y espacio de la fiesta transfiguran la plaza de Xichú en el espacio festivo y la jornada cotidiana en el tiempo de la fiesta. Su transformación se hace patente con la aceptación que tiene el auditorio de los trovadores del mundo y con la disposición que tienen para participar en una dinámica no tan conocida y en otra tradición, al aportar temas para que se traten en la controversia poética. Los trovadores retribuyen esta actitud al tomar las preocupaciones de los asistentes y convertirlas en palabras, para que pueda lograrse la catarsis necesaria. El tejido de la fiesta se construye, pues, tanto con el ejercicio poético de los trovadores como con la disposición y respuesta del auditorio y se acentúa así el ejercicio dialógico existente en este tipo de tradiciones.<sup>11</sup>

En esta controversia, es notoria la función del cuerpo de los trovadores; su presencia en el escenario marca ya un elemento de ficcionalidad, al hacer explícito que se está frente a un espectáculo. Este ejercicio de teatralidad es necesario tanto en su función más práctica, la de entretener al auditorio, como en un ejercicio más fundamental, auxiliar al trovador en cuanto al ritmo del verso y de la controversia.<sup>12</sup> Este último aspecto se relaciona con la musicalidad de los versos que se improvisan y con los movimientos del cuerpo que son propicios para ello. Por ejemplo, el cultor se desplaza de un lado hacia otro, aplaude, mueve la cabeza hacia abajo,

---

<sup>11</sup> Esto, que en principio menciona Trapero (1996) para la construcción de la décima, se hace patente también para la relación de los improvisadores con el auditorio. Señala que “en la tradición oral –dice F[élix] Córdova– una décima se hace siempre con otra décima, o contra otra décima: de ahí el carácter de profunda dialogicidad que tiene la voz en el mundo de los trovadores” (p. 94). No hay que perder de vista que la primera relación se construyó con la solicitud del tema a desarrollar en las décimas, punto en el cual se abre el diálogo y se espera la retroalimentación continua del escenario al público y viceversa.

<sup>12</sup> Según Trapero (1996), “el acto de la improvisación en décimas (lo mismo que en cualquier otro metro) es siempre una «actuación», es decir, una manifestación de las cualidades versificadoras y poéticas de unos individuos especialmente dotados para ello frente a un público que escucha y goza de la demostración. Por tanto, una buena actuación por parte del decimista no consiste sólo en que haga buenas décimas, sino, además, en que éstas nazcan en el momento apropiado, creando un ‘discurso’ perfectamente organizado y armónico, como en toda obra literaria, con su comienzo, su desarrollo y su desenlace” (p. 119). Por su parte, Díaz-Pimienta (2014b) explica que “el repentismo es un fenómeno comunicacional que lleva en sí mismo tres virtualidades –la literaria, la musical, la teatral–, entre las que la literaria es la de mayor importancia” (p. 239).

como pensando en la composición que va a hacer, hace una pausa dramática, señala al contrincante en una suerte de afrenta, entre otros. Los recursos que despliega en el escenario permiten que el cultor popular gane segundos valiosos al improvisar y, además, obtenga adeptos al realizar una presentación que pueda ser más dramática y sugerente. Estos elementos de teatralidad muestran la dificultad del ejercicio de improvisación poética, donde la pausa entre versos ayuda a encontrar el siguiente hallazgo poético, que complete no sólo la rima, sino el sentido del discurso. El ritmo del cuerpo se construye por los distintos movimientos y los silencios, tanto pausas dramáticas como quedarse quieto en un punto específico. Estos elementos se conjugan con el ritmo del acompañamiento musical, el ritmo del verso que pronuncia el cultor y el ritmo de su propio cuerpo al momento del ejercicio de improvisación.<sup>13</sup>

Uno de los aspectos esenciales del enfrentamiento poético es mostrarse superior al contrincante, para que el auditorio advierta que el oponente no tiene los recursos suficientes ni su poesía el nivel necesario para lograr el triunfo en la contienda.<sup>14</sup> Esto se hace patente en esta controversia, sobre todo porque el tema del temblor pasa de una tragedia natural a un elemento en el que el adversario tiembla por el temor de enfrentarse al otro trovador, es decir, porque no tiene los elementos necesarios para vencer, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

---

<sup>13</sup> Como explica Zumthor (1991), “cada sílaba es soplo, con el ritmo del latido de la sangre; y la energía de ese soplo, con el optimismo de la materia, convierte la pregunta en información, la memoria en profecía, y disimula las marcas de lo que se ha perdido y que afecta irremediamente al lenguaje y al tiempo. Por eso, la voz es palabra sin palabras, purificada, fino hilo vocal que nos une frágilmente con lo Único” (p. 14). Por su parte Ong (2002) propone que “el pensamiento extenso de bases orales, aunque no en verso formal, tiende a ser sumamente rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria, incluso fisiológicamente” (p. 41).

<sup>14</sup> Zárate y Pérez Zárate (1999) explican que “otro recurso consiste en la pura jactancia. El que canta hace gala de poseer más méritos, más conocimientos, más habilidades que ninguno de los presentes y ausentes; o cree ser capaz de realizar hazañas peligrosísimas” (p. 48).

OMAR SANTIAGO

Hago yo esta confesión:  
claro que tiemblo por dentro,  
claro que tiemblo por dentro,  
porque hallarme acá, en el centro,  
me causa satisfacción.  
Yo estoy cantando en tu son  
cuando salí a improvisar.  
Si a ti te toca cantar  
en medio del soberao,<sup>15</sup>  
una noche, un seis chorreao,  
ahí sí que vas a temblar.

ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA

Desafíame a temblar,  
desafíame a temblar,  
y pon el ritmo que quieras,  
y verás de qué manera,  
yo me pongo a improvisar.  
No me pongo, aquí, a llorar  
como un guijarro asustado.  
Si me quieres a tu lado  
con ritmo de Puerto Rico,  
que suene, que yo te explico,  
cómo improviso inspirado,  
cómo improviso asustado.<sup>16</sup>

Aquí, la narrativa de la historia que se desarrolla en esta controversia presenta un elemento fundamental: justificar que la posibilidad de la derrota se debe a que se enfrentan en un ritmo que favorece más a un cultor que a otro. Por tanto, al no dominar del todo el ritmo en el que se está improvisando el trovador puertorriqueño está

---

<sup>15</sup> Lo usa como sinónimo de plaza; hace la seña con la mano de señalar al público.

<sup>16</sup> Al inicio canta “Como [hago]”, pero rehace el verso, me parece que para dar coherencia y cierre a su décima.

en desventaja. Sin embargo, es importante señalar que, a pesar del acompañamiento musical y de que la estrofa literaria es la misma, hay algo en el ritmo propio del canto que tiene incómodo a uno de los cultores. Así, se aprecia que el ritmo propio, el del cuerpo y el habla son fundamentales y no se supeditan al acompañamiento musical del todo.<sup>17</sup>

La piedra angular de esta controversia –me parece– es el cambio de acompañamiento musical y, por tanto, de ritmo, que propicia un momento único del enfrentamiento poético. El cambio de ritmo obliga a los músicos a parar por completo su labor para iniciar con una música diferente. Desde poco antes de hacer esta pausa obligada, se aprecia expectación y emoción en su mirada. Este aspecto me da a entender que no es algo común que, a mitad de la controversia, se cambie el ritmo con el que se acompañan las décimas. Hay que recordar que los músicos son los miembros de la Orquesta Nacional Mapeyé de Puerto Rico y que están acompañando con su música a ambos trovadores.<sup>18</sup>

La pausa en la música, que dura apenas unos segundos, no se convierte del todo en silencio arriba del escenario, ya que son los propios cultores los que intentan construir una suerte de puente musical entre ambas formas de acompañar el canto de la décima, al mantener cierto ritmo con su cuerpo. Esta pausa tensa la relación entre sonido musical y sonido vocálico. Para Ong (2002), “El sonido sólo existe cuando abandona la existencia. No es simplemente precedero sino, en esencia, evanescente, y se le percibe de esta manera. Cuando pronuncio la palabra ‘permanencia’, para cuando llego a ‘-nencia’, ‘perma’ ha dejado de existir y forzosamente se ha

---

<sup>17</sup> Como precisa Ong (2002), “La palabra oral, como hemos notado, nunca existe dentro de un contexto simplemente verbal, como sucede con la palabra escrita. Las palabras habladas siempre constituyen modificaciones de una situación existencial, total, que invariablemente envuelve el cuerpo [...]. En la articulación verbal oral, particularmente en público, la inmovilidad absoluta es en sí mismas un gesto poderoso” (p. 71).

<sup>18</sup> Conformada en esa ocasión por Tony Mapeyé en el cuatro puertorriqueño, Gilberto Ortiz en el güiro, Carlos Martínez en la guitarra. Como sucede con los grupos de música popular, la alineación tiende a variar, dependiendo de los músicos que puedan viajar a una localidad o presentarse en una fecha en específico.

perdido” (p. 38). De este modo, Omar Santiago golpea con su pie la tarima y chasquea los dedos de la mano derecha, mientras que Alexis Díaz-Pimienta hace lo propio al chasquear los dedos de su mano izquierda.

Realizar estos sonidos, que pudieran parecer incidentales y secundarios, es lo que da sentido a la existencia de este puente entre ritmos. Al estar frente a frente, ambos cultores parecen dirigir este sonido hacia los músicos, para que puedan continuar lo antes posible. A mí entender, esto demuestra que el acompañamiento musical no es un accesorio de la improvisación poética, sino que es un elemento fundamental para mantener el ritmo del cuerpo del trovador, el ritmo musical y el ritmo que propicia el verso improvisado. Al iniciar la música con el seis chorreado y terminar con la pausa musical, ambos cultores muestran cierto alivio, al haber logrado esta hazaña, y también una mayor comodidad, al ya no tener que cargar ellos mismos la parte musical.

Hacia el final de la controversia, hay una suerte de robo de mano, puesto que Alexis Díaz-Pimienta había empezado a cantar su famosa seguidilla y Omar Santiago interviene para ser él quien guíe esa sección. Me parece necesario destacar que la seguidilla es una forma poética que ha sido la marca distintiva del cierre de las presentaciones de Alexis Díaz-Pimienta.<sup>19</sup> Por esto, resulta muy significativo que Omar Santiago haya interrumpido al improvisador cubano, quien muestra cara de sorpresa, pero entiende que el compañero tiene la posibilidad de también cantar en esta estructura. Advierto un acto de confianza en el trovador puertorriqueño y también de motivación para cantar en una forma poética poco cultivada por él, asociada a su colega, pero en la cual quiere demostrar su talento y habilidad para improvisar, como se observa a continuación:

---

<sup>19</sup> En *Teoría de la improvisación*, Díaz-Pimienta (2014b) la define como “forma típica de la improvisación cubana, en la que el repentista muestra en grado sumo su destreza, al encadenar las décimas sin descanso alguno entre una y otra, y a la máxima velocidad posible. La seguilla es una tonada en punto fijo, y se ha internacionalizado en los últimos años” (p. 781).

ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA

Y ya para terminar  
les haré la seguidilla.<sup>20</sup>

Para complacer a Omar  
les haré la seguidilla,  
que es donde más vale y brilla  
el arte de improvisar.

OMAR SANTIAGO

Mas yo voy a comenzar,  
porque ese [fue] era el reto,  
y aunque mucho te respeto,  
se cambiaron las funciones  
y las improvisaciones  
son del trovador completo.<sup>21</sup>

Me parece que la emoción del trovador puertorriqueño muestra que el cambio de ritmo lo ha hecho sentirse en plenitud y eso le anima a ser él mismo quien tome la batuta en la seguidilla y, así, robarle protagonismo a Díaz-Pimienta, al querer finalizar la controversia con la rúbrica clásica de su oponente. En cierto momento, Omar Santiago se da cuenta que no puede propiciar la misma velocidad que utiliza el improvisador cubano para la seguidilla; y ahí le devuelve la mano a Díaz-Pimienta.

---

<sup>20</sup> Estos versos son los que utiliza tradicionalmente Alexis Díaz-Pimienta para iniciar su composición. Sin embargo, en este caso los adapta para acoplarlos al contexto y situación comunicativa particular. Por eso, vuelve a empezar la primera redondilla de la décima, pero con algunas variaciones.

<sup>21</sup> Transcribo de este modo la composición, sin separar con espacios donde inicia la participación de Omar Santiago, para mostrar de manera visual la “interrupción” del trovador puertorriqueño, pero también para que se aprecie la habilidad de estos cultores populares de continuar la décima tanto en el aspecto formal de la rima como en el sentido del discurso, cuando realizan este tipo de ejercicios, en el que construyen la décima de forma alternada, la cual es la herramienta básica de la llamada décima de dos razones.

El cambio de ritmo se relaciona tanto con las pausas musicales como con las pausas prosódicas. Si bien en un primer momento pudiera pensarse que un ritmo exige al trovador más que el otro, debido a la velocidad con la que debe encontrar los hallazgos poéticos, la realidad sería que el cambio está en la ejecución, en la forma de llevar la palabra hacia el auditorio, en la manera como se presenta la poesía en la *performance*. De este modo, lo que ha cambiado es la espectacularidad, la teatralidad del acto, que ha ido del ritmo del punto cubano hacia el ritmo del seis chorreado puertorriqueño. Este aspecto se puede apreciar a la luz de los conceptos de espontaneidad y rapidez que expone Díaz-Pimienta en su obra *Teoría de la improvisación poética* (2014b): “La *espontaneidad* está determinada por la capacidad de reacción que tiene el repentista para contestar la décima del otro, depende de su poder de asociación de ideas y capacidad de ingenio para, en breve tiempo, elaborar y transmitir su texto-respuesta” (p. 255). Sobre la rapidez aclara que “la determina la velocidad con que el poeta repentista, una vez elaborado el texto, logra exponerlo, transmitirlo” (p. 255). Más adelante precisa:

la verdadera rapidez del improvisador está en el tiempo de asociación de ideas, en la velocidad con que logra asociar el discurso ajeno con los vocablos e ideas pertinentes de su propio discurso, para seleccionar, en breve tiempo, las rimas, la respuesta, la estrategia que implicará uno u otro movimiento en el *corpus* de la controversia (p. 256).

Es necesario recordar que estos dos trovadores son cultores que regularmente viajan llevando su tradición hacia otros lugares, hacia espacios distintos a los que están acostumbrados. En este sentido, son trovadores con mucha experiencia, con mucho bagaje; y por tanto, ambos están al mismo nivel en cuanto a ejercicio de improvisación.

### 3. LA CONTROVERSIA POÉTICA: CHOQUE DE LENGUAJES

La relevancia de la tradición propia, entendida como el bagaje comunitario anterior que se actualiza en cada una de las presentaciones y que marca una serie de pautas para ejercer la poesía, se muestra también al momento de cambiar de ritmo. En la forma del canto

del seis chorreado puertorriqueño, se cantan un par de versos antes de la décima, que funcionan como una suerte de proemio: “[ay] lo-le-lo-lai [-] le-lo-lé / lo-le-lo-lai [-] le-lo-lé-la” (Santiago, 2022, p. 297).<sup>22</sup> Para Omar Santiago, este par de versos son muy naturales, muy conocidos. Sin embargo, para Alexis Díaz-Pimienta son un tanto extraños. De hecho, Díaz-Pimienta lleva estos versos hacia un sonido más cercano a él y, de momento, parece más bien cantar la cadena fónica del español que explica en sus cursos: “La ra lé lo / le ro la la [...]. La ra lé lo / le ro lá” (2014a, p. 177). Por tanto, fuerza la musicalidad hacia una sonoridad más familiar para él, no la obligada de la tradición puertorriqueña. De este modo, la musicalidad de cada trovador se destaca y muestra lo esencial no sólo del acompañamiento instrumental, sino también del propio ritmo interno de cada uno de los cultores. Se presenta así una suerte de horizonte de expectativas rítmico-acústica, al que están más acostumbrados y el cual, de alguna u otra manera, se refleja en sus versos.

En cuanto a la presencia y la forma de estar en el escenario, se puede notar que, al cambiar de ritmo, Omar Santiago está mucho más cómodo. Incluso, este cierto alivio se refleja en el ingenio con el que empieza a aderezar los versos de su estrofa, como se aprecia en el siguiente ejemplo:

OMAR SANTIAGO

Ay, lo-le-lo-lai le-lo-lé  
lo-le-lo-lai le-lo-lé-la

Ahora para improvisar,  
ahora para improvisar,  
es diferente el terreno

---

<sup>22</sup> En *La décima del encanto* (2022), Santiago aclara que “esta modalidad surge antes del primer verso cantado y su modo de canto también varía con respecto al trovador que le imprime su acento personal, pues hay variaciones dependiendo de la zona de la isla o de la rapidez o lentitud con que se interprete” (p. 296). De esta característica de la tradición oral “vivir en variantes”, es que se puede entender que no haya sido un punto de reclamo de Omar Santiago a Alexis Díaz-Pimienta el hecho de no cantar estos versos *ad verbatim*, como él lo había hecho.

y ya yo veo que el moreno  
está empezando a temblar,  
más no lo voy a dejar,  
yo voy a avisarle aquí  
cómo es que se canta en sí,  
porque el verso no se enfanga  
y hoy hasta la mojiganga  
está temblando por ti,  
está temblando por ti.

Hasta antes del cambio de ritmo, no habían nombrado a las mojigangas que representaban a cada uno de los trovadores y que animaban tanto los momentos de la fiesta en los que había baile como aquellos en los que no.<sup>23</sup> Para mostrar superioridad en el escenario, Omar Santiago explica que no sólo Díaz-Pimienta está temblando, sino también su mojiganga. De este modo, todo aquello que represente o se pueda asociar al improvisador cubano tiembla, debido al temor que le causa estar en desventaja frente al trovador puertorriqueño.<sup>24</sup>

A modo de respuesta, y para mostrar más recursos de ingenio y sátira, Alexis Díaz-Pimienta muestra evidencia de que su mojiganga no tiembla, pues no se está moviendo, sino que ahora será ella quien responda el reto:

---

<sup>23</sup> Estas mojigangas son una suerte de títeres de gran tamaño, entre 2 y 3 metros, aproximadamente. La función de la mojiganga, en principio, es paródica e incluso puede asociarse con las figuras conocidas como “judas”, cuya quema es tradicional en algunos pueblos de México, en la festividad del viernes santo. Sin embargo, las hechas para este festival son para homenajear a los trovadores del mundo y hacerlos sentir bienvenidos. Las mojigangas de este festival fueron creadas por el Dr. Polo Estrada y su familia del Valle del Maíz, cuyo trabajo con el cartón y este tipo de figuras es una tradición de varios años y su relación con el festival muy estrecha.

<sup>24</sup> Para ahondar en el tema de la décima como una estrofa que hermana tradiciones, sugiero la lectura de mi artículo “La décima popular: lenguaje común de tradiciones hispanoamericanas en el festival de Xichú” (2020).

ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA

Mi mojiganga está bien,  
mi mojiganga está bien,  
y ni siquiera se mueve,  
mi mojiganga se atreve  
a responderte también.  
Le pongo luz en la sien,  
le pongo nueva energía,  
porque, aunque yo no quería,  
Omar Santiago se asusta,  
porque ve lo que le gusta,  
que es la mojiganga mía,  
que es la mojiganga mía.<sup>25</sup>

Es decir, se ha incluido una suerte de tercero en discordia en la controversia, pero con una clara intención paródica: la representación de Díaz-Pimienta, la figura de cartón, será ahora la que tendrá la palabra. Esta forma de responder el reto presenta el ingenio de tomar el elemento de ataque del oponente y darle la vuelta, tanto para mostrar el talento propio como para vencerlo con las herramientas que el adversario había propuesto.<sup>26</sup> Incluso desestimar su postura como experto y maestro en la materia: si hay alguien a quien pudiera instruir, sería a la mojiganga, no al improvisador cubano. Por tanto, no será necesario siquiera que el trovador real se desgaste, pues ha encontrado quien pueda hacer las veces de emisario y representante

---

<sup>25</sup> En un principio, dice “esa mojiganga mía”, pero se rehace para terminar con “que es la mojiganga mía”. Estas correcciones al momento de la improvisación refuerzan la idea de que este ejercicio es una suerte de cocina abierta al auditorio, que puede presenciar el momento de tachar, borrar y reescribir por parte del cultor popular, algo que pocas veces se experimenta con la labor escritural de la poesía. Al final de estos versos, ambos se dan la mano.

<sup>26</sup> En *Teoría de la improvisación poética* (2014b), Díaz-Pimienta precisa que “la mayoría de las veces un poeta niega, demerita o subvalora lo que dice el otro, y absolutiza su criterio a los ojos del público, valiéndose para ello de varias técnicas, principalmente, la técnica de la *riposta* y la *razón repentística*. Otras veces –y es normal que coexistan ambas formas o que alternen en la misma controversia–, el poeta en vez de negar lo que dice el otro, trata de mejorarlo, de ser más eficaz apelando a la ingeniosidad o a la hondura de los planteamientos” (p. 263).

en la controversia. No habrá, pues, fatiga mayor que ver la contienda entre el trovador puertorriqueño y la mojiganga.

La inclusión de la mojiganga en la controversia puede entenderse como otro elemento de teatralidad. Esta figura, al igual que las mojigangas de los otros trovadores, se encuentra fuera del espacio central donde se desarrolla la controversia poética; por tanto, bien podría decirse que el espectáculo principal extiende su influencia hacia fuera de sus márgenes cotidianos y llega a nivel del auditorio. Aquí se apreciaría otra forma de involucrar al público, dado que el auditorio ha podido interactuar con la mojiganga en varios momentos de la fiesta, es decir, los elementos de teatralidad y espectacularidad de la improvisación no se quedan solamente en aquellos que se ubican encima de un tablado, sino que se pueden llegar a extender hacia otros linderos. Esto es relevante, dado que los elementos contextuales son también herramientas necesarias para los improvisadores, tanto para que el público se dé cuenta que los versos están creándose en el momento como para tener una interacción más cercana con el auditorio y ganar su favor.<sup>27</sup> Es necesario recordar que ambos trovadores no provienen de la tradición del huapango arribeño, sino que son “hermanos en la décima”, así que estos recursos buscan, también, la buena acogida para los trovadores visitantes.

Al estar en un espectáculo teatral, hay distintos elementos que son distintivos para el reconocimiento e identificación de los actores. Uno de estos componentes, sin duda, es el vestuario. El espacio de la controversia, su atmósfera, se construye mediante los músicos que acompañan a los trovadores, pero más relevante es algún accesorio o vestimenta que porten, que, aunque mínimos,

---

<sup>27</sup> Cuando reflexiona sobre el contexto, Díaz-Pimienta (2014b) advierte que “con respecto a esto es mucho más estricta la *teoría contextual del significado*, al negar que las unidades léxicas tengan significado por sí mismas; sólo dentro de un contexto, se afirma, puede hablarse de significación. “Incluso aunque una palabra, un verso o una copla tengan un significado transituacional, siempre tendrán unas significaciones diferentes en función del contexto en que se enuncien, lo que llevó a los etnometodólogos a proclamar ‘la insuficiencia natural de las palabras, que solo toman sentido completo dentro de un contexto de producción, sólo si son ajustadas a una situación de intercambio lingüístico’” (Coulon, 1988: 35 *apud* Del Campo, Alberto, 2006: 26, nota 5)” (p. 260, n. 227).

son muy significativos.<sup>28</sup> En el caso de este enfrentamiento, el sombrero cobra relevancia, más que por su función práctica, pues el espectáculo se presenta de noche, por su asociación con la tradición que lo utiliza.<sup>29</sup> Asimismo, se puede interpretar como un elemento metonímico, que representa la capacidad y habilidad para construir los versos, una suerte de sinécdoque por inteligencia y un elemento por antonomasia de la personificación del trovador puertorriqueño. El elemento del sombrero se vuelve central en la controversia:

OMAR SANTIAGO

Ay, lo-le-lo-lai le-lo-lé  
lo-le-lo-lai le-lo-lé-la

Alexis me sorprendió,  
Alexis me sorprendió,  
porque todo lo hace bien,  
cantó como Borinquén  
e improvisó como yo.

ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA

Mi mojiganga aprendió

---

<sup>28</sup> Algunos instrumentos musicales son también muy representativos, como el caso del cuatro puertorriqueño para la tradición de Puerto Rico; la guitarra quinta huapanguera para el caso de México; o el timple canario para la tradición de las Islas Canarias. En el caso de los payadores del Mar de Plata, uruguayos y argentinos, su vestimenta es muy característica, de pies a cabeza, ya que usan el traje típico.

<sup>29</sup> Miles Foley (2002) precisa que “the vocal and instrumental melodies the singer used to summon the traditional context of oral poetry were a third signal—in addition to the poet’s dialect and chosen dress—, serving initially as an instrumental overture and throughout the performance as a continuing nonverbal reminder of the historical and cultural ‘wavelength’ for the event” (p. 86): “Las melodías vocales e instrumentales que el cantante usó para evocar el contexto tradicional de la poesía oral fueron una tercera señal—además del dialecto del poeta y la vestimenta elegida—, sirviendo inicialmente como una obertura instrumental y a lo largo de la *performance* como un recordatorio no verbal continuo de la ‘longitud de onda’ histórica y cultural del evento.” La traducción es nuestra.

a hacer lo que hacer yo quiero.  
Yo te digo compañero  
que en la vida soy un mago.  
Para ser Omar Santiago,  
sólo me falta el sombrero,  
sólo me falta el sombrero.<sup>30</sup>

A modo de falsa modestia, Alexis Díaz-Pimienta expresa que “para ser Omar Santiago sólo le falta el sombrero”. Una primera impresión pudiera relacionar esta expresión con reconocer la falta de inteligencia y pericia frente al maestro puertorriqueño. Sin embargo, se puede advertir que tiene la capacidad necesaria y la habilidad para improvisar; si acaso, sólo le faltaría un accesorio de vestir para igualar en su totalidad a su contrincante. Utiliza, pues, el recurso metonímico del sombrero para transfigurarse de improvisador cubano a trovador puertorriqueño. De este modo, ya no sólo es la música, el ritmo, la celeridad de la improvisación, sino también un elemento visual, que cambia de dueño en el marco de la teatralidad de la confrontación, con lo cual el espectáculo se vuelve más atractivo para el auditorio. Aunado a ello, estos recursos captan la atención, porque aquello que se desarrolla en las décimas sucede al mismo tiempo en el escenario: no sólo se crea una atmósfera teatral, sino que, al igual que en la dramaturgia, lo que se dice en los diálogos es lo que el auditorio presencia.

La transformación de Alexis Díaz-Pimienta culmina, se corona, al colocarse este accesorio en la cabeza, una suerte de rey de la improvisación que le ha quitado al oponente un elemento característico de su presentación. Esta suerte de coronación hace patente el talento para improvisar en dos tradiciones diferentes y, a su vez, declararse vencedor de la contienda. Al igual que la mojiganga, un objeto inanimado, el sombrero será el encargado de responder el reto de Omar Santiago, puesto que ya ha estado en la cabeza de Díaz-Pimienta y, por tanto, conoce ya la forma de improvisar y los temas que desarrolla el improvisador cubano.

---

<sup>30</sup> Al finalizar este verso, Omar Santiago pasa su sombrero a Alexis Díaz-Pimienta.

4. *DE UN PÁJARO LAS DOS ALAS: POÉTICA, POEMA  
Y POESÍA EN LA PERFORMANCE*

Si se entiende la Poética como una escuela que marca ciertos lineamientos para la construcción poética, es necesario advertir que el enfrentamiento entre Alexis Díaz-Pimienta y Omar Santiago marca también la confrontación entre dos escuelas poéticas diferentes. Esto se traduce en dos diferentes maneras de crear poemas. Este ha sido el reto más evidente a lo largo de la controversia, donde el acompañamiento musical ha impuesto cierto ritmo personal a cada cultor para la creación de sus versos. Además, el momento de pausa, forzado por el cambio de ritmo en el acompañamiento musical, ha enfrentado tanto a los músicos como a los trovadores al silencio, con el riesgo de perder la propia inercia en la construcción de versos, y, además, a la ausencia de tradición poética a la cual aferrarse en ese momento. Sin embargo, esta presentación demuestra que incluso el silencio puede ser parte de una construcción donde la música, el ritmo del verso, la teatralidad propia del cultor popular y la interacción del público son elementos *sine qua non* para que exista la poesía en las distintas tradiciones orales de canto popular.

En estos elementos —1) la presencia del trovador en el escenario; 2) el ritmo personal de quien improvisa; 3) el acompañamiento musical; 4) la estructura literaria que se utiliza para improvisar; 5) la relación con el auditorio—, me parece que se aprecia cómo hay distintos componentes de la *performance* poética que, al conjuntarse de manera diferente, entregan también resultados distintos, es decir, incluso a pesar de que se tienen los mismos elementos —el contexto festivo, la décima como estrofa sobre la cual se va a improvisar y el acompañamiento musical—, los diferentes ritmos, tanto musicales como del propio cultor popular, ofrecen distintos tipos de poemas en este ejercicio de poesía pública. Con esto se explicaría, también, cómo distintas presentaciones en diferentes tradiciones poéticas, por ejemplo, el *spoken word*, el rap o el hip hop, a pesar de tener elementos muy similares, como un escenario, una estrofa base para la improvisación y un acompañamiento musical, tendrán resultados distintos. A su vez, este fenómeno explicaría la posibilidad de tener enfrentamientos poéticos entre tradiciones que en algún momento

podrían parecer muy dispares, como el rap y el huapango arribeño, cuando hay la voluntad de armonizar y tener puntos de encuentro con aquello que parece tan distante.<sup>31</sup> ➤

#### REFERENCIAS

- BÉHAGUE, G., BRUNO, N. Y GARCÍA MATOS, M. (1996). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.
- DÍAZ-PIMIENTA, A. (2014a). *Método pimienta para la enseñanza de la improvisación poética*. Almería: Scripta Manent.
- DÍAZ-PIMIENTA, A. (2014b). *Teoría de la improvisación poética*. México: Ediciones del Lirio.
- ELIADE, M. (2015). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Y. (1964). *La décima popular en Puerto Rico*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- MENDIETA, R. Y PINEDA, C. (Coords.). (2013). *El cielo de los poetas. Memoria del XXX Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*. México: Ediciones del Lirio.
- MILES FOLEY, J. (2002). *How to read an Oral Poem*. Illinois: University of Illinois Press.
- NETTL, B., BÉHAGUE, G., Y GARCÍA MATOS, M. (1996). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.
- ONG, W. (2002). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, A. (2018). Fiesta y ritual en el Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda de Xichú, Guanajuato. En Y. Jiménez de Báez (Ed.), *Fiesta y ritual en la*

---

<sup>31</sup> Se ha hecho popular en YouTube y otras redes sociales la controversia entre Vincent Velázquez, acompañado de Gorrión Serrano y el rapero Danger AK, en el marco de Secretos de Sócrates México. La grabación de esta contienda se puede revisar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=WXPVRIGVUBY&t=89s&pp=ygUOdmluY2VudCBkyw5nzxi%3D>. Recientemente, hubo otra confrontación entre estos dos improvisadores, en el marco del Festival de Santiago de Querétaro. En el siguiente enlace, se encuentra la grabación: <https://www.youtube.com/watch?v=iRQL4Bp5cuk>

- tradición popular latinoamericana* (pp. 357-368). Ciudad de México: El Colegio de México.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, A. (2020). La décima popular: lenguaje común de tradiciones hispanoamericanas en el festival de Xichú. *Música oral del sur*, 17, 485-503.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, A. (2018). Fiesta y ritual en el Festival de huapango arribeño y cultural de la Sierra Girada de Xichñu, Guanajuato. En Y. Jiménez de Báez (Ed.), *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana* (pp. 357-367). Ciudad de México: El Colegio de México.
- SANTIAGO, O. (2022). *La décima del encanto. Una tradición viva en el siglo XXI*. Medellín: Save Editores.
- TALENS, J. (1980). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- TRAPERO, M. (1996). *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*. Las Palmas: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- TRAPERO, M. (2014). Antología: décima a la décima. En *Yo soy la tal espinela... La décima y la improvisación poética en el mundo hispano* (pp. 279-280). Madrid: Mercurio.
- ZÁRATE, M. F. Y PÉREZ ZÁRATE, D. (1999). *La décima y la copla en Panamá. Décimas y coplas que compone y canta el campesino panameño*. Panamá: Autoridad del Canal de Panamá.
- ZUMTHOR, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 4, núm. 9, mayo-agosto 2024, Sección Redes, pp. 215-237.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i9.160>

Eros y *descriptio* onírico-lírica en tres relatos  
“fuera de Región” de Juan Benet

Eros and Oneiric-Lyric Description in Three  
Stories “Outside the Region” by Juan Benet

Antonio Candeloro  
Universidad Católica San Antonio de Murcia, España

orcid: 0000-0003-4645-6188  
[acandeloro@ucam.edu](mailto:acandeloro@ucam.edu)

Recibido: 08 de diciembre de 2023  
Dictaminado: 01 de febrero de 2024  
Aceptado: 09 de febrero de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

# Eros y *descriptio* onírico-lírica en tres relatos “fuera de Región” de Juan Benet

## Eros and Oneiric-Lyric Description in Three Stories “Outside the Region” by Juan Benet

Antonio Candeloro

### RESUMEN

El objetivo de este artículo es de analizar tres relatos eróticos de Juan Benet ambientados “Fuera de Región”. A partir de una hipótesis interpretativa formulada por Ignacio Echevarría, se estudiará el papel fundamental de Eros, en cuanto protagonista oculto de los relatos; la manera en la que la *descriptio* se erotiza a partir de la irrupción del elemento erótico; las imágenes onírico-líricas que surgen de las descripciones de los espacios invadidos por Eros; de qué forma esas mismas imágenes desestabilizan la trama.

*Palabras clave:* Juan Benet; *descriptio*; análisis del espacio; Eros; lenguaje onírico-lírico.

### ABSTRACT

The objective of this article is to analyze three erotic stories by Juan Benet set “Outside the Region”. Based on an interpretative hypothesis formulated by Ignacio Echevarría, the fundamental role of Eros will be studied, as the hidden protagonist of the stories. We will study also the way in which the description is eroticized from the emergence of the erotic element; the dream-lyrical images that arise from the descriptions of the spaces invaded by Eros; how those same images destabilize the plot.

*Keywords:* Juan Benet; *descriptio*; space analysis; Eros; dream-lyrical language.

## INTRODUCCIÓN

El objetivo que nos prefijamos en este artículo es el de analizar de qué forma, tal y como afirma acertadamente Ignacio Echevarría (2010) en *Fuera de Región*—epílogo del segundo volumen de los cuentos completos de Juan Benet, titulado *Así era entonces*— nos es posible reconocer “los indicios que señalan en otras direcciones y que revelan la existencia, dentro de la obra del escritor, de otras posibilidades, de otros escritores posibles, a veces muy distintos al que sus opciones propias han terminado por privilegiar” (p. 217). El mismo Juan Benet eligió dividir sus cuentos completos en la base del espacio en el que se desarrollan sus tramas, siendo los de la primera parte los ambientados “en Región” y los que configuran el segundo volumen los ambientados “fuera” de ella. En este sentido, de nuevo resulta interesante la reflexión que Echevarría (2010) lleva a cabo teniendo en cuenta el espacio de las tramas de esos cuentos que se salen del ámbito regionato:

Varios de los relatos aquí reunidos transcurren en escenarios concretos, algunos durante las vacaciones de verano. Y es como si Juan Benet, en alguno de ellos, se hubiera tomado él mismo vacaciones de su muy exigente proyecto narrativo. A menudo hay en estos relatos una luminosidad, una fruición que contrasta acusadamente con el sombrío y a menudo fantasmal ambiente de Región (p. 219).

A la “luminosidad” y a la “fruición” de los relatos “Fuera de Región”, se contrapondrían cromáticamente las sombras fantasmales y la ambientación lúgubre de los relatos “dentro de Región”. Se trata, en realidad, de una contraposición dicotómica, que el mismo Benet desmonta en el prólogo de la edición de 1977 de sus *Cuentos completos*. Ahí, el autor de *Volverás a Región* llegará a afirmar con tono paródico hacia cierto tipo de crítica estructuralista: “El lector que esté ajeno a las modernas teorías textuales y a las recientes elucubraciones acerca de la escritura —más bien de las escrituras— espero que podrá encontrar algo de lo que buenamente se espera

de toda lectura, esto es, *emociones*” (Benet, 2010, p. 10).<sup>1</sup> Resulta cuando menos interesante constatar cómo el autor de *La inspiración y el estilo* remarca para todo acto de lectura el elemento emotivo, el que más ligado resulta a la subjetividad del lector.<sup>2</sup> También es llamativo constatar que los relatos más “veraniegos” de Benet son los que atañen a Eros, entendido en cuanto fuerza irracional a mitad de camino entre lo humano y lo sobrenatural, que interviene para descolocar, desubicar y colapsar tanto la trama como el lenguaje en el que el narrador relata los hechos.<sup>3</sup> Nos referimos sobre todo a “Garet”, “Por los suelos” y “Últimas noches de un invierno húmedo”. Juan Benet escribió los tres relatos en el mismo año: 1973. Los tres, tal y como señala Ignacio Echevarría (2010), giran alrededor de dos ejes centrales: “la sensualidad” y el “humor”. Los tres nos permiten apreciar esos “otros cauces, en general bastante más amables, por los que bien podría haber discurrido [el caudal principal de la narrativa de Benet] si hubiera sido otra la cifra resultante de sus intereses, de sus ambiciones, de su naturaleza” (p.

---

<sup>1</sup> Las cursivas son mías.

<sup>2</sup> Sobre las diferencias entre “emociones” y “pasiones”, véase Kant (1991, pp. 184-185): “La inclinación difícil o absolutamente invencible por la razón del sujeto es una *pasión*. Por el contrario, es el sentimiento de un placer o desplacer en el estado presente, que no permite se abra paso en el sujeto la reflexión [...], la *emoción*.” Eros formaría parte de la segunda categoría, sobre todo si tenemos en cuenta esta comparación: “La emoción obra como el agua que rompe su dique; la pasión como un río que se sepulta cada vez más hondo en su lecho” (p. 186).

<sup>3</sup> Según Platón (2010, p. 739), Eros nace de Recurso y Pobreza —o Poros y Penía, según la versión de Diótima—, durante el banquete para celebrar el nacimiento de Afrodita: “Siendo hijo, pues, de Poros y Penía, Eros [...] es siempre pobre, y lejos de ser delicado y bello, como cree la mayoría, es, más bien, duro y seco, descalzo y sin casa, duerme siempre en el suelo y descubierto, se acuesta a la intemperie a las puertas y al borde de los caminos, compañero siempre inseparable de la indigencia por tener la naturaleza de su madre.” De esta descripción del carácter y de los rasgos principales de Eros, nos interesa subrayar, de momento, dos aspectos: el que Eros no tiene casa —y veremos en seguida la importancia que cobran los espacios cerrados en los que los narradores padecen Eros— y el hecho de que está siempre “en el medio” entre la “sabiduría” y la “ignorancia” —y veremos cómo los protagonistas masculinos de los tres relatos se balancean constantemente entre su presunta sabiduría, a veces soberbia, y su constante incapacidad a la hora de interpretar los hechos que padecen.

221).<sup>4</sup> Los tres nos permitirán analizar de qué forma Eros es el personaje oculto que modifica y determina el final de la trama de estos tres relatos y de qué manera la *descriptio* del paisaje —y de los diferentes espacios— se erotiza, hasta convertirse en poesía, al crear imágenes onírico-líricas.<sup>5</sup>

#### “GARET”: UN INTERCAMBIO DE IDENTIDADES

—O DE CUANDO EROS SE UNE A LA SÁTIRA POLÍTICA

“Garet” es uno de los cuentos más humorísticos de todos los escritos por Juan Benet: un hombre de negocios se encuentra en Nueva York por unos asuntos de los que nunca se nos darán detalles. Está a punto de vivir las últimas cuarenta horas de su vida neoyorkina antes de su regreso a Madrid cuando, en la entrada de la *Frick Collection* —un museo de Nueva York, en el que se guardan algunas obras emblemáticas de Velázquez, Rembrandt o Piero della Francesca—, es interpelado por “un personaje de espesas y aplastadas cejas, a lo Breznev” (Benet, 2010, p. 141). Ya esta primera referencia concreta a un personaje político de la época<sup>6</sup> nos permite ubicar temporalmente la narración de los hechos. También disponemos de

---

<sup>4</sup> Sobre este nudo, véase Catelli (2015, p. 10): “Esa oscilación hace que Benet no sea siempre el mismo escritor y su obra no componga una totalidad. Afirmar una coherencia continua cuando él trabajó con la discontinuidad literaria e histórica supondría encerrarlo en una severa e injustificada limitación.”

<sup>5</sup> Sobre el concepto de *descriptio*, véanse Quintiliano (1970, vol 2, Libro IX y XI), Rodríguez Posada (2014), Albaladejo Mayordomo (2003), Bal (2002, pp. 189-250; 2021), Segre (2003), Hamon (1983, 1991 y 1993), Riffaterre (2000), Tanganelli (2011), Garroni (2006). En este estudio, tomamos la definición de *descriptio* en el sentido que le da Cicerón, y que Quintiliano traduce con *hipotiposis*, esto es, según la misma definición que refleja Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la Lengua castellana o española* (1611): “DESCREVIR: narrar y señalar con la pluma algún lugar, o caso acontecido, *tan al vivo como si lo dibujara*. Descripción: la tal narración, o escrita o delineada.” Las cursivas son mías. Quintiliano define como *enargeia* la carga emocional que puede generar una descripción en la que el autor dibuja “tan al vivo” los hechos que evoca en la imaginación de su lector o espectador. Cuando de Eros se trata, veremos en seguida cómo las descripciones benetianas tienden a generar ese *impacto* tanto visual como emotivo. Para una contextualización histórica de la *ars retórica* desde la Antigüedad hasta la modernidad, véase Mortara Garavelli (1988, pp. 17-62). Sobre las relaciones complejas entre narración y descripción y entre palabras e imágenes en la obra de Benet, véase Imperiale (2016).

<sup>6</sup> Leonid Breznev fue Secretario General del PCUS —Partido Comunista de la Unión Soviética— desde 1964 hasta su muerte, en 1982.

un detalle espacial: el protagonista, anónimo, es evidentemente un aficionado al arte: se encuentra en la entrada de la *Frick Collection*, situada en el espacio que él mismo cita cuando se refiere a la Quinta Avenida y a West Park. El sosia de Breznev le pregunta si es “el caballero que esperaba a miss Devenant” (p. 141). Es a partir de su respuesta positiva cuando el intercambio de identidad produce la aventura: el hombre lo invita a perdonar la ausencia imprevista de miss Devenant y a aceptar que lo acompañe con su limusina hasta su casa. Es antes de que arranque el viaje hacia el chalet de los Devenant cuando el narrador vislumbra a su *otro yo*, el verdadero acompañante de miss Devenant, el Garet que da título al relato.

La descripción del espacio vuelve a ocupar el primer plano cuando el narrador llega a su desconocido destino y lo primero que nota es que la casa parecía la de “un hombre aficionado a las cosas de mar” (Benet, 2010, p. 144). Se trata de un edificio noble, típico de familias ricas del Connecticut, pero nada ostentoso. Al entrar, lo que más sorprende al narrador es la presencia de un *boiler* —en cursivas en el texto— que “de haberle acoplado un propulsor habría hecho navegar a toda la casa y sus *environs* hasta encallarla en las laderas de Ararat” (p. 144).<sup>7</sup> El Monte Ararat es el lugar en el que el Arca de Noé encalló, según el Antiguo Testamento. Sin embargo, las referencias ocultas al pasado bíblico o mítico no se acaban. El narrador añade que este *boiler* se presentaba “tan cuidado y solemne que más que para calentar podía servir para rendir culto, como la Kaaba” (p. 144). Ahora bien, esta enésima referencia arquitectónica no es nada casual: la Kaaba —o Ka‘bah al-Musharrafah, en árabe— es la construcción en forma de prisma más emblemática e importante de la religión islámica, ubicada dentro de La Meca, y lugar de peregrinación de todo musulmán que se precie durante el Ramadán. De nuevo, podríamos preguntarnos por el valor simbólico que adquiere esta referencia con respecto a la descripción del extraño *boiler* de los Devenant. Lo que sí es cierto es que de ese objeto parten una serie de tubos que plasman su

---

<sup>7</sup> Las cursivas son mías.

arquitectura interna: “Tubos que aparecían por detrás de los sofás y camas, junto a los antepechos de las ventanas, por debajo de las repisas de los lavabos” (p. 145). Nos hallamos frente a una de las típicas descripciones arquitectónicas de Juan Benet: acordándose de su teoría sobre “la onda” y el “corpúsculo”,<sup>8</sup> el autor aquí pinta *tan al vivo* el espacio que la descripción da lugar a una digresión a mitad de camino entre la pulcritud del ingeniero y la comicidad de un narrador poco de fiar, que traza un recorrido grotesco por las tuberías de la casa de los Devenant, utilizando la figura retórica de la personificación para convertir el *boiler* en personaje actante, aunque no hablante.<sup>9</sup> El elemento erótico se introduce gracias a una primera aproximación visual entre el hombre español y una chica americana –la más joven del grupo. Tras ordenarle “sacar la mano de ahí”, la joven se convierte en amante del protagonista, que empieza a mezclar, de forma original, el tono erótico con el humor y la sátira política:

Se duchaba mañana y noche, siempre salía del baño en actitud tizianesca, oliendo a colonia de hombre. No tenía demasiado pudor, pero tampoco era descocada. Era de un equilibrio envidiable, con un cuerpo duro y flexible como un cinturón. La puerta del baño estaba frente a la cama y cuando –atento a los ruidos de agua– comprendía que se estaba lavando los dientes empujaba la puerta para verla de espaldas y frente al espejo, con una toalla en la cintura anudada sobre una cadera que, a causa de la vibración que sufría todo su cuerpo a efectos del oscilante y enérgico movimiento del cepillo, se venía al suelo en el espectáculo íntimo más fascinante que me ha sido dado contemplar, hasta estas tristes fechas (Benet, 2010, p. 152).

---

<sup>8</sup> El artículo “Onda y corpúsculo en el *Quijote*”, de Benet, aparece en 1981. Benet (1976a) volverá a interrogarse sobre las relaciones ambiguas entre literatura y pintura y entre descripción y narración en otro artículo cervantino: “¿Se sentó la duquesa al lado de don Quijote?” Sobre este artículo, véase Pittarello (2008). Para una introducción a la poética de Benet y a su concepto de *grand style*, sigue siendo central Benet (1966).

<sup>9</sup> Como nos recuerda Catelli (2015, p. 58), “El problema literario de Benet es la fijación del tiempo; la resolución del problema es la fijación de la imagen.”

La *descriptio* aquí empieza a través de una comparación de corte pictórico: la mujer que se convierte en amante temporal del narrador sale de la ducha como si fuera una Venus de Tiziano.<sup>10</sup> Sin embargo, no es la vista, sino el oído, el sentido que le permite al narrador experimentar el placer de la contemplación del cuerpo femenino: es cuando oye que cesa el ruido del agua y nota que empieza a cepillarse los dientes que el narrador abre la puerta y empieza a practicar su pulsión escópica de forma explícitamente *voyeur*.<sup>11</sup> Sin embargo, hay otro elemento erótico que actúa en la descripción: la puerta, con su forma rectangular, es el marco que convierte la imagen de la mujer semidesnuda en una escena erótica digna de contemplación. La puerta determina el encuadre desde el que el hombre enfoca su atención y desata su pulsión escópica.<sup>12</sup> Con un añadido importante: la presencia del espejo en el que la mujer se contempla mientras se lava los dientes y el narrador contemplándola a su vez, mientras la toalla va cayendo al suelo. La escena se anima a través del diálogo directo entre los dos amantes:

—¿Qué estás mirando?

—Miro cómo vibras.

—¿Qué tiene de particular?

—Vibras de una manera admirable. No he visto un cuerpo que vibre como el tuyo.

—¿Es que tú no vibras?

—Yo sólo vibro de emoción. No al lavarme los dientes. En España sólo vibramos de emoción.

---

<sup>10</sup> Benet estudia los límites de la éfrasis y sus imbricaciones tanto lingüísticas como teológicas en los magníficos *El ángel del Señor abandona a Tobías* (1976b) y *La construcción de la Torre d Babel* (1990). En cuanto al cuadro evocado o aludido a partir de la contemplación del cuerpo desnudo de la mujer, podría tratarse de la *Venus del espejo*, de 1565, o de la *Venus de Urbino*, de 1538. No podemos olvidarnos de la versión de Velázquez, la *Venus del espejo* (1647-1651), en la que el pintor sevillano le da la vuelta a la postura de la protagonista de Tiziano, pintándola completamente desnuda, pero de espaldas.

<sup>11</sup> Sobre la pulsión escópica, véase Gubern (1987 y 2006).

<sup>12</sup> Como nos recuerda Stoichita (2011, pp. 25-43), el paisaje en el arte surge en el momento en el que el pintor encuadra dentro del marco de una ventana —o una puerta, o un portal— el mismo ambiente exterior, aplicando las leyes de la perspectiva, tal y como Leon Battista Alberti las desarrolla en su famoso *De pictura* (1435).

- ¿Cómo se vibra de emoción?  
—No lo sé. Sólo los de derechas vibran de emoción.  
—¿La izquierda no vibra?  
—Muy rara vez.  
—¿Y por qué?  
—No tienen nada que los embargue. Sólo tienen el pensamiento.  
—Y el pensamiento, ¿no sirve para eso?  
—No lo sé. Pregúntaselo a Mark (pp. 152-153).

Este diálogo constituye la parte más teatral del cuento<sup>13</sup> y puede ser leído como reescritura de *Los vidrios del mundo*, un relato que Juan Benet escribió junto con Luis Martín-Santos, en sus respectivos exordios —uno de los más eróticos de *El amanecer podrido*:

No sé dónde acabas ni dónde empiezas tú entre las figuras del jardín —aunque esto no es un jardín sino un campo— y yo no sé si estoy solo contigo o con otra mujer porque no acierto a saber si tú eres una mujer o qué cosa rara tú eres aunque quiero llegar a saberlo de una vez y por eso meto la mano debajo de tu falda y tú huyes y dices que no con la cabeza aunque yo no tengo ningún mal pensamiento pero tú no lo sabes.

Porque lo que yo quiero saber es si hay que ver tus ojos o no hay que verlos (Martín-Santos & Benet, 2020, p. 87).<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Y bien parece sacado de alguna novela de Enrique Jardiel Poncela: pensemos en los múltiples *sketches* cómicos de *Amor se escribe sin hacer* (2006). En *Eros dulce y amargo*, Carson (2020, p. 60) afirma: “aunque en propiedad sea un nombre, Eros se comporta en todas partes como verbo. Su acción es intentar alcanzar e intentar alcanzar el deseo involucra a todo amante en una actividad de la imaginación.” En esta escena cómica, Eros actúa como verbo para dar cabida a una sátira de tipo político contra España. Anteriormente, como vimos, Eros es verbo, utilizado en el modo imperativo por Augusta: “Bastardo, saca esa mano de ahí?”, que la joven repite con variación pocas líneas después: “Saca esa mano de ahí” (Benet, 2010, p. 151). A partir de ese momento, el protagonista masculino desata su verborrea más imaginativa y paródico-satírica.

<sup>14</sup> Como nos informa Jalón, se trata de relatos o “pruebas de escrituras” hechas al alimón entre los años 1948 y 1951 (Martín-Santos & Benet 2020, p. 7). *Los vidrios del mundo* se titulaba originalmente *Amor II* y la frase “mis manos debajo de tu falda” está “levemente tachada” en el manuscrito original (p. 330). En 1948, Juan Benet tenía 21 años; Luis Martín-Santos, 23. Ninguno de los dos había publicado nada de manera oficial.

Si en este fragmento el lector puede tocar con mano el efecto distorsionador de Eros —el narrador no sabe si los ojos de la mujer que contempla son suyos; si son pasibles de ser contemplados; si su mismo cuerpo puede ser tocado—, en el fragmento de “Garet” Eros se convierte en motivo de chanza y de humor negro. Mark es el marido de Augusta, a quien, previamente, el narrador ha rebautizado como Yocasta. No se trata de un nombre cualquiera: como sabemos, Yocasta es la madre de Edipo y la mujer de Layo, el Rey de Tebas, en el *Edipo Rey* de Sófocles. Si la tragedia de Sófocles pone en escena el dilema de alguien que ocupa un rol y encarna una identidad que no coinciden con sus orígenes verdaderos, en “Garet” asistimos más bien a la tragicomedia de alguien que decide usurpar la identidad de otro, en relación con la familia Devenant, para averiguar qué ocurre al presentarse efectivamente como *otro*.

Del final del relato, cabe subrayar otro elemento visual: cuando el protagonista se prepara a subir en el coche que lo llevará al aeropuerto, se fija en una chica que podría ser miss Devenant. No será casualidad si reaparece un verbo que remite al campo semántico de la pintura: “Por fin, al señalar el conserje hacia la puerta dio media vuelta y todo su cuerpo *se silueteó* contra el velo negro del abrigo, siguiendo el giro de la cabellera” (Benet, 2010, p. 161).<sup>15</sup> De este nuevo y potencial objeto del deseo erótico, sólo queda la evocación de su silueta en el momento en el que se marcha. Si Augusta —o Yocasta— es la joven casada que opta por disfrutar de la aventura adulterina, tanto Garet como miss Devenant siguen siendo dos fantasmas inaprensibles, guiados por deseos incumplidos, en una narración a mitad de camino entre la farsa y la comedia de los equívocos.

#### “POR LOS SUELOS”: EROS Y LA DESESTABILIZACIÓN ESPACIAL

“Por los suelos” es de nuevo la historia de un hombre y de sus aventuras eróticas. La narración, esta vez, se desarrolla a través de la tercera persona de singular de un narrador externo, que nos permite desentrañar las reflexiones y los pensamientos del protagonista.

---

<sup>15</sup> Las cursivas son mías.

Ya el primer párrafo, nos introduce en el carácter reiterativo de lo que el lector se encontrará en la trama disgregada y alucinatoria del relato: "Ocurrió por primera vez en lo mejor del verano, bastante al principio, cuando más se disfruta de la soledad, en las últimas horas de una tarde de finales de julio" (Benet, 2010, p. 163). Si el tiempo narrado atañe al verano, el tiempo de la narración permite al narrador crear una casuística de los encuentros sexuales presuntamente adulterinos del protagonista. La primera amante —la que está directamente relacionada con esa "primera vez" citada en el incipit— está descrita como "una mujer libre [...], más atractiva de espaldas que de frente y más sugerente vestida que desnuda. Una persona que sabe lo que quiere y dónde lo tiene que buscar. Y una mujer que tenía conversación y sabía ser simpática..." (p. 163). De esta *descriptio*, que podemos interpretar como semblanza de la primera amante del protagonista, hay que recalcar dos elementos: la tendencia del hombre adúltero a catalogar a las mujeres entre las que son "libres" y las que no lo son; la ironía mordaz y el tono satírico con el que detalla algunos rasgos de las mismas: simpatía, conversación, independencia son tres de los elementos que más fascinan al hombre que la contempla desde fuera. El otro elemento a destacar es que este tipo de mujer se diferencia de las "profesionales", que cobran por sus servicios sexuales:

Dijo que le gustaba la casa porque tenía un aire moderno; preguntó quién era la señora del retrato (eso es lo que *la profesional no hace nunca*, porque lo sabe de antemano y por el mucho respeto que le tiene por todo lo tocante a la familia), pasó un momento al cuarto de baño y, sin más preámbulos, dejando el vaso sobre la mesilla de noche, se tumbó en la cama con las rodillas en alto tras haberse despojado de las bragas que dejó caer al suelo con la punta del pie (p. 164).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Las cursivas son mías. Para una interpretación en clave narcisista del personaje masculino, véase Perrin Bussiére (1986).

Tras esta descripción cinematográfica, en la que la mujer legítima del protagonista aparece *in absentia*, enmarcada dentro de un retrato fotográfico, la trama del relato empieza a tambalearse: justo en el momento en el que los dos amantes están a punto de alcanzar el orgasmo, la linealidad del relato se interrumpe: “todo se vino abajo y se perdió, vaya si se perdió” (p. 164). Esta es la *descriptio* de la primera escena erótica del relato, donde la sinestesia ocupará el primer plano, sobre todo por lo que a la alternancia entre los síntomas visuales y los auditivos del orgasmo se refiere: “Ya estaba crispada y jadeante, con los ojos entornados, lanzando gritos y abriendo la boca, mordiendo y arañando todo lo que tenía al alcance, ya estaba lanzada hacia la carrera final del orgasmo cuando ocurrió aquello. Ocurrió entonces, en el instante preciso y crítico. Ocurrió entonces” (p. 165). Si la joven aparece retratada en el momento del máximo placer, el hombre parece disfrutar de la contemplación externa de esa “carrera final” del orgasmo, como si en lugar de actor coprotagonista fuera un espectador exterior de la película que está mirando en directo. La escena se repite en las líneas inmediatamente siguientes, como para resaltar la sorpresa por parte del hombre cuando destaca el elemento sonoro que interrumpe la relación sexual: “sonó el clic de la cerradura, vaya si sonó, un sonido demasiado conocido como para confundirlo con otro: el sonido de la cerradura de la puerta principal del piso con chasquido seco y terminante, seguido del golpe de la hoja contra su marco” (pp. 165-166). Junto con el ruido del clic de la puerta y del portazo, el narrador citará también otros sonidos, en particular “sus pasos rápidos e inconfundibles” y “el firme y decidido taconeo de sus pasos sobre el parqué”, referidos a otra mujer que irrumpe en la casa y de la que nada sabemos, y que parece esfumarse en seguida, como queda patente en el siguiente párrafo, donde se describe la escena vista desde la cama: “De todo el decorado anterior no quedaba más que el hueco de la puerta del dormitorio, iluminado desde el pasillo, nada más, ni siquiera el eco de los pasos de ella ni las voces de protesta” (p. 166). El problema estriba en un doble nudo gramatical: ¿a quién le corresponden esos “pasos” y esas “voces de protesta”? ¿A la joven cuyo orgasmo se interrumpe abruptamente o a la mujer del adúl-

tero? Igual que en “Garet”, también en “Por los suelos” la puerta adquiere un valor altamente significativo y simbólico. El ruido de la puerta externa indica la entrada en escena de la mujer del protagonista; la contemplación de la puerta del dormitorio podría señalar la salida repentina de la amante. La confusión espacial relativa al sujeto que entra y que sale del marco de la puerta aumenta por la alternancia de los tiempos verbales:

*Desapareció en un santiamén; y sólo mucho después aflorarán al recuerdo su salto de la cama, sus voces encrespadas, sus pasos despechados por el pasillo y de nuevo el portazo... mientras el marco de la puerta del dormitorio continúa iluminado y vacío y de todo el suceso no restan otras pruebas que un par de colillas, un par de vasos con algo de líquido amarillento, unos trozos de hielo en la pileta y abierta la portezuela de la nevera (p. 166).*<sup>17</sup>

El narrador pasa del pretérito indefinido al futuro simple, para terminar con el presente de indicativo. Si Platón describe a Eros como hijo de Recurso y Pobreza, el protagonista masculino de “Por los suelos” encarna ambos personajes mitológicos cuando, tras esta interrupción imprevista del acto sexual, nos declara con sorna que “hubo que recurrir a las amistades de antes” para poder satisfacer sus deseos carnales. No se nos especifica si la casa en la que se consume el nuevo engaño sigue siendo la misma; sí se cita a “la chica del verano pasado”, una joven que el narrador critica, adoptando de nuevo un tono entre la sorna y la mordacidad: “Es lo que más molesta de esa clase de mujeres, que porque se haga el amor con ellas se creen ya con unos derechos adquiridos para siempre. Sobre todo el derecho al reproche” (p. 167).

La escena de la segunda relación sexual interrumpida es todavía más perturbadora que la primera porque la “silueta” de la mujer que mira el interior de la habitación matrimonial desde fuera se presenta como “una sombra” que “se recorta y oscurece el hueco iluminado de la puerta” (p. 168). La imposibilidad de poder

---

<sup>17</sup> Las cursivas son mías.

atribuirle una identidad clara convierte a esa “sombra” en el emblema perfecto de lo que Freud (1976, pp. 215-251) define como “lo siniestro”, esto es, “lo familiar” que se convierte en algo que nos inquieta. El “estupor” que experimenta el hombre hace que el mismo dormitorio desaparezca y que “ni vuelven los muebles a su sitio ni las paredes a su penumbra” (p. 168). Eros trastoca el estado anímico del adúltero hasta modificar la ubicación de los muebles de su casa y de los efectos de la luz y de las sombras en las paredes de la misma.

La *variatio* se repite hasta el final del relato, cuando el narrador nos cuenta la enésima escena de *coitus interruptus*, esta vez con “una de esas chicas muy jóvenes que frecuentan los bares para concertar sus pequeños contratos” (p. 171). En este tercer encuentro clandestino, sí se especifica dónde se consuma el acto sexual: un piso de alquiler del que el narrador subraya el “acierto [d]el mueble” y la presencia de un “espejo” (p. 172). De nuevo, será la irrupción de un sonido la fuente perturbadora que impedirá llegar al orgasmo a los dos amantes.

El final es casi humorístico: “Claro que eran sus pasos, claro que es su voz: –Pero ¿qué haces ahí desnudo? ¿Qué haces por los suelos? ¿Por qué no te levantas y te vistes?” (p. 172). El final abierto de este relato –y la copresencia de imperfecto y presente de indicativo en la misma oración– podrían evocar las reflexiones de Ignacio Castro Rey en *Sexo y silencio*:

Es posible que la *pequeña muerte* del orgasmo sea el prototipo de esa *revelación instantánea* donde todo se junta, sin necesidad de saber conscientemente nada. De ahí el trance de los amantes, un olvido del mundo en el que están indefensos y pueden ser fácilmente sorprendidos. [...]. Precisamente en el orgasmo, [...] se abraza lo que es imposible perpetuar en ningún tiempo lineal o contado, en ninguna narración *sucesiva* (Castro Rey, 2021, pp. 75-76).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Nótese el tono bergsonian de la reflexión de Castro Rey. Sin duda alguna, entre Sigmund Freud y Henry Bergson, Benet se decantaría hacia este último, en cuanto a la percepción del tiempo onírico o erótico se refiere. Lo demuestra Sandrine Lascaux (2006, p. 109), analizando obras como “Una meditación” y “El ángel del Señor abandona a

Quizá sea la imposibilidad de alcanzar el orgasmo lo que provoque la caída al suelo del protagonista masculino y la paralela, agobiante, repetición en bucle –o aparentemente *ad infinitum*– de la escena del descubrimiento del adulterio, con la consecuente y ruidosa huida de su amante de turno.<sup>19</sup>

“ÚLTIMAS NOCHES DE UN INVIERNO HÚMEDO”: EROS Y THANATOS

O DEL LENGUAJE ONÍRICO-LÍRICO QUE COLAPSA LA *DESCRIPTIO*

Quizás “Últimas noches de un invierno húmedo” sea el relato más lírico de los de Juan Benet. El señor Martín, que sufre depresión y tos crónica tras la muerte de su mujer, decide aceptar la invitación de su hija a dejar Madrid, para pasar “el primer trimestre del año en una localidad de la costa de Levante” (Benet, 2010, p. 185), con el deseo de que la brisa marina le ayude a recuperarse de su estado anímico derrumbado.

El narrador nos permite entrar en la intimidad del protagonista masculino, detallando sobre todo los automatismos que éste repite sin estar ya respaldado por la presencia de su cónyuge:

El café del desayuno se quedaba frío, sin duda a la espera de que ella se sentara a su lado; [...] por la noche –muchas noches– se metía en la cama por el lado de ella y extendía el brazo buscando su cuerpo, llamándose a sí mismo con susurros un tanto avergonzados. Porque

---

Tobías”: “J. Benet reivindique [...] un héritage plus bergsonien que freudien”: Benet reivindica una herencia más bergsoniana que freudiana. Traducción propia. Lo que afirma también Elide Pittarello (1993, p. 430) a propósito de “Nunca llegarás a nada”, el primer relato que da título a la primera recopilación de cuentos de Benet, se puede aplicar a “Por los suelos”: “come lo spazio non ha esatte dimensioni, così neanche il tempo ha esatte scansioni”: Así como el espacio no tiene dimensiones exactas, tampoco el tiempo tiene escansiones exactas. Traducción propia.

<sup>19</sup> Según Díaz-Navarro (1992, p. 91), “Los demás personajes estarían en un espacio diferente al del protagonista, incluso cuando las jóvenes y éste comparten el mismo lugar. El espacio, entonces, no pretende ser la representación de un lugar real que exista en alguna gran ciudad española, sino un espacio textual que de forma ambigua nunca termina de definirse”. Es lo que ocurrirá también en la parte final de “Últimas noches de un invierno húmedo”, como veremos.

una de tantas divagaciones para soportar su ausencia consistía en *imaginar que él era el muerto* (p. 187).<sup>20</sup>

Si el gesto de extender el brazo hacia el lado en el que solía dormir su mujer es señal inequívoca del vacío que el hombre percibe al haberse quedado viudo, además de su intento de empezar la freudiana elaboración del duelo, la imaginación lúgubre de que “él era el muerto” ya nos tiene que poner sobre aviso sobre cómo se desarrollará la narración de los hechos. No soportando el recuerdo constante de su mujer, el vivo se proyecta en el futuro fingiendo estar muerto.

En su nueva vida en el Levante, el señor Martín se dedica sobre todo a espiar a los vecinos y a contemplar el mar. En particular, la atención del hombre se activa en el momento en el que observa la vida animada, entre fiestas y alcohol, de dos jóvenes vecinas, de las que puede “contemplar la danza de *sus siluetas* cortadas por las láminas de las persianas venecianas que no se preocupaban de cerrar” (p. 194). Esta *descriptio* no sólo pone de relieve la pulsión escópica de alguien que actúa en calidad de *voyeur*, sino que vuelve a realzar la importancia de un elemento visual que ya analizamos en los dos relatos anteriores: esta vez las siluetas de las dos mujeres que bailan se recortan no por la puerta, sino por la ventana, siendo el resultado idéntico. El clímax se alcanza en el momento en el que una de las dos jóvenes, perseguida por uno de los invitados, huye semidesnuda de su propio piso y acaba encerrándose en el cuarto de baño del viudo:

Entonces, a título de recompensa, se volvió hacia el señor Martín, le pasó la mano por la cabeza –acariciándole el cuello con el borde de las uñas– y le besó en la comisura de la boca, al tiempo que, sin dejar de acariciarle, su mano se deslizaba desde la oreja, por el cuello y la clavícula. Y sin decir más, echó a correr en dirección a su bungalow, sujetándose en el pecho la toalla de color carmín (pp. 196-197).

---

<sup>20</sup> Las cursivas son mías.

La *descriptio* erótica se activa a partir de la vista, para luego subrayar el elemento olfativo —el perfume intenso de la joven— y terminar con el tacto, por partida doble: el de las uñas de los dedos, que acarician el cuello del hombre, y el de los labios, que besan la comisura de su boca. Vuelve también el detalle visual de la toalla, como en “Garet”, aunque esta vez se mantiene sujeta al pecho de la joven, que corre dejando al anciano “embargado por el perfume con que lo había impregnado la intrusa” (p. 197). Es significativo que tras esta frase, y un espacio en blanco entre esta primera parte y la última del relato, la narración vuelva a arrancar con una frase lapidaria, que señala una completa e inevitable vuelta del revés de la percepción del mundo: “Todo quedó invertido” (p. 197). De hecho, el señor Martín ya no atiende las llamadas de su hija, preocupada por su salud, ni sufre por su mujer muerta, al no rememorar su figura de forma obsesiva como antaño.

Eros determina no sólo la ruptura de la trama, su linealidad y su organización espacio-temporal, sino también la repentina disgregación del *yo*. Conforme nos acercamos al final del relato, el lenguaje va adquiriendo rasgos tanto oníricos como líricos; las imágenes se suceden de forma caótica y el ritmo musical de las olas del mar se une al ritmo acompasado del estilo de quien narra los hechos, de tal manera que a una *descriptio* onírico-lírica le corresponde paralelamente una *inventio* tanto disgregada cuanto desatada. Los lectores, junto con el señor Martín, asistimos a fenómenos inexplicables o inverosímiles, como “la desaparición de la habitación” y la “súbita iluminación de la puerta abierta a la playa” (p. 198). Igual que el protagonista adúltero de “Por los suelos”, también el señor Martín sufre un trastorno emocional parecido, que le impide ubicarse en el espacio y en el tiempo, tal y como se deduce del final abierto del relato:

Su mano había pasado por su espalda y entre sus muslos y la plétora había respondido con una palpitación creciente, sólo un pulso más agitado, porque un único órgano escondido e intimidado era capaz de sentir la tersura de la forma prohibida, de comprender el inconfesable secreto de su pétrea calidez, de devolverle con su entrega el hermético y añorado mutismo, aislado en el placer, de

hacerle llegar su incompleta respuesta [...] enredada entre su cuerpo agonizante para demostrar la fuga de su injusto poseedor, acariciado exánime –hundido más y más en la arena embebida en agua– en el momento de su último, amaratado y turbulento despertar por las escaloradas y crujientes y minúsculas olas de la madrugada que, infatigables criaturas sin discernimiento, no cejaban en su empeño en saltar sobre la playa, aprovechando *su postrer sueño* (pp. 198-199).<sup>21</sup>

Estamos frente a uno de los ejemplos más emblemáticos del *grand style* sobre el que Benet teoriza en *La inspiración y el estilo* (Benet, 1966). Eros, entendido platónicamente en cuanto hijo de Recurso y de Pobreza, reactiva el deseo sexual y vitalista del viudo, que ya no sabe cómo disfrutar del placer que le produce el tacto repentino y el beso robado de la joven vecina y que, en su ensoñación onírica, llega a imaginar una mano que pasa “entre sus muslos”. Los sintagmas “su último, amaratado y turbulento despertar” y el “postrer sueño” con que se cierra el párrafo y se acaba el relato podrían evocar la muerte misma del protagonista.

Cuanto más se torna lírica la *descriptio*, más se difumina la frontera entre realidad y ficción, entre lo que el *yo* percibe y lo que solo imagina.<sup>22</sup> La sintaxis ya no cuenta los hechos, ni evoca el pasado, ni adelanta el futuro, sino que se acopla al movimiento ondulatorio y constante de las olas del mar.<sup>23</sup> También es significativo el sintagma que evoca al Quevedo (1995) de “Amor constante más allá de la muerte”: ese “postrer sueño” es alusión implícita a la “postrera

---

<sup>21</sup> Las cursivas son mías.

<sup>22</sup> Véase Freud (1993, pp. 261-262): el “yo que ni siquiera es dueño y señor en su propia casa, sino que se halla reducido a contentarse con escasas y fragmentarias informaciones sobre lo que sucede fuera de su consciencia en su vida psíquica”. Ya Platón (2010) sabía que el *yo* cambia constantemente a lo largo del tiempo y de las fases de su propia vida, antes de que Freud descubriera el subconsciente, hasta llegar a afirmar, casi benetianamente, que “nunca somos los mismos ni siquiera en relación con el conocimiento” (p. 745). Sobre este nudo, véase también Ferrero (2009, p. 24).

<sup>23</sup> Véase Murcia (1995, p. 23): “El espacio laberíntico perturba y suspende la linealidad temporal por su circularidad iterativa. La sintaxis benetiana desempeña un papel análogo. Por sus múltiples rupturas, dispone [...], en la sucesividad lineal del discurso lo que, en el plano semiótico, se produce ‘al mismo tiempo’, suspendiendo por lo tanto el desarrollo del relato en su dimensión acrónica.”

sombra” que le lleva al poeta el “blanco día”, el de su fallecimiento (p. 507). De forma quevediana, sólo el beso y el tacto de la joven intrusa le permiten al protagonista olvidar a su mujer muerta y a su antiguo *yo* deprimido.

#### CONCLUSIÓN

Si en “Garet” la puerta del cuarto de baño adquiere el papel de marco que encuadra y erotiza la figura femenina, permitiendo tanto el nacimiento de la pulsión escópica como el acto sexual, con interesante inserción de un diálogo satírico sobre las diferencias entre la izquierda y la derecha españolas, en “Por los suelos” el ruido de la puerta al cerrarse y el de los tacones de la mujer del protagonista, que acaba de descubrir el adulterio, convierten el relato erótico en una historia de terror, en la que el *yo* está condenado a no poder alcanzar el orgasmo con su amante de turno. Quizá por el sentido de culpabilidad, quizá por el remordimiento de su conciencia, el protagonista masculino ya no podrá disfrutar de sus enlaces adulterinos, siendo al final del relato una caricatura del mito de Don Juan, que pretende dominar a todas sus amantes, partiendo de su propia mujer.<sup>24</sup> “Últimas noches de un invierno húmedo”, en cambio, no gira sólo alrededor de Eros —o el impulso vital, según la terminología freudiana—, sino también alrededor de Thanatos —o el impulso de muerte—: el viudo que lo protagoniza vuelve a la vida tras el duelo por su mujer fallecida gracias al acto de espionaje

---

<sup>24</sup> En una carta enviada a Carmen Martín Gaité, el 16 de agosto de 1965, Juan Benet llega a afirmar que “a mi parecer, el acto sexual más importante que puede ejecutar un hombre con una mujer (y el más difícil, el más atrevido, el más insólito y el único que es capaz de abrir el uno al otro) es hablar con franqueza con ella” (Benet-Martín Gaité, 2011, p. 84). Es sintomático el hecho de que los tres protagonistas de los tres relatos examinados nunca hablan con las mujeres que se convierten en su oscuro objeto del deseo; o si hablan, nunca lo harán con franqueza, como le ocurre al protagonista anónimo de “Garet”, socarrón y usurpador de identidades. Sobre las relaciones entre hombres y mujeres, es sumamente interesante “Epístola moral a Laura”, aparecida en *Puerta de tierra* (Benet 1969, pp. 61-87), una supuesta carta que Benet le envía a una amiga a punto de divorciarse, con la intención de ayudarla a recapacitar y a medir las consecuencias de su acto. En este texto, Benet (1969, pp. 83-84) afirma, con tono entre senequista y humorístico, que ‘la vida sólo es concebible como limitación’ siendo el matrimonio ‘la reducción a términos morales y sociales [...] del afán de duración que engendra cualquier clase de amor’.

hacia dos jóvenes turistas. En este caso, la fugaz experiencia erótica con la joven que se esconde en su cuarto de baño rescata el sentido de una vida cuyos últimos días transcurren en el recuerdo obsesivo de la mujer muerta.

Podemos concluir afirmando que, en la línea de lo señalado por Ignacio Echevarría, en estos tres relatos el lector puede apreciar a un Juan Benet diferente al que centra su poética en las obsesiones que aparecen en sus obras más importantes. En los tres casos, Eros modifica la percepción del *yo* y transforma el lenguaje. Este fenómeno es particularmente evidente en las descripciones de los espacios: las puertas, en particular, permiten que Eros entre y salga del espacio íntimo de los personajes, para trastocar para siempre la trama de quien narra, hasta determinar su propia muerte, como sugiere el final onírico-lírico de “Últimas noches de un invierno húmedo”. En este caso, Juan Benet nos demuestra cómo, a veces, la Señora de la Guadaña le gana la batalla al hijo de Recurso y Pobreza. ➤

## REFERENCIAS

- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (2003). Notas sobre la comunicación retórica en Quintiliano. *Monteagudo*, 9, 27-36.
- BAL, M. (2002). Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione. En F. Moretti (Ed.), *Il romanzo. Le forme* (pp. 189-250). Torino: Einaudi.
- BAL, M. (2021). *Figuraciones. Cómo la literatura crea imágenes*. Murcia: Editum.
- BENET, J. (1966). *La inspiración y el estilo*. Madrid: Revista de Occidente.
- BENET, J. (1969). *Puerta de tierra*. Barcelona: Seix Barral.
- BENET, J. (1976a). *En ciernes*. Madrid: Taurus.
- BENET, J. (1976b). *El ángel del Señor abandona a Tobías*. Madrid: La Gaya Ciencia.
- BENET, J. (1981). *La moviola de Eurípides*. Madrid: Taurus.
- BENET, J. (1990). *La construcción de la Torre de Babel*. Madrid: Siruela.
- BENET, J. (2010). *Así era entonces. Cuentos completos 2*. Juan Benet (Pról.). Ignacio Echevarría (Epílogo). Barcelona: Random House.

- BENET, J. & MARTÍN GAITE, C. (2011). *Correspondencia*. José Teruel (Ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- BENET, J. (2016). *En Región. Cuentos completos 1*. Francisco García Pérez (Epílogo). Barcelona: Random House.
- CARSON, A. (2020). *Eros dulce y amargo*. Inmaculada Pérez Parra (Trad.). Barcelona: Lumen.
- CASTRO REY, I. (2021). *Sexo y silencio*. Valencia: Pre-Textos.
- CATELLI, N. (2015). *Juan Benet. Guerra y literatura*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- DÍAZ-NAVARRO, E. (1992). *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*. Madrid: Complutense.
- ECHEVARRÍA, I. (2010). Fuera de Región. En J. Benet, *Así era entonces. Cuentos completos 2* (pp. 288-293). Barcelona: Random House.
- FERRERO, J. (2009). *Las experiencias del deseo*. Barcelona: Anagrama.
- FREUD, S. (1976). Lo ominoso. En *Obras completas, vol. 17 (1917-19). De la historia de una neurosis infantil y otras obras* (pp. 215-251). James Strachey (Ordenamiento, comentarios y notas), con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. José L. Etcheverry (Trad.). Buenos Aires: Amorrortu.
- FREUD, S. (1993). *Obras completas. Volumen 16 (1916-1917). Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III)*. James Strachey (Ordenamiento, comentarios y notas), con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. José L. Etcheverry (Trad.). Buenos Aires: Amorrortu.
- GARRONI, E. (2006). *Immagine, linguaggio, figura*. Roma-Bari: Laterza.
- GUBERN, R. (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GUBERN, R. (2006). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- HAMON, P. (1983). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.
- HAMON, P. (1991). *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris: Macula.
- HAMON, P. (1993). *Du Descriptif*. Paris : Hachette.
- IMPERIALE, S. (2016). *Contar por imágenes*. Sevilla: Renacimiento.

- JARDIEL PONCELA, E. (2006). *Amor se escribe sin habe*. Roberto Pérez (Ed.). Madrid: Cátedra.
- KANT, I. (1991). *Antropología en sentido pragmático*. José Gaos (Trad.). Madrid: Alianza.
- LASCAUX, S. (2006). Juan Benet: la crise de la raison. *Pandora: revue d'études hispaniques*, 6, 99-120.
- MARTÍN-SANTOS, L. & BENET, J. (2020). *El amanecer podrido*. Mauricio Jalón (Ed., pref. y notas). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MORTARA GARAVELLI, B. (1988). Textsorten / Tipologia dei testi. En Holtus G., Metzelin M., Schmitt C. (Eds.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, IV, 157-168. Tübinga: Niemeyer.
- MURCIA, C. (1995). La espacialización de la escritura como abolición del tiempo. *Hispania* XX(12), 13-23.
- PERRIN BUSSIÈRE, A. (1986). Identification d'un homme: *Por los sueños* de Juan Benet. *Les Langues Néo-Latines*, LXXX(258-259), 37-52.
- PITTARELLO, E. (1993). La topo/logia del tempo nel primo racconto di Juan Benet. En *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera* (pp. 423-436). Messina: Armando Siciliano Editore.
- PITTARELLO, E. (2008). Juan Benet: “¿Se sentó la duquesa al lado de don Quijote?” En M. D'Agostino, A. de Benedetto, C. Perugini (Eds.), *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento* (pp. 69-82). Rubettino: Salerno.
- PLATÓN (2010). *Diálogos*. Carlos García Gual (Pról.). Antonio Alegre Gorri (Est. introd.). Madrid: Gredos.
- QUEVEDO, F. DE. (1995). *Poesía completa, I*. José Manuel Blecua (Ed.). Madrid: Turner.
- QUINTILIANO (1970). *Institutio oratoria*. Michael Winterbottom (Ed.). Oxford: Oxford University Press.
- RIFFATERRE, M. (2000). La ilusión de écfrasis. En A. Monegal, *Literatura y pintura* (pp. 161-183). Madrid: Arco.
- RODRÍGUEZ POSADA, A. (2014). La pintura verbal: aproximación a los conceptos de descripción, hipotiposis y écfrasis desde la retórica y la teoría literaria. *Crossing Boundaries in Culture and Communication*, 5(2), 121-131.
- SEGRE, C. (2003). *La pelle di San Barolomeo*. Torino: Einaudi.

STOICHITA, V. (2011). *La invención del cuadro*. Madrid: Cátedra.

TANGANELLI, P. (2011). *Retorica e predicazione nel Barocco spagnolo*. Pavia: Ibis.

Ángel José Fernández (Sel. y est.). (2022). *Josefina Pérez de García Torres, poemas escogidos*. 231 pp. ISBN: 978-607-8634-49. Xalapa: Instituto Veracruzano de Cultura.

La participación de las mujeres en la cultura, específicamente en las letras durante el siglo XIX, suele ser pensada como escasa o nula, puesto que apenas se les menciona en los espacios de promoción de la lectura. A pesar de este estereotipo, en el último siglo se han realizado arduos trabajos para revisar y recuperar a aquellas voces que fueron calladas por la historiografía literaria del siglo XX. Parte de los objetivos de estos estudios recientes sobre las mujeres en la literatura decimonónica es “hacer justicia” histórica, mediante la visibilidad de sus textos, y cumplir con el cometido de que sea la obra quien hable por sí misma. Con esto, se logra una reelaboración del canon de la poesía mexicana del siglo XIX.

El Instituto Veracruzano de la cultura (IVEC), en colaboración con Xalapa Antiguo, Asociación Civil, en su colección Escritoras Veracruzanas, demuestra el interés por preservar obras de escritoras de las que poco se ha hablado. Tal es el caso de Josefina Pérez de García Torres (1851-1894), autora xalapeña, cuyos poemas han sido recuperado, editados y antologados por Ángel José Fernández, bajo el título *Josefina Pérez de García Torres, poemas escogidos*. Esta edición, anotada, cuenta con una serie de comentarios críticos, así como con un estudio introductorio, en el que se justifican los trabajos de recuperación y circulación de obras olvidadas, facilitando la recepción de los textos. Cabe señalar la importancia y lugar que



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 2.5 México.

el editor da a aspectos significativos de la vida de la autora, con la finalidad de que esta propuesta resulte un viaje en el que los datos biográficos marquen sus diversas facetas como poeta.

Los textos de Josefina Pérez de García Torres se caracterizan por cierto rasgo intimista. Al leerla, puede parecer que nos acercamos a ella desde la lectura de su diario, en el que permanecían, haciendo un recuento de su quehacer y sentir desde la poesía. Esta influencia de su biografía en su obra nos remite a la característica de la escritura autoreferencial de la literatura escrita por mujeres en el siglo XIX, muestra de la creación literaria como un medio de construcción de identidad cultural y femenina, también como lección didáctica para otras mujeres. Los poemas “Mi hijo Fernando”, “Rimas”, “La mujer”, entre muchos otros, son algunas pruebas y ejemplos de la estrecha relación entre su vida y obra.

Si bien Ángel José Fernández, en su estudio introductorio, explica de forma muy concisa la evolución de la poesía de Josefina Pérez de García Torres, la estructura del libro no fue organizada rigurosamente de forma cronológica, sino dividida en tres apartados: rimas, poesía y apéndice. En los primeros dos apartados, fue respetada la disposición de elección de la autora en la edición póstuma de sus *Poesías* (1901). También se agregó un apéndice, en el cual se recopilaron tres textos escritos en prosa.

En cuanto a las “Rimas”, nos encontramos frente a la facilidad de Josefina Pérez de García Torres por la creación de espacios y atmósfera, en donde el arraigo hacia los lugares es expresado por medio de descripciones de los paisajes, la naturaleza y los colores del crepúsculo, tal como lo hace en sus poemas “Horas vespertinas” y “La puesta del sol”. Sin embargo, su poesía se extiende al tratado de tópicos como la tragedia, la muerte y la resignación, siendo “Hojas e ilusiones” y “Desencanto” unos ejemplos sobre estos contrastes temáticos.

En la sección “Poesía”, a pesar de mantener el sentimentalismo que caracteriza la producción literaria de las autoras decimonónicas, es posible encontrar poemas melancólicos. Regresa a su pasado para hacerle frente al hado, por ser el responsable del martirio que la orilló a la pérdida de su fe, como lo muestra en su poema

“Hastío”. En estos poemas, la visión sobre el amor deja de ser apacible, al no exaltarlo como una bendición; más bien, el idealismo espiritual hace que se convierta en una pesadez, que sólo el mismo amor parece poder curar. Puede notarse que hay una evidente preocupación filosófica, pues recurre a cuestionamientos en torno a su papel como *ser* en el mundo.

Finalmente, el “Apéndice” está conformado por tres textos escritos en prosa, en los que, de forma casual y explicativa, compensa los temas abordados en sus poemas. Si bien nacen desde un fundamento pasional, del que puede surgir tanto un amor como una tristeza exacerbados, también abarcan una racionalidad, pues se presenta una búsqueda por intentar responder preguntas tornadas de angustia, provenientes de las reflexiones sobre la vida.

Hablar sobre la obra de Josefina Pérez de García Torres como aquella que sólo contiene sentimentalismos es reducirla a una de sus tantas facetas. Acercarse a esta gran poeta desde *Josefina Pérez de García Torres, poemas escogidos*, da lugar a conocerla como una maestra en su arte, cuyo mayor valor plástico se encuentra en el dominio de cada corriente poética que decidió explorar. Aun así, logró mantenerse fiel a un estilo en el que las flores, el bosque y las aves —elementos representativos de su tierra natal— permanecen intactos como recursos importantes de su medio de creación de paisajes, metáforas y analogías, incluso como protagonistas. Esta edición es el comienzo de la ruptura de una deuda histórica hacia Josefina Pérez de García Torres. Al igual, es un parteaguas en la construcción de la figura de esta autora como una de las principales exponentes del romanticismo en México.

Darina Ruiz

Universidad Veracruzana, México

zs22014002@estudiantes.uv.mx

Isaura Contreras Ríos (2022). *Alejandra Pizarnik: diarista*. 280 pp.  
ISBN: 9786078858446 Xalapa: Universidad Veracruzana.

*Alejandra Pizarnik: diarista*, de Isaura Contreras Ríos, es el resultado de una extensa investigación, donde la autora no se limita solamente a reflexionar sobre la escritura de los diarios de la poeta argentina, sino que además ofrece datos, contextos y análisis que complementan el estudio de los diarios. Así, en su trabajo la investigadora también se encarga de revisar algunos antecedentes teóricos del diario como género literario, hace un recorrido general por la tradición hispanoamericana de diarios escritos por mujeres y hombres durante los siglos XIX y XX, destaca algunas de las influencias directas de otros diarios que enriquecieron a los de Alejandra Pizarnik y, finalmente, analiza y comenta la manera en que la escritura de estos diarios influyó en su poesía. Dentro del libro, cada uno de estos temas ocupa un lugar específico y bien situado, de manera que en todo momento es claro para quien lee seguir el desarrollo del pensamiento de Contreras Ríos.

Si se hace una descripción de cada una de estas partes, se puede encontrar en la “Introducción” que, además de establecer el objeto de estudio y el acercamiento que tiene hacia el mismo, Contreras Ríos establece una breve reflexión sobre el diario como género literario. De ese modo, aparecen nombres como el de Alain Girard y su libro *Le journal intime*, o conceptos como el de *journal personnel* propuesto por Michel Braud. Luego de analizar y comentar estas y otras propuestas en torno a la escritura de diarios íntimos o personales, la investigadora sugiere para su trabajo “el uso de la palabra



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

‘diario’ únicamente”, aventurando “la posibilidad de comprender implícitamente en ella el sentido de ‘diario literario’” (p. 15). De este modo, Contreras Ríos establece los términos en los que hablará de los diarios de Alejandra Pizarnik, pero también propone ciertas características, que permiten esbozar un concepto del diario como un género literario.

Una vez establecidas estas premisas y expuestos los contenidos de los apartados, en la “Introducción”, la investigadora, en “Alejandra Pizarnik entre diaristas”, da paso a la situación de la escritura de diarios hechos por mujeres, europeas e hispanoamericanas, desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX. Así, encontramos referencias y comentarios a los diarios de Soledad Acosta de Samper, Delfina Bunge, Lily Iñiguez, Teresa Wills Mont y Antonieta Rivas Mercado; también hace alusiones a los diarios de la escritora ucraniana, nacida en el Imperio Ruso, Marie Bashkirtseff, que fue de mucha importancia para su época. En el establecimiento de estos antecedentes de la escritura de diarios hechos por escritoras, cabe destacar también el contraste que presenta Contreras Ríos cuando expone los casos de los diarios de escritores hispanoamericanos. En este tenor, hallamos referencias a los diarios escritos por Federico Gamboa, José Juan Tablada y Rufino Blanco Fombona.

En la progresión del libro, luego de haber reflexionado sobre el diario como género literario y de haber establecido el esbozo de un panorama de diarios escritos por mujeres, la investigadora se ocupa de presentar, en la segunda parte, aquellos diarios que influyeron y acompañaron la escritura de la poeta. Este segundo apartado lleva por título “La filiación literaria del diario de Alejandra Pizarnik”. Aquí, quien lee puede encontrar aquellas obras que directamente sirvieron de fuentes primarias, ya sea porque hay referencias a ellas en los propios diarios o bien porque se tiene conocimiento de que formaron parte del acervo bibliográfico de Alejandra Pizarnik. Para esta sección, Contreras Ríos reconoce la importancia que tuvo en su investigación el haber tenido acceso a los libros que pertenecieron a la poeta, resguardados en Buenos Aires –salvo el diario de Kafka–, en la Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros y en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Aquí, la investigadora presenta la filia-

ción literaria que existe entre los diarios de Pizarnik y los de Katherine Mansfield, Cesare Pavese y Franz Kafka.

En la tercera parte, “El diario: unidad y fragmento en la poética de Alejandra Pizarnik”, Isaura Contreras Ríos hace un balance de la importancia e influencia que ha tenido la escritura de los diarios dentro de la producción poética de la escritora argentina. Es importante destacar en esta sección que la investigación se nutrió de la consulta del archivo “Alejandra Pizarnik Papers”, de la Firestone Library, en Princeton University, donde se resguardan los escritos originales de los diarios. En este apartado, podemos asistir, de alguna manera, a los procesos de “prefiguración” y “configuración”, pero también de “refiguración” de la escritura de Pizarnik, donde se retroalimentan la poesía y la experiencia vital, representada en los escritos de la vida diaria. Por otra parte, también es de suma importancia encontrar ciertos intertextos o resonancias con la obra de Gerard de Nerval y San Juan de la Cruz, que son convocados por Contreras Ríos. Otro aspecto relevante de este apartado es nuevamente la reflexión en torno a la escritura de los diarios como géneros literarios, pero también a la noción de “fragmento”, “unidad” y “yo” desde la reflexión y ejercicio de la literatura.

Finalmente, en la sección “Última entrada”, Isaura Contreras Ríos hace un balance de la notoriedad y atención que han merecido los diarios por parte de los estudios académicos, desde 2003 a la fecha, año en que aparecieron publicados los diarios de Alejandra Pizarnik. En esta medida, se destaca el papel protagónico de los escritos de la poeta, al transgredir los tabús de sexualidad y deseo desde una perspectiva íntima y autobiográfica. Por otro lado, la investigadora vuelve a la reflexión del diario como fragmento y contrasta los diarios de Pizarnik con los escritos del *Palais du vocabulaire*, donde se pone de manifiesto la permeabilidad de los géneros literarios. Aquí, además, Contreras Ríos deja abierta la posibilidad de ir más allá de lo literario y pensar en otras manifestaciones artísticas, como el caso de las artes plásticas y la valoración de la obra pictórica de Pizarnik, frente a la escritura de sus diarios, considerando al diario también como un objeto artístico.

José Miguel Barajas

En suma, *Alejandra Pizarnik: diarista* de Isaura Contreras Ríos es un libro muy completo, que logra esa plenitud no sólo gracias a la claridad de su prosa, sino también, en gran medida, al arduo trabajo de investigación y análisis de la obra poética de Alejandra Pizarnik. Como lector se agradece, además, su voluntad de estilo. ➤➡

José Miguel Barajas García  
*Universidad Veracruzana*, México

mbarajas@uv.mx

Sebastián Pineda Buitrago (2022). *La indisciplina literaria*. 102 pp.  
ISBN: 9786078858620. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Un fantasma recorre la historia de los estudios literarios en Hispanoamérica: la indisciplina. Menciona Sebastián Pineda Buitrago (Medellín, Colombia, 1982): “Aunque en el siglo XIX latinoamericano hay cierto cultivo de la lingüística y de la ecdótica, las técnicas hermenéuticas de la filología alemana lucen por su ausencia, es decir, hay una *indisciplina* en la interpretación, un desdén por la educación poética y por la edición crítica” (p. 11). Menosprecio que encuentra su mayor cauce en los estudios culturales y mediales contemporáneos. Pero ¿de qué se trata esta falta de rigor en el campo literario? Según Platón, enemiga de lo que es *máthēma* —en griego, ciencia, conocimiento—, la poesía es sospechosa de estudio, puesto que ofrece un campo ilimitado, a diferencia del orden del cálculo o de las matemáticas. No muy alejado de estas conclusiones, llega en su momento Immanuel Kant, para quien la disciplina requiere de una serie de reglas y límites, a diferencia de la cultura. Así, llega a preguntarse el crítico colombiano: “¿por qué tanto la literatura como la cultura se asumen *positivamente*, es decir, como ‘disciplinas’ ilimitadas?” (p. 18). ¿Acaso la paradoja, el vicio y la desfiguración vistos desde la lógica, así como la malinterpretación en los términos, sean las causas del insuperable posestructuralismo en las universidades de habla hispana?

Publicado bajo el sello de la Universidad Veracruzana, *La indisciplina literaria* es un recorrido breve y conciso por las etapas de la historia literaria en Latinoamérica, principalmente por los intentos



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

de disciplinar a la literatura. Alfonso Reyes, anota Pineda Buitrago, se pregunta:

por qué, en el México de 1944, la literatura aún no goza de la legitimidad suficiente para considerarse una “disciplina” académica. De la literatura, según él, todas las demás disciplinas pueden servirse mediante préstamos semánticos y poéticos. Sólo que mientras la ciencia otorga un valor exacto y unívoco a cada cosa y a cada palabra, incluso con guarismos y símbolos geométricos, y la historia se estructura a partir de archivos que oficializan o legitiman nombres y fechas, la literatura está libre de tales ataduras (p. 20).

El deseo del escritor regiomontano parece cumplirse en el siglo XXI con los estudios culturales, de manera parcial, dado que la atención privilegiada de motivos más que de problemas de la literatura genera una inconclusa y poco práctica teoría literaria, en términos generales. Por lo anterior, la crisis resulta más de cariz burocrático, frente al cual es necesario una mayor atención desde la epistemología del objeto literario y, asimismo, del sujeto que investiga, para dar con las condiciones de producción institucional, es decir, dar con un valor no sólo científico, sino también económico, político y social. Porque la pregunta de Reyes también va sobre la utilidad de la investigación literaria: ¿a quién se le debe rendir cuentas sobre el beneficio de la literatura? ¿A los colegas, a la Universidad, al Estado?

Pineda Buitrago no pretende ofrecer un libro polémico, a pesar del tono de su segundo capítulo, “La constitución de la literatura y el rompimiento con el Derecho”, donde busca dar con las claves de un conflicto colonial: “mientras en Angloamérica [protestante] el centro de una comunidad fue la biblioteca pública, en Hispanoamérica [consecuencia de la Contrarreforma] lo fue la parroquia” (p. 23). La figura del letrado resulta pieza clave en la emergencia de los estados nacionales en América latina. La relación decimonónica entre política y letras era inminente. Sin embargo, la separación finisecular de las facultades de Derecho y de Filosofía y Letras, así como de las carreras de literatura y de filosofía, acarrió una desorganización del conocimiento: “Pues esta división, a juicio de [Rafael] Gutiérrez Girardot, contribuyó a la disminución de la

exigencia de la comprensión y el análisis, del cultivo de la historiografía y de la sociología, sin las cuales no hay filología posible” (p. 36). Pienso, por ejemplo, en una escisión todavía más grave, la que se presenta entre la lingüística y la literatura. Con el aislamiento de esta última, aunado a la confusión interpretativa, la crítica pierde consecuentemente terreno en la educación pública mientras que la ciencia, “lo eficaz”, gana cuarteles en la burocracia.

Con la instauración de los estándares técnicos, la cultura letrada se angosta aún más. Existe un desplazamiento del texto frente a los avances tecnológicos. Apunta el autor: “La diferencia entre la literatura del siglo XIX y la del XX es que aquella está producida bajo el monopolio de la imprenta y la alfabetización universal, mientras en ésta la escritura entra en competencia con los medios técnicos del fonógrafo y el cine” (p. 54). De alguna manera, este desalojo se manifiesta con la pérdida de la hegemonía en lo textual. Es posible ahora tomar por cultura también el *mass media* televisivo, fílmico y sonoro. Así, como parte de una teoría de la comunicación, los estudios culturales nacen como parte de la historia de la tecnología y, asimismo, de la teoría cibernética de posguerra.

La pregunta general de Sebastián Pineda Buitrago se resume en la dialéctica amigo-enemigo: Poder vs. Literatura, Cultura vs. Literatura, Tecnología vs. Literatura, Discurso vs. Literatura, cuya manifestación clara en México se encuentra en la consolidación del monopolio televisivo:

el obscuro gusto por las imágenes de cierta élite mexicana en detrimento de las palabras y de la cultura letrada o textual hunde sus raíces en la cultura contrarreformista y barroca de la Nueva España. Mejía Madrid imagina a Azcárraga Milmo contemplando desde helicópteros una larga fila de peregrinos por la Calzada de los Misterios en procesión a la Basílica de Guadalupe, que Televisa ha financiado, se esconde la celebración de un pacto poscolonial en contra de la cultura letrada. Pues el culto guadalupano de 1648 coincide con el gran auto de fe del 11 de abril de 1649, esto es con la apoteosis de la presencia inquisitorial en la Nueva España contra protestantes y judíos, contra la gente del libro (p. 74).

Antípoda del mundo protestante, para el autor la herencia virreinal, que impide separar el lenguaje literario del religioso y jurídico, abona a la absorción de lo textual con el de los medios de comunicación e impide la lectura crítica. De esta manera, todo para el estudio cultural es discurso, es poder.

De acuerdo con Beatriz Sarlo, gran parte del antiintelectualismo de la segunda mitad del siglo xx se debió a lecturas erróneas tanto de *La ciudad letrada* (1981), de Ángel Rama, como de otros vestigios foucaultianos, que generó una confusa y relativista “ciencia” de los estudios de la literatura en América Latina, una indisciplina que dejó la puerta abierta para los estudios culturales, cuya posición parece ser sobre todo de anti-texto, anti-escritura, anti-libro, en tanto que refutan al canon y las relaciones de poder. Sin embargo, esto no significa pocas o nulas posibilidades de construir guías y herramientas *a priori* o *a posteriori* del hecho literario, sobre su valor estético ante todo.

Por todo lo anterior, la crítica literaria necesita reforzar técnicas hermenéuticas para el resguardo de la sensibilidad humana, frente al avasallante mundo tecnócrata y de la especialización, con metodologías apegadas a la lectura concienzuda, textual, para ser fiel, una vez más, a la imaginación, reconciliando de paso más de una enemistad, declarada o no, entre la literatura y otros fenómenos. ¿Cómo lograrlo? Reconocer el problema, tarea ardua, como lo hace Sebastián Pineda Buitrago, resulta un buen punto de arranque. Finalmente, el resto sería un ejercicio exhaustivo de revaloración de los estudios literarios, urgente y posible. ❖

Luis Antonio Mendoza Vega  
*Universidad Veracruzana*, México

mendozavegatributo@yahoo.com