

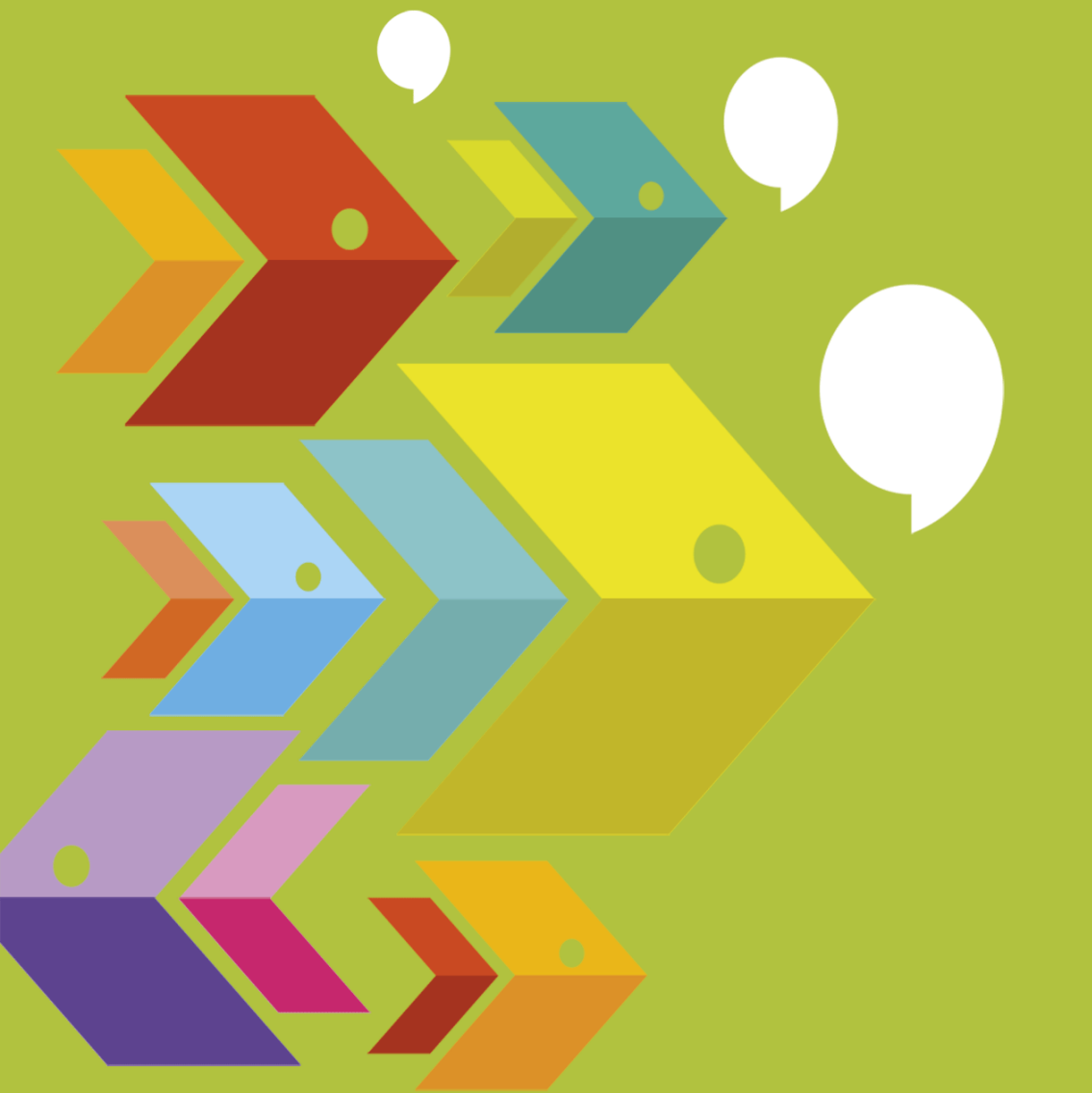
elpez yla flecha

Revista de Investigaciones Literarias

ISSN: 2954-3843
Vol. 4, Núm.10
septiembre
diciembre 2024



Universidad Veracruzana



elpez
yla flecha

Revista de Investigaciones Literarias



Universidad Veracruzana
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Vol. 4, número 10,
septiembre-diciembre 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

Germán Ceballos Gutiérrez y Riccardo Pace

Coordinación del número 10

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
UNIVERSITAT 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

DRA. MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN
UNIVERSIDAD VERACRUZANA, MÉXICO

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

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

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

DR. JOSÉ MIGUEL BARAJAS GARCÍA
UNIVERSIDAD VERACRUZANA, MÉXICO

DRA. ESTRELLA ORTEGA ENRÍQUEZ
EL COLEGIO DE SAN LUIS

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias de la Universidad Veracruzana, Vol. 4, número 10, septiembre-diciembre 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. 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

ÍNDICE

Nota editorial 7

FLECHA

Mujeres en forma. Rosario Castellanos y el derecho a una
estética femenina 9

Germán Ceballos Gutiérrez y Riccardo Pace

Erotismo y cotidianidad femeninos: Representación y des-
mitificación en *Bestiario doméstico* de Brianda Domecq 34

Julio Romano Obregón

Borderlands. La Frontera. The New Mestiza: una frontera situada
en el símbolo mítico de Aztlán 57

Joselyn Pérez

Esquizoanálisis y poesía de la multiplicidad en dos poemarios
de Ernesto Carrión 80

Rodrigo Rosas Mendoza

Nuevas formas de conocimiento: locura, espacio mítico y
espacio religioso en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de
José María Arguedas 101

Mayco Osiris Ruiz

REDES

Narraciones, derechos humanos y literatura: una vuelta sobre
el testimonio 121

M. Jimena Sáenz

La epistemología *ch'ixi* en el estudio de la oralitura. Una intro-
ducción 145

Raúl Homero López Espinosa

Michael Taussig y la ficto-crítica: la vanguardia etnográfica y la reconfiguración del occidente subalterno <i>Miguel Ángel Ciprés Guerrero</i>	165
Tres médicos escritores <i>Vicente Francisco Torres</i>	185
<i>El llano en llamas</i> al ruso: una nueva traducción después de medio siglo <i>Petr Kogan</i>	202
<i>CARDUMEN</i>	
Gualberto Díaz González. (2022). <i>Testimonio y literatura en La noche de Tlatelolco</i> <i>Jennifer Vázquez</i>	221
Jorge Luis Herrera. (2023). <i>Una representación polifónica de la Generación de Medio Siglo</i> <i>Alfredo Pavón</i>	226
Vicente Quirarte (Sel. y est.). (2023). <i>Rubén Bonifaz Nuño: Rubén por nosotros</i> <i>Ángel José Fernández</i>	231

Nota editorial

Según Alán Arias Marín (*Ensayos críticos de derechos humanos*, 2016), los derechos humanos transitan hoy por una situación paradójica, acusados de utopía y urgentes de aplicación. No hay duda, en efecto, de que son uno de los tópicos de una época, la nuestra, de resistencia y emancipación; aun así, están en el ojo del huracán, como lo prueban las polémicas que prenden el debate sobre su esencia, pertinencia y alcance. Sí, porque si se les ve como algo “natural”, es decir, como inmutables, universales y absolutos, los derechos humanos se perciben desde muchas latitudes como una herencia poscolonial que reafirma las estructuras de hegemonía y subalternidad que se deberían visibilizar y subsanar. Por si fuera poco, remata el investigador, a menudo, el ejercicio de los derechos humanos peca de abstracción. Para compensarlo, nos invita a verlos como un fenómeno histórico que tiene sus contextos de origen y actuación en las diferentes culturas, donde se manifiestan como acciones concretas “que modifican la correlación de fuerzas pre-existente” (24).

Como Arias, creemos que los derechos humanos deben repensarse con espíritu crítico. Desde lo jurídico, por supuesto; pero también desde las humanidades, la literatura y demás artes. Estas, por su carácter dialógico e intercultural, resultan cruciales no sólo para representar la justicia social y testimoniar sus reivindicaciones, sino para dar voz a las perspectivas subalternas (etnia, género, clase, etc.) e incluirlas en la reflexión en torno al tema.



Por ello, este número de *El Pez y la Flecha* reúne estudios dedicados a cómo la literatura y otros discursos humanísticos participan en esta revisión de los derechos humanos mediante textos y reflexiones que se postulan como acciones concretas de apropiación de los bienes materiales e inmateriales que personas, grupos y culturas en condiciones de subalternidad precisan para una vida digna.

Comenzamos con tres artículos que comparten un corpus caracterizado por la autoría femenina y la perspectiva de género. Gracias a ellos, iremos de Rosario Castellanos a Brianda Domecq para observar cómo la ironía y la sátira revierten los valores patriarcales y adjudican a las mujeres los derechos negados; y, luego, a Gloria Anzaldúa, para fundar una patria mestiza cuya inexistencia jurídica se compensa en la dimensión de la ideología.

Después, dirigimos la mirada a las profundidades de la psique para observar, con Ernesto Carrión, como la lírica se torna un territorio que dignifica las múltiples subjetividades que se desbordan de nuestro ser y, con ello, se hace un gesto que reivindica la libertad del lenguaje ante las fórmulas discursivas dominantes. Y lo mismo hacemos en compañía de José María Arguedas para averiguar que también la crisis, la agonía y la locura pueden convertirse en un gesto de reapropiación de una patria mítica de cuño mestizo.

Finalmente, revisamos el compromiso de la literatura testimonial con los derechos humanos; exploramos un espacio epistémico decolonializado para dialogar con la oralidad y la escritura indígenas; apreciamos cómo la autoficción y la escritura literaria redefinen la perspectiva etnográfica y humanizan la práctica médica; y, por último, observamos el modo en que una nueva traducción de una obra literaria a un idioma extranjero responde y, a la vez, replantea un diálogo entre dos culturas. ➤➡

Germán Ceballos Gutiérrez
germancebgut@hotmail.com

Riccardo Pace
r_pace75@yahoo.it

Universidad Autónoma de Querétaro, México

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 10, septiembre-diciembre 2024, Sección Flecha, pp. 9-33.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i10.174>

Mujeres en forma. Rosario Castellanos y el derecho a una estética femenina

Women in form. Rosario Castellanos and the Right to a Feminine Aesthetic

Germán Ceballos Gutiérrez
Universidad Autónoma de Querétaro, México.

ORCID: 0009-0009-8694-1533
germancebgut@hotmail.com

Riccardo Pace
Universidad Autónoma de Querétaro, México

ORCID: 0000-0003-0505-6153
r_pace75@yahoo.it

Recibido: 19 de febrero de 2024
Dictaminado: 19 de marzo de 2024
Aceptado: 26 de junio de 2024



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

Mujeres en forma. Rosario Castellanos y el derecho a una estética femenina

Women in form. Rosario Castellanos and the Right to a Feminine Aesthetic

Germán Ceballos Gutiérrez
Riccardo Pace

RESUMEN

El estudio profundiza en *Mujer que sabe latín*, de Rosario Castellanos, para observar cómo algunos elementos fundamentales de su escritura –emisor, contenidos, estilos, tonos, modos, estructura– se constituyen como un acto social, cumplido en nombre del género femenino, de adjudicación de algunos de los derechos humanos que la tradición patriarcal niega a las mujeres. Bajo la guía de algunos conceptos de Bajtín –dialogismo, monologismo, parodia, contenido, forma–, se revisa la obra en busca de impresiones lectoras y fragmentos textuales que den fe de cómo la escritura rosariana, animada por la energía subversiva de la ironía, se torna un gesto de conquista del derecho a una voz y una perspectiva propias, así como de una tradición cultural y una estética de género que redoblan y subvierten la perspectiva dominante para desenmascararla como una parodia de la verdad.

Palabras clave: derechos humanos; género; ironía; hegemonía; subalternidad.

ABSTRACT

The study delves into *Mujer que sabe latín*, by Rosario Castellanos, to observe how some fundamental elements of her writing –sender, content, styles, tones, modes, structure– are constituted as a social act, carried out in the name of the female gender, of adjudication of some of the human rights that patriarchal tradition denies to women. Under the guidance of some of Bajtin’s concepts –dialogism, monologism, parody, content,

form—, the work is reviewed in search of reading impressions and textual fragments that attest to how rosarian writing, animated by the subversive energy of irony, it becomes a gesture of conquest of the right to one's own voice and perspective, as well as a cultural tradition and a gender aesthetic that redouble and subvert the dominant perspective to unmask it as a parody of the truth.

Keywords: human rights; gender; irony; hegemony; subalternity.

Para Asunción Rangel

In memoriam

No basta adaptarnos a una sociedad que cambia en la superficie y permanece idéntica en la raíz. No basta imitar los modelos que se nos proponen y que son las respuestas a otras circunstancias diferentes de las nuestras. No basta siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos.

Rosario Castellanos

SOBRE LA DIMENSIÓN HUMANA EN LA LITERATURA

Antecedentes: literatura y derechos humanos

El diálogo entre literatura y derechos humanos se remonta a los albores de la historia. Desde antes de que el concepto jurídico siquiera existiese, individuos y minorías han presentado una difícil relación con el poder y, en numerosas ocasiones, las demandas de justicia y dignidad formuladas por ellos se han abrigado en la prosa y la poesía. Pese a la antigüedad de ese vínculo, la mirada académica sobre el tema es relativamente reciente y se inscribe dentro de un filón más amplio: el que trata de las relaciones entre derecho y

literatura. Según Sansone (2001, pp. 2-43), éste se inaugura con el movimiento Law and Literature, surgido en Estados Unidos, en 1908, con la publicación de *A List of Legal Novel*, de John Wigmore, y se fortalece, tanto en América como en otras latitudes, a lo largo del siglo xx, teniendo como momentos principales los años setenta –despertar del movimiento– y ochenta –primeras cátedras de Derecho y Literatura. Los intereses de esta corriente abarcan varios aspectos del nexo entre lo literario y lo jurídico: clasificación de creaciones de tema legal, interpretación del derecho sobre bases literarias, estudio de las afinidades estilísticas y éticas entre derecho y literatura, “uso” de la literatura como herramienta pedagógica para enseñar la jurisprudencia y sondeo de la misma como un espejo de la situación y las reivindicaciones legales de individuos y comunidades, o sea, como una fuente para el estudio de la historia, la filosofía y la sociología del derecho y una inspiración para la reforma de los sistemas legales (Karam Trinidad & Magalhaes Gubert, 2009, pp. 175-194). Tales prácticas también confluyen dentro de los estudios dedicados a los lazos entre literatura y derechos humanos, cuyo inicio formal coincide con la Declaración Universal de los Derechos Humanos de la ONU (1948), cuyo desarrollo, impulsado, en 1973, por la publicación de *The Legal Imagination*, de James Boyd White (Sarat, Anderson & Frank, 2010, p. 2), se ve influenciado por el interés que, a través del tiempo, éstos suscitan en la opinión pública y por cómo, de vez en vez, políticos, especialistas y ciudadanía problematizan su naturaleza y alcances.

En los últimos lustros del siglo xx y el primer cuarto del actual, esta rama interdisciplinaria de las humanidades transita por una fase de transformación. Por un lado, la gran “visibilidad [...] de los derechos humanos” (Guaraglia Pozzo, 2017, p. 91) los convierte en un tema de moda. Esto provoca que el ruido mediático que se genera a su alrededor a menudo resta visibilidad a la labor de las redes de activistas y de investigadores que ven en la literatura un instrumento de crítica, reflexión y transformación jurídica, y también de los grupos que profundizan en cómo, gracias a las letras, el salón de clases se abre a una educación en derechos humanos, cuyo fin es crear una ciudadanía con cultura de paz y responsabilidad

social, o en cómo, a través de la literatura, se puede profundizar en el estudio de los derechos humanos (García Gestoso, 2021) o, incluso, cuestionarlos (Olson, 2010, p. 347). Por otro lado, el reciente recrudecimiento de las dinámicas neoliberales, la paulatina pérdida de libertades –y de la paz– que se ha producido a lo largo y ancho del mundo después del 9/11, y la subsecuente multiplicación de las reivindicaciones de individuos y grupos subalternizados de toda latitud, ha provocado una puesta en discusión de los derechos humanos como atributos esenciales e inalterables de cada integrante de nuestra especie (McClenn, 2013, p. 180; cit. por Sáenz, 2014, p. 26). Gracias a ello, se evidencian los límites de su concepción originaria –utopismo, a-priorismo, paternalismo, sesgo neo-colonial– y se sustenta una visión alternativa, consciente de su fluidez y relatividad, capaz de dar voz a las necesidades reales que experimentan individuos, organizaciones y grupos de diferente filiación geográfica o cultural. Acorde con esta postura:

Los derechos humanos, más que derechos “propiamente dichos” *son* procesos; es decir, el resultado, siempre provisional, de las luchas que los seres humanos ponen en práctica para poder acceder a los bienes [...] exigibles para vivir con dignidad: expresión, confesión religiosa, educación, vivienda, trabajo, medio ambiente, ciudadanía, alimentación sana, tiempo para el ocio y la formación, patrimonio histórico-artístico [...]. Al luchar por acceder a los bienes, los actores y actrices sociales que se comprometen con los derechos humanos lo que hacen es poner en funcionamiento prácticas sociales dirigidas a dotarnos a todas y a todos de los medios e instrumentos –sean políticos, sociales, económicos, culturales o *jurídicos*– que nos posibiliten construir las condiciones materiales e inmateriales precisas para poder vivir (Herrera Flores, 2008, pp. 22-24).

Bajo esta perspectiva, las obras literarias dejan de ser un simple pregón de las demandas de equidad o un espejo optimista de una humanidad y sus leyes deseables, empero utópicas, y se presentan como prácticas sociales concretas de apropiación de los bienes que individuos y comunidades necesitan para alcanzar lo que anhelan.

Y si bien es cierto que dicha conquista pasa por los contenidos de las obras, también es lícito formular la hipótesis de que lo mismo acontece con sus matices formales. De ser así, su tesitura dentro de la escritura literaria podría ser el acontecimiento que hace concreta la adjudicación, por parte de sujetos y grupos subalternos, de un bien inmaterial que no dudamos en considerar necesario para la conquista de la dignidad: una estética propia, cuya génesis no acontece exclusivamente en el horizonte axiológico dominante, sino fragua gracias a la polémica que con él se plantea desde la idiosincrasia y las necesidades de las minorías políticas, religiosas, étnicas, económicas, sexuales, etc.

Objetivo y horizonte teórico-metodológico

En este estudio, nos inspiramos en la visión de los derechos humanos como procesos de lucha y pretendemos validar la hipótesis según la cual cuando el discurso literario se relaciona con ellos, sus atributos esenciales –emisión, tono, modo, estilo, forma, etc.– no sólo actúan como corolarios de los contenidos que aluden a la ley o a la resistencia de alguien ante el *statu quo*, sino se transforman en derechos aplicados, en prácticas concretas, cuya realización, de por sí, corresponde a una conquista de algo necesario para el bienestar material y espiritual. Acorde a ello, releemos *Mujer que sabe latín*, de Rosario Castellanos, para observar cómo, gracias a la selección y al manejo irónico de los componentes de la escritura, su discurso subvierte la estética masculina y la sustituye con una de tipo femenino, ante la cual la primera revela su rostro paródico. Con ello, la prosa rosariana se presenta como el proceso de obtención de un bien inmaterial que la tradición literaria y la sociedad, construidas con base en los prejuicios patriarcales, han negado a las mujeres: el derecho humano a una estética propia, capaz de empoderar, tanto en el arte como en la vida, los valores y los sentires femeninos. Para lograr el cometido, partiremos de nuestras impresiones lectoras y las someteremos a la orientación de la exegética de Bajtín. Nos guiaremos, entonces, por el concepto de dialogismo, que el estudioso soviético considera como la dinámica mediante la cual el texto literario organiza la caótica polifonía del mundo, permitiendo

que se escuchen las demandas y los acentos de los diferentes grupos sociales y provocando que toda voz se resignifique gracias a la dialéctica que entabla con las otras (Bajtín, 1989, pp. 90-102; 2005, pp. 125; Voloshinov, 1992, pp. 132-133). Junto con él, evocaremos la idea de monologismo –lenguaje único–, la cual describe un discurso dominante que ejerce una presión hegemónica sobre las palabras de su entorno, destinándolas a la censura o la cancelación (Bajtín, 1989, pp. 87-89). Del mismo modo, apelaremos a su visión de la parodia, considerada como la presentación de un universo al revés, que se concreta gracias a la estilización, desde una axiología divergente, de los discursos que lo configuran (Bajtín, 2003, pp. 10-19; 2005, pp. 185-186; 1989, pp. 179-180); seguiremos su visión de los contenidos de la obra literaria como una secuencia redundante de mensajes que aluden, de modo malicioso, al significado de la obra (Bajtín, 1989, pp. 34-38); y evocaremos también su concepto de forma estética, el cual se refiere a la imagen abstracta del hombre-ético ideal que la obra construye al fusionar artísticamente sus contenidos léxicos y estructurales y propone como un modelo para la humanidad (Bajtín, 1989, pp. 25-26 y 60-63). Cabe señalar, por último, que nuestra metodología, concentrada en la elaboración de las impresiones lectoras a contraluz de las herramientas teóricas descritas, no puede prescindir de mirar estas últimas a través del tamiz de la ironía “feminista” que caracteriza la producción de Castellanos. Esto nos permitirá evidenciar la subversión y la resignificación del paradigma masculino que la autora cumple en todos los niveles del texto en estudio, una labor que transforma su escritura en un proceso que pone a su alcance –y al alcance de toda mujer– el derecho humano de acuñar su propia forma, recortándola de una silueta ideal, hecha de las tantas imágenes que proceden de una tradición femenina.

Justificación y estado de la cuestión

En vísperas del centenario del natalicio y del cincuentenario de la muerte de Rosario Castellanos –respectivamente, el 25 de mayo de 2025 y el 7 de agosto de 2024–, revisamos la bibliografía crítica dedicada a su obra, con la intención de homenajear a la autora y

reivindicar su vigencia dentro del contexto literario y cultural mexicano. Nos pareció interesante y, por supuesto, acertado que la casi totalidad de los textos que integran este universo coinciden con la postura que José Emilio Pacheco expresó en el prólogo de *El uso de la palabra*,¹ al señalar a Castellanos como una iniciadora de las reivindicaciones de género en México. Entre ellos, hay algunos que nos llegaron a inspirar: se trata de los que sustentan dicha visión, mostrando que las cualidades intrínsecas de la escritura trabajan para amplificar sus contenidos discursivos, en especial, la ironía, la cual se torna el elemento a partir del cual dentro de la obra rosariana urden tanto un mensaje ético como una estética de cuño feminista.

Nahum Megged, por ejemplo, sostiene que para Castellanos la ironía es una fuerza liberadora (1982, p. 25) que favorece un “acercamiento a lo humano” (p. 244) y establece un diálogo y una complicidad con el lector (p. 77). Al mismo tiempo, es un detonante de la parodia, ya que subvierte el discurso oficial y sus modos tradicionales de expresión —por ejemplo, el mito— y desenmascara la arbitrariedad y los prejuicios que respaldan el *statu quo* (p. 97).

A Megged le hace eco Gabriela Cano, quien, en 1992, tras analizar *Sobre cultura femenina*, habla de “un sentido irónico [que] añade fuerza al razonamiento” y denuncia “el carácter androcéntrico de la cultura” (pp. 254-255), ofreciendo a las mujeres un ejemplo de cómo al construir su propia imagen pueden “desarmar” los mitos patriarcales —p. i., la maternidad— (pp. 258-259). La misma estudiosa, en 2005, al prologar *Sobre cultura femenina* para el Fondo de Cultura Económica, señala la ironía como una marca de madurez que ennoblece la escritura (p. 12) y recuerda que una de las grandes inquietudes feministas de Castellanos se refería a la dificultad que las mujeres “enfrentan para constituirse en sujetos creadores de

¹ “Cuando se releen sus libros se verá que nadie en este país tuvo, en su momento, una conciencia tan clara de lo que significa la doble condición de mujer y de mexicana, ni hizo de esta conciencia la materia misma de su obra, la línea central de su trabajo” (Pacheco, 1974, p. 8).

obras culturales y artísticas”, debido a los límites que los prejuicios patriarcales les atribuyen (p. 11).

Al igual, Pamela McNab (2000), al estudiar *El eterno femenino*, reconoce el humor y la ironía como armas críticas que revelan la incongruencia de las expectativas sociales que rodean a la mujer (pp. 80-81). Y lo mismo hacen Barovero (2006), al señalar la ironía como una herramienta que antagoniza con un poder discursivo (p. 6) y crea una complicidad semiótica y política con el lector (p. 14), y Álvarez Lobato (2021), quien argumenta que la naturaleza irónica de *Mujer que sabe latín* queda manifiesta desde el título, el cual alude a tres versiones de un famoso refrán misógino mexicano (p. 39),² y que la lógica de la ironía dentro del texto hace concreta la capacidad de la mujer “de cuestionarse, de transformarse y de transmutar las imágenes” (p. 52).

Señalamos, por último, tres publicaciones que han representado un acicate para nuestra labor.

La primera es “*Mujer que sabe latín: Rosario Castellanos y el ensayo*”, de Maricruz Castro Ricalde. En ella, la investigadora yucateca describe el texto a contraluz de un concepto que Mary L. Pratt acuñó para atacar la misoginia de la tradición ensayística latinoamericana: “ensayo de identidad”.³ A partir de ello, Castro Ricalde sugiere que en la obra en cuestión Castellanos le da un giro irónico al “ensayo de identidad”, trazando una silueta de rasgos femeninos. Al mismo tiempo, la investigadora aclara que la cuestión de la identidad, en la escritura rosariana, no se resuelve a través del recurso de lo autobiográfico y lo referencial, sino haciendo hincapié en las

² “Mujer que sabe latín [...] no encuentra marido ni tiene buen fin”, o [...] “Mujer que sabe latín, no la quiero para mí”, o “Mujer que sabe latín, guárdatela para ti” (Álvarez Lobato, 2021, p. 39).

³ “Propongo este término para referirme a una serie de textos escritos a lo largo de los últimos ciento ochenta años por hombres latinoamericanos, casi todos pertenecientes a las élites euroamericanas y que abordan la problemática de la identidad latinoamericana [...]. Las mujeres no tienen cabida en el ensayo de identidad [...]. Dicha exclusión no tiene nada de misteriosa. Las identidades que el ensayo latinoamericano busca fundar—cívicas, políticas, culturales— son masculinas. Un aspecto crucial de su proyecto es negar a las mujeres los poderes cívicos y ciudadanos que los hombres letrados se otorgan a sí mismos” (Pratt, 2000, pp. 74-75).

“estrategias discursivas”: el desdoblamiento del punto de vista – enunciación transpersonal– y la polifonía de voces que, al dialogar con la de la ensayista, la respaldan (Castro Ricalde, 2010, p. 6). Finalmente, la estudiosa invita a acercarse a la literatura de Castellanos con el propósito de apreciar sus tesituras estéticas. Y de una vez, da el ejemplo: se concentra en la ironía como el eje de la *ars combinatoria* que da vida a *Mujer que sabe latín* y la define como la causa de que la obra llega a ser el espacio donde se concreta una forma auténticamente femenina, capaz de alumbrar nuevos horizontes de sentido (pp. 10 y 19).

La segunda es *Farsa y risa de mujer*, un libro de Dahlia Antonio Romero que trata de *El eterno femenino*. En él, se insiste sobre la importancia de la ironía en la escritura de Castellanos (2017, pp. 7-8 y 82-83); se precisa que en sus manos es un arma que “pone entre comillas los discursos del patriarcado” (p. 14); y se la describe como el fundamento de la parodia a la cultura masculina, que el texto realiza mediante una estética hecha de las versiones del mito femenino que circulan en el sistema patriarcal. Así, se muestra la sinrazón de tales mitos y se propicia un giro irónico, cuyo efecto certifica que tales imágenes no son incuestionables. A la vez, sugiere que, en realidad, lo único que hay de eterno en la mujer es el potencial de transformación que revierte el estatismo de los dogmas convencionales (pp. 17-18). Del texto de Antonio, destacamos también el cierre, el cual consta de un llamado de atención para la crítica. En él, hay un recordatorio de nuestras responsabilidades y un indicio clave para acercarse a la autora que nos interesa:

Como críticos literarios muchas veces se nos forma para privilegiar el alma de la obra literaria sobre el cuerpo y, por esto, nos concentramos en el contenido [...], y olvidamos su forma. Es más, presos de esa estructura dialéctica que ve dualidades por todos lados, consideramos que forma y contenido están separadas y somos ciegos a que la obra literaria es, más que una dualidad, un organismo (p. 82).

La tercera es *Rosario Castellanos: materia que arde*, un libro de Sara Uribe, donde, gracias a una escritura empática y pensante, se cum-

ple una relectura de la existencia y la obra rosariana y de los comentarios que se le han dedicado. Al referirse a la importancia de la ironía en Castellanos, Uribe muestra que es una parte fundamental de la personalidad de la autora; se presenta en todos los momentos de su vida, imprimiéndole una tónica particular: aparece en su amistad con Dolores Castro (2023, p. 34); durante un examen profesional (pp. 51-52); o en sus respuestas a los “fósiles universitarios” (p. 124). Y en todo caso, siempre actúa como un “procedimiento crítico” (p. 243). Asimismo, sucede en los textos rosarianos, tanto juveniles como de la madurez, sean éstos en verso o en prosa. La escritora de origen queretano también insiste en dos de las inquietudes que acompañaron a Castellanos. La primera es estética y atañe al compromiso que el discurso literario debe tener con la forma: “El «cómo», que es la forma, es algo primordial para ti, incluso antes que el «qué» del tema” (Uribe, 2023, p. 146). La segunda es política y tiene que ver con la misión social de la creación, al señalar que “La palabra es un patrimonio, pero no como un privilegio sino como una responsabilidad” (p. 160). Acorde a lo anterior, Uribe sugiere que en manos de Castellanos la forma, activada por el impulso irónico, tiene un alcance doble. Por un lado, da un giro a las dinámicas de exclusión vigentes en la cultura patriarcal, al imponer otra “estructura a un mundo [...] *roto, incongruente, absurdo*” (p. 44).⁴ Por el otro, a la manera de Simone de Beauvoir, identifica lo literario como un espacio de liberación. En él, la mujer transforma las imágenes que le fueron impuestas, afirma su individualidad y prueba su potencial creativo. Al hacerlo, impone una estética de lo femenino, que es una prueba fehaciente de que “los prejuicios que rodean a la idea de ser mujer no son un *destino inmutable*” (p. 54).⁵ Por todo ello, la estética que de vez en vez cuaja en la obra rosariana asume el sesgo de una “reivindicación jurídica”, la cual aboga por el derecho de las mujeres a “reclamar

⁴ Véase Andrea Reyes (2005, p. 659).

⁵ Véase Rosario Castellanos (2026, p. 650).

su categoría de personas” (p. 167)⁶ y a perseguir “la hazaña de convertirse en lo que se es” (p. 251)⁷, porque “para que las vidas valgan la pena de ser vividas, es necesaria siempre la dignidad” (p. 250).⁸ Y Castellanos esto lo sabía con creces.

DESAFÍO Y DEBATES

Emisor femenino: el derecho a una voz y una perspectiva propias

Ante una tradición literaria que, desde siempre, ha excluido a las mujeres, acusándolas de no estar a la altura, el hecho de que en *Mujer que sabe latín* la emisión del discurso esté a cargo de un yo femenino constituye una práctica de insumisión. Con ella, Castellanos se adjudica, para sí y para su género, el derecho a una voz y a una perspectiva propias.

Al igual que otros textos firmados por mujeres, como *La ciudad de las damas*, de Christine de Pizan (1405), o *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf (1929), el giro irónico que acontece en la obra se fundamenta en una aparente subyugación a la preceptiva literaria masculina, que de repente se resuelve en una toma de distancia de su horizonte axiológico y desemboca en una perspectiva antagónica a la patriarcal. Acorde a ello, el discurso rosariano simula adoptar el lenguaje y la retórica hegemónicos y se desenvuelve dentro de los estilos “autorizados” por la tradición poética dominante, como lo son, en su caso, la reseña, la biografía y el ensayo. Sin embargo, la marca que la identidad de la autora proyecta sobre el discurso hace que esta supuesta copia de la escritura patriarcal manifieste varias diferencias respecto al hipotético modelo. Si ésta, por ejemplo, maneja un idioma oficial, autoritario y solemne, y, con él, pretende perpetuar la vigencia de los mitos establecidos, aquél plasma uno dotado de levedad y una incansable vocación al cambio, el cual relativiza el significado de las palabras, la interpretación de valores, creencias y costumbres, así como los rancios silogismos que sustentan la racionalidad oficial. Del mismo modo, al practi-

⁶ Véase Andrea Reyes (2005, p. 668).

⁷ Véase Rosario Castellanos (2016, p. 573).

⁸ Véase Andrea Reyes (2005, p. 617).

car la reseña, la biografía y el ensayo, Castellanos echa nueva luz sobre estos géneros, que la tradición a menudo ha considerado semiliterarios y “menores”: los priva de la autoridad del emisor masculino que, dentro del paradigma en auge, acredita el juicio estético, el encumbramiento de modelos éticos y la especulación identitaria e intelectual; distrae su atención de los argumentos varoniles y la orienta hacia un horizonte artístico, humano y cultural *otro*, conformado por objetos discursivos que interesan a la mujer; y finalmente, deja de considerar a su carácter híbrido como una marca de imperfección, para convertirlo en una señal identitaria dotada de un alto valor simbólico. Así, en la escritura de nuestra autora dichos géneros literarios se resignifican a través de una hipóbole de su misma minoría y, con ello, se tornan ironías de otro género, supuestamente “incompleto” y “menor”: el femenino; se perfilan como escenarios discursivos de bajo perfil que, pese a ser casi idénticos a los que el canon acredita, subvierten sus dictámenes al presentarse no sólo como espacios de expresión hechos a la medida de individuos que la cultura patriarcal considera de rango inferior –las mujeres [sic!]–, sino como un teatro de lucha donde estos sujetos ambiguos y sin valor se ocupan de temas insignificantes. Y aun así, de minucia en minucia, se apropian de la expresión.

Gracias a la presencia de un yo femenino que actúa como emisor, *Mujer que sabe latín* también se perfila como un doble irónico de las obras apologeticas firmadas por los hombres. Huelga decir que aun en este caso el libro se reafirma como un gesto de apropiación del derecho a una voz y una perspectiva propias, el cual estriba en una toma de distancia ética de sus homólogos patriarcales. Y mientras éstos, desde tiempo inmemorial, cuando tratan de las mujeres muestran su rostro monológico y persiguen “la abolición de lo contrario” (Castellanos, 1986, p. 8) por medio de la cancelación de la voz femenina o de su reducción a la dimensión de los estereotipos, el texto de nuestra autora ostenta una vocación dialógica, que lo lleva a incluir las voces de los hombres y a construir, gracias a una dialéctica con ellas, sus propios significados. Lo anterior se hace evidente con los dos ensayos que abren el índice, “La mujer y su imagen” y “La participación de la mujer mexicana en la edu-

cación formal”, cuyas reflexiones dibujan el horizonte patriarcal al que las mujeres están sometidas y funcionan como un contexto a partir del cual interpretar dialógicamente los demás textos que integran la obra. En ambos ensayos, el discurso ostenta un tono sociológico, que se sustenta en datos y autoridades; y con ello, parece sugerir que la situación representada es una fotografía exacta e inmutable de la realidad creada por los hombres. Sin embargo, de repente este sentido se subvierte por efecto de la mirada femenina, ante la cual todo lo que refleja la hegemonía masculina se hace relativo o, incluso, se revela como un sinsentido. En el primero, esto la lleva a destacar los mitos masculinos sobre el llamado “segundo sexo” –el sesgo ético negativo que le atribuye la religión, la vocación al sacrificio, la ignorancia de sí y del mundo, la sumisión a la autoridad masculina, la maternidad, las taras estéticas e intelectuales, etc.– y a contradecirlos mediante una imagen femenina hija de la experiencia, cuyo dinamismo contrasta con su inercia.⁹ Y en el segundo, le permite ahondar en las múltiples justificaciones morales que el patriarcado ha formulado para mantener a la mujer en la ignorancia, mismas que, a la criba de la perspectiva rosariana, revelan su amoralidad; y con ella, la necesidad de una toma de conciencia que beneficie a ambos géneros.¹⁰ Cabe señalar que en este texto Castellanos también presenta el método de acción que ha de guiar la liberación de las mujeres, al indicar en la risa la herramienta con que derrumbar los viejos prejuicios y alcanzar los derechos negados:

⁹ “pese a todas las técnicas y tácticas y estrategias de domesticación usadas [...], la mujer tiende siempre a ser mujer, a girar en su órbita propia, a regirse de acuerdo con un peculiar, intransferible, irrenunciable sistema de valores. Con una fuerza a la que no doblega ningún alegato; con una persistencia que no disminuye ante ningún fracaso, la mujer rompe los modelos que la sociedad le propone y le impone para alcanzar su imagen auténtica” (Castellanos, 1986, p. 19).

¹⁰ “Y difundir esta conciencia con todos los medios a nuestro alcance. Los hombres no son nuestros enemigos naturales [...]. Si se muestran accesibles al diálogo tenemos abundancia y variedad de razonamientos. Tienen que comprender, porque lo habrán sentido en carne propia, que nada esclaviza tanto como esclavizar, que nada produce una degradación mayor en uno mismo que la degradación que se pretende infligir al otro” (Castellanos, 1986, p. 38).

sugeriría [...] no arremeter contra las costumbres con la espada flamígera de la indignación ni con el trémolo lamentable del llanto sino poner en evidencia lo que tienen de ridículas, de obsoletas, de cursivas y de imbéciles. Les aseguro que tenemos un material inagotable para la risa. ¡[...] la risa es la forma más inmediata de liberación! (p. 39).

Al sumarse la energía de la risa y la distancia crítica con que Castellanos enfoca los contenidos masculinos de los ensayos en cuestión, la autoridad de tales contenidos queda del todo profanada. Su presencia en *Mujer que sabe latín*, entonces, deja de ser la de unas verdades indiscutibles que pesan sobre el género femenino y se convierte en una marca paródica que no sólo desenmascara a las majaderías que se repiten para mantenerlo bajo yugo, sino al sistema que las ejecuta. Y si bien es cierto que el cuadro de contexto que tales datos forman sigue actuando como un trasfondo dialógico sobre el que resuenan y se significan los retratos de mujeres proyectados en los textos subsecuentes, también lo es que ahora las referencias patriarcales dejan de ser un sombrío recordatorio de las leyes que tales mujeres violaron en aras de su libertad y, por fin, se vislumbran como las partes de un discurso mendaz y patético que, para ser sí misma, toda mujer debe derrotar.

La luz de la parodia se extiende también sobre otros discursos de origen masculino a los que la emisora de *Mujer que sabe latín* alude en los demás textos que integran la obra. Sin embargo, en el caso de estos últimos el vuelco pragmático en cuestión no se basa, como sucedía con los ensayos iniciales, en una toma de distancia crítica con respecto al discurso parodiado, ni en la burla. Parece más bien encarnar una voluntad de homenaje del mismo que, primero, se disimula detrás de la difidencia que el discurso rosariano ha sentado por la palabra masculina y, después, se revela como el reconocimiento de la influencia que ésta ha tenido en el desarrollo de la propia. Con ello, se alude a una coincidencia de visiones que presenta a los sujetos involucrados no como los exponentes de dos géneros en pugna, sino como los integrantes de una humanidad que vive en armonía, según derecho, y que, de modo cooperativo, busca la verdad y su propia identidad. Entre estos discursos, seleccionamos dos que

proceden de las “Notas al margen” que cierran el libro, las cuales tienen el mérito de ocultar a plena vista una importante información en torno a *Mujer que sabe latín* y a cómo la evocación del otro, tanto mujer como hombre, revela un reflejo de la identidad fluida que Castellanos está inventando para sí y el género femenino. El primero viene de “Heráclito y Demócrito” y lo encarna la figura de este último, el filósofo que “reía sin cesar” (p. 183), el cual en manos de la autora se torna una triple ironía: de los escritores iconoclastas de Hispanoamérica, de ella misma y de todas las mujeres:

[Éstas] aplican “el ácido corrosivo de la risa” a las instituciones para destruirlas porque son absurdas, porque son injustas, porque son inoperantes, porque carecen de fundamento y de sentido [...], porque su importancia no oculta más que el vacío, porque su dogmatismo es la cara que da la irracionalidad. Demócrito, con todo ello, no se irrita pues sabe que “el que se enoja pierde” sino que se divierte desmontando los mecanismos, exhibiendo las incongruencias, reduciendo a cenizas, con un soplo, una construcción que desafiaba los siglos (pp. 183-184).

El segundo se presenta en “Traduciendo a Claudel”. Allí, la referencia al poeta francés y a las versiones de su obra se tornan el pretexto para pensar en la traducción como una ventana sobre la otredad, un proceso que implica un cambio de forma no sólo en los textos, sino también en los sujetos involucrados:

Y el traductor [...] aspira, fundamentalmente, a usurpar. Ser, durante un breve momento, la encarnación de *el otro*, admirado a distancia: intentar disfrazarse usando sus vestiduras, duplicar sus gestos, sus entonaciones e ir más allá de lo que la imagen pública ofrece [...]. Entre las inagotables probabilidades de traducir se elige aquello que, de cierta manera, dice lo que nosotros, de ninguna manera, somos capaces de decir. Aquello que hubiéramos querido haber descubierto, formulado, inventado. Aquello que corresponde, con bastante exactitud, a las exigencias de nuestro temperamento, a las orientaciones de nuestro trabajo, a las necesidades –vergonzantes o explícitas– de nuestra expresión (pp. 196-197).

Cerramos apartado señalando que el diálogo ante el espejo que se genera gracias a la traducción es un equivalente —o una ironía— de un proceso que se verifica a lo largo de *Mujer que sabe latín*, donde toda referencia, tanto sería como paródica, que la escritura rosariana hace a la vida, la creación o la lectura del *otro* es un espejo que traduce la identidad femenina ideal que su autora recrea en la obra, haciéndola más auténtica, es decir, depurada de los mitos patriarcales.

Contenidos femeninos: el derecho a una tradición propia

Pese a la importancia de los contenidos masculinos, la mayoría de los contenidos de *Mujer que sabe latín* atañe al universo femenino. Éstos juegan un rol fundamental dentro de la obra porque el simple hecho de tomarlos en cuenta consta en otro acto de insu-misión, en este caso, contra los cánones temáticos del paradigma literario patriarcal. En otras palabras, la presencia de tales contenidos constituye, para Castellanos y las mujeres todas, la práctica del derecho a una tradición cultural propia, que es una ironía de la dominante y, sobre todo, de la cual derivan los modelos humanos, éticos y estéticos a imitar en su camino de reinención personal y liberación de los mitos patriarcales. Al mismo tiempo, presenta el texto en estudio como una ironía estructural de la forma libre y fluida que adoptan las personalidades femeninas cuando se tejen dando forma a otras voces, experiencias y creaciones de mujeres, ya que “no ha habido mujer que haya desperdiciado la oportunidad de contemplar su imagen reflejada en cuantos espejos le depara su suerte” (p. 41). Como epítome de lo anterior, citamos el texto del que extrajimos la última cita, que es el tercero del índice. Su título es “La mujer ante el espejo: 5 autobiografías”; y su unidad se integra al fusionar otros tantos fragmentos dedicados a la vida de mujeres ejemplares. Se trata de Santa Teresa, Sor Juana, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Elena Croce, a quienes Castellanos toma como un espejo de la mujer que se reinventa para ser lo que es, por ser capaces de liberar su identidad del molde patriarcal y darle una forma personal que refleja sus respectivas inquietudes por la gracia, el conocimiento, la palabra poética, la representación

de la esencia de las cosas y la creación de un nosotros empático que antagonizara con el totalitarismo (pp. 41-45). Junto con ello, destacamos que, a su vez, la estructura de este texto, es decir, su tesitura a partir de argumentos femeninos disparatados, que, sin embargo, fraguan en una unidad, se postula como una ironía especular de la arquitectura de *Mujer que sabe latín* y del sentido ejemplar para la identidad de todo un género que la obra cobra al fusionar tantos contenidos marcados por la tónica femenina y al conjuntarlos en una nueva imagen de la mujer. Al texto mencionado, le siguen otros 25, dedicados a la vida y la obra de mujeres.¹¹ Y todos son espejos que reflejan la estructura de *Mujer que sabe latín* o aluden a la mujer concreta e ideal que la obra desea representar. Entre tantos ejemplos –todos merecedores de referencia, porque son portadores de ironías rosarianas–, destacamos la reseña de algunas obras y la mirada a la vida de Karen Blixen, que se hacen en “«Por sus máscaras los conoceréis...» Karen Blixen-Isak Dinesen”, del cual se evidencian el tema de la revelación mediante la poesía, que insiste sobre la posibilidad –que el libro en estudio y, más en general, Castellanos practican– de explorar el ser y el mundo a través de la creación literaria; los temas de la máscara, el seudónimo, las identidades dobles, que transporta la ironía al plan de la existencia, mostrándola como un espacio semiótico abierto y cambiante –lo cual parodia el realismo estático que la hegemonía masculina forma para simular la realidad–, y equiparándola así a lo estético, a la literatura, así como sucede en los escritos de nuestra autora; el tema del personaje que ríe y a través de la risa se libera del prejuicio; el tema de la literatura como profesión y, sobre todo, como herramienta para dar forma al mundo y devolver la humanidad a la armonía universal.¹²

¹¹ Natalia Ginzburg, Karen Blixen, Simone Weil, Elsa Triolet, Violet Leduc, Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, Patricia Highsmith, Virginia Woolf, Ivy Compton-Burnett, Doris Lessing, Penélope Gilliat, Lillian Hellman, Eudora Welthy, Mary McCarthy, Flannery O'Connor, Betty Friedan, Susan Sontag, Clarice Lispector, Mercedes Rodoreda, Corín Tellado, María Luisa Bombal, Silvina Ocampo, Ulalume González de León, la marquesa Calderón de La Barca, María Mendoza y Patricia Martel Díaz Cortés.

¹² “La forma cumple una función que trasciende el mero hecho de proporcionar placer estético: libera al hombre de sus limitaciones, lo incorpora a la totalidad creada,

En el ensayo “Bellas damas sin piedad”, se parte del horizonte patriarcal para presentar los prejuicios en torno a otro género literario considerado “menor”, el policial, y a la vez se exalta su menoría al relacionarlo con un público y con autoras prevalentemente de género femenino. Con ello, se crea un doble irónico de los estilos y contenidos “menores” que conforman *Mujer que sabe latín* y, según se cree, la psique femenina. Del mismo modo, el ensayo en cuestión es una ironía de la escritura rosariana porque, en su interior, de repente, se construye una profanación paródica de las premisas patriarcales del discurso, así como sucede, por ejemplo, en “La mujer y su imagen”. Esto se verifica con una referencia a tres escritoras cumbre del género –Agatha Christie, Dorothy L. Sayers y Patricia Highsmith– y a sus personalísimas estéticas, las cuales de un solo golpe aclaran la improcedencia de los prejuicios patriarcales en torno al género y a sus frecuentadoras, provocando que su contexto de origen –y todo lo que en él circula– se vislumbre, finalmente, como lo que es: una parodia de la verdad.

En el ensayo “Virginia Woolf y el «vicio impune»”, la reflexión sobre las formas de la lectura y los lectores redobla el discurso que la escritora inglesa realizó en *El lector común*. Este juego de espejos es la premisa que fundamenta una reflexión de Castellanos en torno a qué significan las alusiones que Woolf hace a otras autoras, misma que desemboca en la conclusión –irónicamente válida para la escritura de la mexicana en el momento en que alude a Woolf o a otra mujer– que tales referencias conforman y visibilizan, esto es, una tradición que el canon literario y cultural patriarcales han negado: la femenina.¹³

lo convierte en un instrumento de la voluntad divina y lo inserta en sus planes [...]. La humanidad es la materia prima sobre la que ha de operar el artista, causa eficiente, herramienta para modelar la estatua que, una vez terminada, habita esa eternidad que es la patria de los seres imaginarios y a la cual nuestro modo de realidad nos veda el acceso” (Castellanos, 1986, p. 53).

¹³ “Si Virginia Woolf las evoca no es por mera simpatía, no es para comparar soleadas, rechazos, burlas, escándalos; es, fundamentalmente, por sentido de la tradición y porque sí le es preciso conocerse y situarse” (Castellanos, 1986, pp. 80-81).

En la minibiografía de Eudora Welty, “Eudora Welty: el reino de la gravedad”, se desenmascara la preceptiva literaria dominante, por condenar la creación al estatismo de la forma, ya que “La literatura es un juego cuyas reglas se inventan y se establecen a cada nueva partida y rigen sólo mientras esa partida dure” (p. 104). Junto con ello, el texto en cuestión también presenta una extraña forma femenina, que se postula como un doble de Castellanos y de cualquier otra mujer que vive en un entorno hostil: la de la aludida autora sureña, rodeada de un contexto machista y represor, que supo conjugar una impecable adhesión exterior a los modelos patriarcales y una interioridad liberada en aras de una formación literaria y cultural inigualables.

En el ensayo dedicado a María Luisa Bombal, “María Luisa Bombal y los arquetipos femeninos”, se insiste que para la mujer latinoamericana la literatura es un espejo para contemplar su imagen (p. 144), un intento que, ya lo sabemos, se repite en *Mujer que sabe latín*. Y también se muestra el eterno conflicto de la mujer con las imposiciones patriarcales, la frustración de ver que ni una adhesión total a ellas basta para alcanzar la paz; y se revela que la única posibilidad de resistir es la que practican Bombal y Castellanos: la invención de alternativas imaginarias mediante la escritura (pp. 147-148).

En el ensayo dedicado a Silvina Ocampo, “Silvina Ocampo y el «más acá»”, se presenta a la autora argentina como una mujer convencional, que, sin embargo, encuentra su forma real al tornarse “la autora de una obra literaria en muchos sentidos excepcional” (p. 150). Se muestra que también para ella –al igual que otras mujeres evocadas por Castellanos– la búsqueda de la forma de la psique femenina es una suerte de *ars combinatoria*, un rompecabezas estético que, como sucede con la identidad estética de muchas obras literarias, como *Mujer que sabe latín* –he aquí, una vez más, la ironía–, da vida a figuras siempre cambiantes, hechas de fragmentos heterogéneos.¹⁴

¹⁴ “Es la búsqueda de la aguja en el pajar, esto es, de lo que estaba escondido bajo un material amorfo al que la pereza de nuestros ojos se niega a dar una estructura, una con-

Por último, señalamos “María Luisa Mendoza: el lenguaje como instrumento”, donde la reflexión que se desprende al reseñar la primera novela de la autora guanajuatense, *Con él, conmigo, con nosotros tres* (1971), fragua en un ejemplo biográfico de entrega a la escritura, que es un espejo del de Castellanos. Con ello, se nos ofrece una versión extraordinaria de la ética del trabajo que cualquier escritor, aspirante o real, debería seguir, la misma que, al mismo tiempo, es una dupla irónica hecha de imágenes de autoras femeninas que rechazan cualquier tipo de subalternidad, excepto la que impone la creación:

La literatura, como el movimiento, se demuestra andando y como el camino se hace caminando. Lo demás es elucubración, promesa, posibilidad pero mientras no alcance la categoría de hecho consumado no podrá predicarse nada sobre ella y menos aún sobre un autor que no ha dejado de estar en ciernes [...]. Porque ser humilde es aceptar la prioridad del objeto estético por encima del sujeto creador. Que se somete así a las exigencias múltiples de ese objeto: trabajo, constancia, lucidez para advertir los errores, prontitud para rectificarlos. Y, fundamentalmente, tiempo, esa materia de que estamos hechos (pp. 165-166).

LA MUJER (QUE SABE LATÍN), ESTRUCTURA Y FORMA

Al ojear *Mujer que sabe latín*, el cuarto texto que encontramos es “Natalia Ginsburg: la conciencia del oficio”. En él, se reseña *Las pequeñas virtudes* (1962), una antología de escritos híbridos de la autora italiana. Y de ahí, se ofrece una breve biografía de la misma. Más allá de los paralelismos que se establecen entre Ginsburg y la mujer que Castellanos inventa, es preciso subrayar que la referencia al libro de la

figuración, un orden. Caos que no se transforma en Cosmos más que por el esfuerzo y la perseverancia del artista. ¿Pero cuál es el proceso que nos permite llegar de la búsqueda al hallazgo? ¿Cómo discernir entre lo que estorba y lo que funda? ¿Cómo desechar lo que carece de significado y guardar lo que constituye una clave? Existen ciertos principios, desde luego, porque si no la tarea estaría absolutamente abandonada al azar [...]. Pero estos principios ni son explícitos, ni son invariables, no son rígidos” (Castellanos, 1986, p. 150).

primera encarna un doble irónico de la obra en estudio. Esto se debe a que la composición de ambos es el resultado de un *ars combinatoria* que estriba en la conjunción de textos heterogéneos, publicados anteriormente como autónomos, según una estructura intencional y significativa: 11 para la autora italiana, que en su obra reúne y organiza ensayos, memorias y reportajes, escritos a lo largo de 16 años, aparecidos primero en revistas, y 35 para la mexicana, que en la suya reubica textos publicados de 1970 a 1972, en *Diorama de la cultura*, el suplemento dominical de *Excelsior* (Álvarez, 2021, p. 37).

En razón de lo que observamos en los apartados anteriores, especulamos que también de *Mujer que sabe latín* puede decirse lo que Italo Calvino –cit. por Aguilà, 2002, p. 246) afirmó de *Las pequeñas virtudes*: que presenta, en cada página, “una forma de ser mujer”. Es más, creemos que a partir de las muchas formas de ser mujer que pululan en sus líneas en la obra de Castellanos cobra vida otra imagen femenina, de cuño personal, que se concreta gracias a la peculiar sintaxis a la que la autora somete los discursos y los acentos que confluyen en el texto.

Como en el caso de Eudora Welty o de Silvina Ocampo, en el exterior de dicha imagen hallamos una fachada que parece embonar a la perfección con la mirada patriarcal: los ensayos “La mujer y su imagen” y “La participación de la mujer mexicana en la educación formal”, contruidos con tono y datos varoniles. No obstante, como sucede con estas autoras, el interior revierte con ironía las apariencias, revelando la forma de una mujer liberada de las imposiciones patriarcales: la mujer que inventa quien es, cuya existencia desenmascara el carácter paródico de la hegemonía misógina. Esta mujer va hilvanándose con base en una gama de estilos “menores”, los cuales, por su falta de prestigio y literariedad, parecen perfectos para dar voz a un ser subalternizado. Sin embargo, como se vislumbra en “La mujer ante el espejo: 5 autobiografías”, dicha mujer cristaliza en una unidad hecha de otras imágenes de mujer –porque no hay sólo una forma femenina, sino una multiplicidad, cuya fluidez contradice la fijeza de los mitos patriarcales–: las aludidas por los contenidos de los 27 textos de sesgo exclusivamente femenino –y, aun sin ser idéntica a ninguna, la mujer de Castellanos se parece

un poco a todas, se reconoce en ellas y se sabe hecha a partir de su ejemplo e influencia— y, por supuesto, por la mismísima doña Rosario, como se averigua en los últimos 6 fragmentos de la obra, los que forman parte de “Notas al margen”, donde la autora muestra cómo ha ido inventando su propio yo a partir de su experiencia como lectora, creadora, traductora y, en general, como mujer, sin importar si sus referentes fueron hombres u otras mujeres, ya que cuando se habla de verdad esto no importa.

Debido al esmero y al compromiso social con el que Castellanos realiza esta tesitura, consideramos que la escritura de *Mujer que sabe latín*, cuyas cualidades hemos analizado en este estudio, no sólo representa un acto de apropiación de los derechos humanos a una voz, una perspectiva y una tradición propias del género femenino, sino también un gesto de resistencia, que se hace concreto en otra conquista fundamental, de gran valor simbólico y alcance absoluto: el del derecho humano a una estética femenina, hecha a golpes de pluma y de sonrisas, dando vuelta a las trabas que la cultura de los hombres ha construido para opacar la esencia pura y cambiante de cada mujer. ➤

REFERENCIAS

- AGUILÀ, H. (2002). Natalia Ginzburg. *Las pequeñas virtudes*. Trad. di Celia di Filippetto. Barcelona: Acantilado/Quaderns Crema, 2002. *Quaderns d'Italià*, 7, 246-247. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- ÁLVAREZ LOBATO, C. (2021). Crítica de la maternidad. La función de la ironía en *Mujer que sabe latín*, de Rosario Castellanos (pp. 37-54). En Claudia Gutiérrez Piña, Gabriela Trejo Valencia & Jazmín Tapia Vázquez (Coords.). *Escrituras de la maternidad. Miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana*. Guanajuato, Universidad de Guanajuato/Fides.

- ANTONIO ROMERO, D. (2017). *Farsa y risa de mujer. Lo que no escriben los sabios ni en los libros ni en pergaminos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.
- BAJTÍN, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BAJTÍN, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BAROVERO, L. (2006). La ironía y la (re)producción en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos. *Latin American Theatre Review*, 39(2), 5-18. Lawrence, The University of Kansas.
- CASTELLANOS, R. (1986). *Mujer que sabe latín*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CANO, G. (1992). Rosario Castellanos: entre preguntas estúpidas y virtudes locas. *Debate feminista*, 6, 253-259. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- CASTRO RICALDE, M. (2010). *Mujer que sabe latín: Rosario Castellanos y el ensayo*. <https://es.scribd.com/document/460795345/Mujer-que-sabe-latin-Rosario-Castellanos-pdf>
- GARCÍA GESTOSO, N. (2021). El uso de la literatura en la docencia y aprendizaje del Derecho Constitucional y de los derechos fundamentales. *Docencia y Derecho*, 18, 93-107. Córdoba, Universidad de Córdoba.
- GUARAGLIA POZZO, M. (2017). Derechos humanos, cultura y literatura. Un ejemplo de la narrativa de denuncia social latinoamericana. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, 28(2), 91-117. Costa Rica: Universidad Nacional.
- HERRERA FLORES, J. (2008). *La reinención de los derechos humanos*. Andalucía: Atrapasueños.
- KARAM TRINIDADE, A. & ROBERTA MAGALHAES G. (2009). Derecho y Literatura. Acercamiento y perspectivas para repensar el derecho. *Revista Electrónica del Instituto de Investigaciones "Ambrosio L. Gioja"*, III(4), pp. 164-213. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- McCLENNEN, S. A. (2013). Goldberg, Elizabeth Swanson, and Alexandra Schulteis Moore (Eds). 2012. *Theoretical Perspectives on Hu-*

- man Rights and Literature*. New York: Routledge. *College Literature*, 40(3), 180-182. Special Issue: Human Rights and Cultural Forms. Baltimore, Hopkins University Press.
- MCNAB, P. J. (2000). Humor in Castellano's *El eterno femenino*: The Fractured Female Image. *Latin American Theatre Review*, 33(2), 79-91. Lawrence, The University of Kansas.
- MEGGED, N. (1982). *Rosario Castellanos. Un largo camino a la ironía*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- OLSON, G. (2010). De-Americanizing Law and Literature Narratives: Opening Up the Story. *Law & Literature*, 22(2), 338-364. Los Angeles, University of California.
- PACHECO, J. E. (1974). La palabra. Prólogo a Rosario Castellanos (pp. 7-13). En *El uso de la palabra*. Ciudad de México, Excélsior.
- PRATT, M. L. (2000). "No me interrumpas": las mujeres y el ensayo latinoamericano. *Debate feminista*, 21, 70-88. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- SAÉNZ, M. J. (2014). Literatura y derechos humanos: "un campo naciente". *Derecho y Ciencias Sociales*, 10, 24-55. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- SANSONE, A. (2001). *Diritto e letteratura: un'introduzione generale*. Milano: Giuffré.
- SARAT, A., MATTHEW D. ANDERSON & CATHRINE O. FRANK (2010). Introduction. On the Origins and Prospects of the Humanistic Study of Law. En *Law and the Humanities: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- URIBE, SARA & VERÓNICA GERBER BICECCI (2023). *Rosario Castellanos: Materia que arde*. Barcelona: Lumen.
- VOLOSHINOV, V. N. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Madrid: Alianza.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 10, septiembre-diciembre 2024, Sección Flecha, pp. 34-56.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i10.175>

Erotismo y cotidianidad femeninos: Representación y desmitificación en *Bestiario doméstico* de Brianda Domecq

Female Erotism and Everyday Life: Representation and Demystification in Brianda Domecq's *Bestiario Doméstico*

Julio Romano Obregón
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México

ORCID: 0000-0002-8325-6196
julio.romano@uaeh.edu.mx

Recibido: 15 de abril de 2024
Dictaminado: 08 de julio de 2024
Aceptado: 30 de julio de 2024



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

Erotismo y cotidianidad femeninos: Representación y desmitificación en *Bestiario doméstico* de Brianda Domecq

Female Erotism and Everyday Life: Representation and Demystification in Brianda Domecq's *Bestiario Doméstico*

Julio Romano Obregón

RESUMEN

En *Bestiario doméstico* (1982), Brianda Domecq retrata, satiriza y desmitifica múltiples aspectos de la vida de la mujer en los ámbitos doméstico, sexual y social. Las opresiones que históricamente han definido la condición de la mujer, señaladas y criticadas por Mary Wollstonecraft ya en el siglo XVIII, y que han sido ejercidas desde la posición de dominación masculina, encuentran en la obra de Domecq una crítica que pretende subvertir estereotipos y fantasías construidos desde la visión masculina de lo social, que reduce el papel de la mujer al ámbito doméstico, en sentido funcional, cuando no a lo meramente decorativo.

Palabras clave: erotismo; dominación masculina; cuento; emancipación; hogar.

ABSTRACT

In *Bestiario doméstico* (1982), Brianda Domecq portrays, satirizes and demystifies women's daily life in domestic, sexual and social fields. Oppressions that have defined the role of women in society, perpetuated mainly by male dominance, have been observed and criticized since 18th Century by Mary Wollstonecraft. These oppressions and this dominance find in Brianda Domecq's fiction a portrait but also a critic that pulls to subvert stereotypes as well as fantasies built from a male vision of how

society should work, a vision that reduces women's role to a domestic function, when not limited to the decorative.

Keywords: erotism; male domination; short story; emancipation; home.

INTRODUCCIÓN

Brianda Domecq Cook (Nueva York, 1942) es quizá más conocida por un episodio de su vida personal: un secuestro, que luego volcó en testimonio en *Once días... y algo más* (1979), que por su ficción, contenida en *Bestiario doméstico* (1982), *La insólita historia de la santa de Cabora* (1990) y *Un día fui caballo* (2000), además de algunas antologías. *Bestiario doméstico* no es precisamente un volumen de juventud, sino una obra de madurez. En él, las historias están protagonizadas y narradas mayormente por personajes femeninos, cuyas voces, experiencias y reflexiones cuestionan, consciente o inconscientemente, las lógicas de un universo dominado por lo masculino y las relaciones que, como consecuencia de ello, limitan no sólo el comportamiento, sino también la manera de concebir el mundo de la mujer.

Aunque escasa, la crítica que se ha ocupado de su obra se ha enfocado sobre todo en el papel que ocupa Brianda Domecq en el panorama general de la literatura mexicana escrita por mujeres, en cómo la mujer está representada en su ficción, en función de contextos específicos —el porfiriato, el siglo xx, el espacio y el tiempo míticos—, y en el tono paródico con que ha abordado la mitología judeocristiana.

Javier Durán (2002) documenta un temprano interés académico por *La insólita historia de la Santa de Cabora* de Domecq, que es constatado por Samuel Manickam (2011), quien considera que esta obra ocupa la mayor parte de los trabajos dedicados a la autora. En palabras de Domecq, *La insólita historia de la Santa de Cabora* es de alguna manera una respuesta a la novela *Tomóchic* (1899) de Heriberto Frías, uno de cuyos capítulos presenta a Teresa Urrea, “La Santa

de Cabora”, de manera negativa y condescendiente (cit. por Shaw, 1999, pp. 291-292). Así, la propuesta estética de Domecq puede leerse como una subversión ante la manera en que Teresa Urrea es representada en la literatura mexicana y como una reivindicación del personaje histórico real, a través de la ficción, pues es entendida y configurada como un personaje complejo con un destino trágico (Shaw, 1999; Durán, 2002; Valderrábano Bernal, 2017). Este papel subversivo de la figura femenina en la narrativa de Brianda Domecq ha sido constatado por la crítica que también se ha ocupado, aunque menos, de *Bestiario doméstico*, obra contemporánea e incluso antecesora de lo que Samuel Manickam (2011) entiende como un *boom* de literatura mexicana escrita por mujeres:

Of the less than two dozen articles dealing with Domecq’s works presently listed in the MLA database only seven focus solely on this author’s works (as opposed to other articles which include her in thematic and comparative studies of works by Latin American female writers). And the overwhelming majority of this small scholarly corpus are about the richly written *La insólita historia de la Santa de Cabora* [...]. Much less scholarly attention is given to *Bestiario doméstico* published almost thirty years ago in 1982 at the outset of the present “boom” of Mexican female literary production, and years before Ángeles Mastretta and Laura Esquivel, two of the best-known writers of the present generation, stepped into the limelight. While some scholars have mentioned this collection of short stories in conjunction with works by other Mexican female writers, or discussed (cursorily and otherwise) one or two of the stories, none have given it the detailed critical attention this exquisitely written, often humorous and quite insightful thin volume of short stories deserves (p. 42).¹

¹ En la base de datos de la MLA hay menos de dos docenas de artículos que abordan la obra de Brianda Domecq; de ellos, sólo siete se ocupan de ella en solitario (el resto son estudios temáticos y comparados sobre escritoras latinoamericanas, que la incluyen). Y la enorme mayoría de este minúsculo corpus académico se centra en la opulenta *La insólita historia de la Santa de Cabora* [...]. Mucha menor atención académica ha recibido *Bestiario doméstico*, publicado hace casi treinta años, en 1982, en los ciernes del actual “boom” de literatura mexicana escrita por mujeres, y varios años antes de que Ángeles Mastretta y Laura Esquivel, dos de las escritoras más celebradas de esta generación, salieran a la palestra.

Bestiario doméstico está dividido en dos partes. A la primera la integran diez relatos independientes, de atmósfera cotidiana, que constituyen propiamente el “Bestiario doméstico”, aunque no esté titulada así internamente; la segunda parte, “Trilogía”, reelabora y parodia el *Génesis* bíblico, centrándose en dos personajes: Lilith, la antecesora de Eva, excluida de los textos bíblicos canónicos, y Sammaël, que encarna a una serpiente, que también se manifestará de otras maneras a lo largo de las Escrituras. Es este un ejercicio similar al que ya había hecho, aunque en otro tono, Marguerite Yourcenar en *Fuegos* (1974), colección de cuentos en que la autora belga reelabora, y en algunos casos actualiza, una serie de mitos grecolatinos y cristianos, entre ellos las historias de Aquiles, Clitemnestra y María Magdalena.

Como señala Manickam, los trabajos críticos que se aproximan a la obra de Domecq suelen ser comparativos o contextuales. Nuala Finnegan (2001), por ejemplo, analiza el tema del embarazo en Domecq, Rosario Castellanos y Ángeles Mastretta, mientras que Gloria Prado G. (1995) desarrolla un estudio comparativo entre “Trilogía” de Domecq y “Adán y Eva” de Jaime Sabines. Por su parte, tanto los trabajos de Juanamaría Cordones-Cook (1999) y Lorraine Kelly (2008; 2010) como el del mismo Manickam (2011) se centran en *Bestiario doméstico*, aunque el mayor peso analítico suele recaer sobre “Trilogía”.

Para Kelly (2008), la ficción de Brianda Domecq constituye un intento por establecer “a non-archetypal female subject within the national space” (p. 104),² que se vale del humor como recurso subversivo para exponer “one or more of what could be considered the tools of patriarchy to confine women to the margins” (2010, p. 151).³ Manickam encuentra en una reflexión de Rosario Caste-

Algunos académicos se han referido a esta colección de cuentos en relación con la obra de otras escritoras mexicanas, o comentado (apresuradamente) una o dos historias, pero nadie le ha puesto a este pequeño volumen, exquisitamente escrito, a la vez humorístico y profundo, la atención crítica y detallada que merece. Traducción propia.)

² Un sujeto femenino no arquetípico para su contexto nacional. Traducción propia.

³ Una o varias de la que podrían considerarse herramientas del patriarcado para confinar a la mujer a los márgenes. Traducción propia.

llanos la plena justificación del uso del humor que hace Domecq como mecanismo para exhibir lo caducas y anacrónicas de dichas estructuras sociales. Castellanos sugiere que antes que recurrir a la “indignación” o el “llanto” para condenar las ideas en que tales estructuras se sostienen y las costumbres que de ellas derivan puede resultar más conveniente “poner en evidencia lo que tienen de ridículas, de obsoletas, de cursis y de imbéciles. Les aseguro que tenemos un material inagotable para la risa” (cit. por Manickam, 2011, p. 43).

Manickam se vale de algunos ensayos de Rosario Castellanos para emprender el análisis de algunos de los cuentos de Brianda Domecq. Y si bien puede argumentarse que ambas, por ser escritoras mexicanas del siglo xx –Castellanos era sólo diecisiete años mayor que Domecq–, podrían compartir preocupaciones similares, que están presentes en su obra, también es cierto que las estructuras sociales que ambas señalan, critican y ridiculizan no son producto del siglo xx, sino que en éste siguieron operando, a tal grado que en su *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) Mary Wollstonecraft plantea problemas en torno al papel de la mujer en la sociedad que siguen apareciendo como tales en la obra de Brianda Domecq, escrita casi doscientos años después.

OPRESIONES Y EMANCIPACIONES

Bestiario doméstico (1982) de Brianda Domecq opera, en general, en función de transgresiones, verbales o comportamentales, a través de las cuales la mujer se libera, o intenta liberarse, de distintas formas de encierro, literales y metafóricas: de lenguaje, corporales, domésticas, ideológicas, físicas, religiosas.

Pero ¿de qué se tiene que liberar la mujer domecquiiana? Mary Nash (2006) documenta que desde mediados del siglo xix ha primado en Occidente un discurso eurocentrista, según el cual los grupos humanos de orígenes étnicos caucásicos se entienden como jerárquicamente superiores a cualesquiera otros. Y “De igual modo, el esencialismo biológico funciona en el discurso de género, como dispositivo simbólico que afirma un régimen de representaciones culturales, que establecen la jerarquización de una supuesta

diferencia natural entre hombres y mujeres” (p. 42), que pone a los primeros por encima de las segundas. Esto, así como la maternidad como función biológica, permitió asignar a los distintos espacios de acción humana dos funciones opuestas: lo público, masculino, y lo doméstico, femenino:

el instinto maternal coronaba a todos los atributos femeninos. El discurso de la domesticidad sostuvo una definición estricta de la masculinidad y la femineidad en este nuevo orden moral de la economía de mercado, y estableció una clara jerarquización de género en el hogar, donde el padre y el marido asumían la autoridad como cabeza de familia, legitimando la sumisión de los otros miembros dependientes. [...].

Por oposición a los componentes de autoridad masculina, basados en la razón y su asignación ciudadana en el ámbito público, la representación cultural de la femineidad se ha basado en la dependencia, en el modelo de madre y cónyuge, devota y silenciosa, consagrada a su familia, con la reclusión estricta en el espacio doméstico (p. 43).

No en vano el “ángel del hogar” es probablemente el arquetipo femenino por excelencia de la literatura romántica del siglo XIX (Hernández Palacios, 2001; Mora Perdomo, 2010; Cruz-Cámara cit. por Manickam, 2011, p. 51). Y aun cuando el siglo XX ha sido testigo de la progresiva incorporación de la mujer a los diversos espacios públicos (Nash, 2006, pp. 43-44; Castañeda Rentería, 2019, p. 126), la vinculación social de lo femenino con lo doméstico no ha desaparecido no sólo de los imaginarios sociales, sino también de las prácticas.

Desde finales del siglo XVIII, Mary Wollstonecraft había entrevisto y descrito muy lúcidamente algunas condiciones bajo las que se desenvolvía la mitad de la humanidad a la que ella pertenecía. El problema no apareció en el siglo XIX ni desapareció en el XX. Una de las principales preocupaciones de Wollstonecraft (2013) era la desigual educación que recibían hombres y mujeres. Mientras a aquéllos se les formaba y educaba en un sistema riguroso y estricto, para resolver las cuestiones prácticas de la vida y desenvolverse

en ésta con plena independencia, es decir, en el espacio público, éstas recibían una educación “desordenada” y “fragmentada”, en atención a su “situación de dependencia y sus ocupaciones domésticas”, por lo que para ellas el aprendizaje era “sólo algo secundario”, pues su principal deber era ser “agradables”, a través del cultivo de lo que entonces se entendía como virtudes (pp. 21 y 29), todo ello de acuerdo a los principios sobre la educación que había propuesto Jean-Jacques Rousseau. ¿Agradables a quién? Al ser del que dependían. ¿Virtudes como cuáles? Las que no representaban para este ser una amenaza, es decir, actitudes pasivas: “la dulzura, la docilidad y el afecto servil”, además de la sumisión, la lealtad y la ignorancia, a la que se le decía inocencia (pp. 39 y 55). Sin perder de vista que estamos, con Wollstonecraft, en el siglo XVIII, ¿no resultará raro encontrar que sus observaciones siguieron siendo válidas para el siglo XIX, en algunos dominios para el siglo XX y aun para el XXI, si bien en menor medida?

“De las rosas y otras cosas”, el relato que abre el *Bestiario doméstico* (1996), se inicia de la siguiente cursi manera: “Su delicada sensibilidad, acostumbrada a evitar hasta las espinas de las rosas, se pinchó un dedo y sangró amargamente” (p. 11). El relato continúa en el mismo tono, que cambia de golpe al final de la escena: “Ella vio cómo el diminuto hilo de sangre se escurrió por la superficie de su felicidad, manchó sin remedio una inocencia redonda y cerrada, hizo dibujitos obscenos sobre la piel de su plenitud y fue a dar sin más rodeos a la puerta de su casa, a la calle, y finalmente a la cloaca, a mezclarse con toda la mierda del mundo” (p. 11). Ese cambio de tono revela las intenciones satíricas e irónicas del relato. En las siguientes páginas, iremos descubriendo las funciones y la rutina cotidiana de Mariana, la protagonista, quien suele esperar, ya con la comida hecha, con una alegría inenarrable y con una rosa en la mesa, a Francisco, su marido. Tal como a Rousseau le hubiera gustado, según quien, parafraseado por Wollstonecraft (2013), la mujer debe constituir “un objeto de deseo seductor, una compañía dulce para el hombre, cuando quiera relajarse” (2013, p. 26). Pero el día en cuestión, a Francisco lo desconcertó que, al llegar, no estuviera todo listo para satisfacer sus necesidades. Incluso “un suspiro

que colgaba fuera de lugar” (Domecq, 1996, p. 11) le hizo sospechar que algo se había roto quizá para siempre: los suspiros no tenían nada que hacer ahí, en la casa, en el hogar, dominio de lo femenino, de la mujer, construida, como se ha dicho, para agradar. Al cultivarse en la mujer casi exclusivamente estas llamadas virtudes, prosigue Wollstonecraft (2013), se descuida en ellas la formación del espíritu, es decir, del entendimiento. Y son esos “entendimientos sin cultivar” (p. 31) los que la hacen dependiente. De donde se deduce que la cultivación de virtudes opuestas, es decir, “culturalmente” masculinas, como la melancolía (p. 39), las hace perder encanto, es decir, funcionalidad en el mundo dominado por lo masculino, y que ejercitar el pensamiento las hará, paulatinamente, independientes. A este último respecto dice Wollstonecraft: “una educación adecuada o, hablando con mayor precisión, una mente bien equipada, posibilitaría a una mujer soportar la vida de soltera con dignidad” (p. 38), es decir, sin necesidad de depender de nadie. Por eso, a Francisco le desconciertan dos cosas de Mariana: primero, que al tercer día del pinchazo, que implicó el descubrimiento de su propia vulnerabilidad y de sus estados de ánimo no decorativos, ella apareciera “vestida de sobrio traje gris y zapatos de calle, sin maquillar y con el cabello opaco anudado bruscamente en la nuca” (Domecq, 1996, p. 17); segundo, y más escandaloso, que ella empezara a ejercer sus propias facultades intelectuales:

–Francisco, ¿por Dios!, no seas pesado –contestó sin abrir [la puerta de su habitación]–. Déjame en paz: estoy pensando.

Atravesado por un pasmo duro y frío, Francisco entendió: el asunto era peor que grave y probablemente irremediable. ¡Mariana estaba pensando! ¡Mariana, cuyos únicos pensamientos florecían al borde de la sensualidad en todos los tonos posibles y quien una vez dijera que el empecinado vicio de la razón era la causa de toda infelicidad humana!

–Tú piensa por mí, Francisco –había dicho–. No me pidas ser racional ni lógica. Piensa por los dos. A cambio, prometo crearte un hogar como ninguno, un capullo milagroso, una crisálida de luz y calor en donde todos los pesares del mundo se disolverán en céfiros (p. 14).

La independencia de Mariana amenazaba la estabilidad y el orden doméstico y vital de Francisco, en torno a cuyas necesidades giraba dicho orden. En cuanto las necesidades de Mariana empezaban a manifestarse, ese orden amenazaba con corromperse, con disolverse:

Encerró a Mariana en un castillo impenetrable y lo colmó de plantas y peces y aves y toda expresión de flores y obras de arte y de música. Entre aquellos altos muros herméticos, gozó a su mujer como jamás hombre había gozado mujer alguna desde tiempos mitológicos. ¡Cómo podía entender que de repente le naciera la endemoniada necesidad de pensar! (p. 15).

Ese castillo era, claro está, el hogar, pero no un hogar diseñado en función de las necesidades de Mariana, mujer multidimensional, sino en las que Francisco, el hombre, la sociedad, creía que eran las necesidades de Mariana. No es casual que al final del relato la autora señalara que su personaje femenino hubiera descubierto “la amargura del canto de los canarios en cautiverio” (p. 18), pues como tal era tratada, en plena concordancia con la imagen acuñada por Wollstonecraft (2013) para referirse a las mujeres que han sido “Confinadas en jaulas como especie emplumada” (p. 72). Aquí puede estar encerrada la razón de que Domecq haya elegido para su libro el título de *Bestiario doméstico*: las diez instantáneas de los relatos que integran la primera parte del volumen retratan esa lucha del canario por salir de la jaula, del confinamiento doméstico, del castillo, como Rapunzel. Sin embargo, dicho encierro, aun cuando no es en rigor un castigo o un encarcelamiento, es “the traditional patriarchal view of marriage”, con funciones definidas (Kelly, 2010, p. 154).⁴ Manickam (2011) ve aquí claramente cómo Mariana es una representación del “ángel del hogar” decimonónico, que, sin embargo, cobra conciencia de su situación, que está lejos de ser idónea para ella, aun cuando así lo haya percibido por mucho tiempo: “In this story Mariana confines herself to her house and daily occupies herself with not only the chores at home but also

⁴ La noción patriarcal tradicional de matrimonio. Traducción propia.

in maintaining her exquisite beauty and striving to be a delicate and poetic presence for her husband Francisco” (p. 51),⁵ hasta el fatídico día en que decide ponerse a pensar, momento a partir del cual el desasosiego la rodea.

En cambio, en el cuento “(Yo) ¡Clonc!”, ocurre lo contrario. El narrador describe así a la mujer de la que se quedó prendado, justamente porque no se ajustaba a lo que la sociedad, o cierta sociedad, esperaba ella:

Ella era del “pueblo”, ya saben: clase media-media o media-baja, es difícil distinguir porque desde aquí arriba en donde nos tienen aislados a los ¡CLONC! todos se ven iguales, como los chinos. [...]. Ella era activista, pero lo que se llama *activista*; siempre andaba en manifestaciones, marchas, protestas y demás borlotes que se arman ahí en el popular. [...]. Donna dejó los borlotes y yo me escabullí de los gorilas, e iniciamos un romance relámpago de esos de asiento trasero en el auto y mesa de primera fila en el restaurante [...]. Lo del asiento trasero era por consentimiento mutuo; lo de la mesa era debido al nombre (Domecq, 1996, pp. 27 y 28).

La historia parece esquemática, moldeada a partir de una circunstancia socorrida hasta el cansancio, desde los cuentos infantiles, las telenovelas, las películas de Disney hasta alguna canción de Selena (Quintanilla y Astudillo, 1994): un hombre y una mujer, de estratos sociales distintos, inician un romance al que se opone medio mundo. A diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las tramas de este tipo, en Domecq la relación se desarrolla sin mayor sobresalto hasta el día de la boda; sin mayor sobresalto, salvo uno, en apariencia menor, que llamó la atención de (Yo) —como se denomina el personaje narrador—: “En cuanto nos hicimos novios formales, Donna perdió la voz” (Domecq, 1996, p. 28). Metafóricamente, claro está, es decir, el activismo fue quedando poco a poco relega-

⁵ Aquí, Mariana se confina a sí misma a su hogar y a sus ocupaciones cotidianas, que no se limitan a las tareas domésticas, sino que contemplan también mantener su exquisita belleza y esforzarse por ser una delicada y poética presencia para su esposo, Francisco. Traducción propia.

do a un segundo plano, hasta desaparecer. Y con él, Donna: “No fue sino una semana antes de la boda cuando descubrí el papel membretado y la placa dorada que Donna había mandado a hacer como sorpresa para la puerta de la ‘residencia’. –Es que estoy tan orgullosa de llevar tu nombre” (p. 28).

El título del relato es el nombre cifrado del personaje-narrador, desde su propia perspectiva, donde “(Yo)” sustituye al nombre propio y “¡CLONC!” a su apellido, un apellido que denota una posición social aventajada. En contraste, a la mujer, Donna, se le asigna el apellido cifrado Naiden (p. 27): ella es Donna Naiden, es decir, por paronimia, una Doña Nadie, alguien “del pueblo”, como se le define al momento de introducirla en el relato.

Si Wollstonecraft (2013) dice que la falta de exigencia intelectual y práctica para con la mujer, así como su encauzamiento hacia lo superficial y placentero –no siempre placentero para ella–, ha hecho de ella un ser dócil, dispuesto al sometimiento, lo mismo le ocurre al noble. Los mejores talentos, alega, se cultivan en las clases medias, que deben esforzarse para resolver sus vidas; no así en las esferas más privilegiadas de la sociedad, donde la proclividad a los placeres hace a las personas, palabras más, palabras menos, unos inútiles (p. 55 y ss). El (Yo) ¡CLONC! parece pertenecer a esta esfera y responder parcialmente a las expectativas que con respecto a él se tienen. Se asume plenamente como parte de ella, asume su destino pasivo, cuando Donna, quien ha sufrido una transformación en sentido inverso a la de Mariana, opta por renunciar a la lucha, en todo sentido, y asumirse como objeto decorativo, ornamentado con el apellido de su pareja, y por preservar la especie y el linaje, mediante el esperado nacimiento de un “¡clonquecito!” (Domecq, 1996, p. 29). El saber, el entendimiento, el cultivo del espíritu, no le ha sido negado a Donna, sino que ella renunció a éste. Antes que querer escapar del molde o comportamiento esperado, busca adherirse a él, por conveniencia. Un fenómeno que explica así Wollstonecraft (2013): “el entendimiento, estrictamente hablando, ha sido negado a las mujeres, y el instinto, sublimado como ingenio y astucia para los asuntos de la vida, ha sido puesto en su lugar” (p. 69). A esa astucia que sustituye a la razón apela Donna,

que opta voluntariamente por la dependencia y el confinamiento doméstico, que tanto escozor provocaba a Wollstonecraft (pp. 54 y 80). Pierre Bourdieu (2000) definirá a esta tendencia, en apariencia voluntaria, a favorecer mediante la propia elección los intereses del detentador del poder, asumiendo un papel de dependencia, como “dominación simbólica” (pp. 55-58). Ocurre cuando el dominado asume como propios los intereses de quien domina, sin que éste tenga que recurrir a la fuerza o a la violencia física para ver su voluntad cumplida. Donna parece encajar en este molde. Mientras esta conversión resulta favorable, de acuerdo con sus propósitos inmediatos, para Donna, no lo es para (Yo) ¡CLONC!, que renegaba de su origen y pretendía huir de él y el destino que implicaba. Finalmente, acepta su destino trágico, pero cómodo: no tiene ya que esforzarse para alcanzar sus objetivos de supervivencia, sino simplemente mandar a imprimir tarjetas con su nombre:

Trabajo no conseguí, pero sí me pusieron una hermosa oficina en el decimoquinto piso de ¡CLONC & CLONC! Asociados. Me asignaron un sueldo mensual de seis cifras gordas y forraron todo con cuero del bueno, incluyendo a la secretaria. Todo el mundo sabe que no hago nada, pero ¡con ese nombre! ¿quién necesita trabajar? (p. 29).

Ambos personajes sucumben a la molición que supone una vida acomodada, la cual, según observó también Wollstonecraft (2013), hace a mujeres y hombres “débiles e indulgentes”, destino que es, sin embargo, más fatal para la mujer que para el hombre, pues aquella no tendrá más remedio que confinarse en el espacio doméstico, mientras que éste aún puede convertirse en soldado o estadista (pp. 108-109).

CONTRA EL EROTISMO

Hay que atribuir, antes que a Mary Wollstonecraft, a su época un cierto recato al momento de referirse al cuerpo y al sexo como espacios también de enclaustramiento para la mujer. La pensadora inglesa hace alusión a la prostitución, a la libertad sexual, a la infidelidad y al aborto, pero elige las palabras. En las sociedades dominadas por principios que culturalmente se reconocen como

masculinos, la mujer, si amante, ha de ser agradable, y si esposa –o prospecto de tal–, casta; debe, en cualquier caso, procurar hacerse respetable, exigencia, según los principios de la época, incompatible con la posición de amante. Igualmente, se ha de preservar a toda costa su inocencia, es decir, mantenerla en la ignorancia, en una infancia perpetua. Al hombre, en cambio, se le concede mayor libertad en estos terrenos, se le permite menos constancia. Todo esto cuando ambos son presas de “las mismas debilidades” (Wollstonecraft, 2013, pp. 16 y 30-34).

Más explícito en el tema, también por razones de época, Pierre Bourdieu (2000) ve en las relaciones y conductas sexuales relaciones también de dominación. El deseo masculino, argumenta, es un “deseo de posesión, de dominación erótica”; y una de sus evidencias es, continúa, “el disfrute del placer femenino, del poder hacer disfrutar” (pp. 34 y 35). Cuando la mujer finge placer, arguye, lo hace debido a que entra en juego la dominación simbólica: ella, sacrificando su propio placer, se comporta como él espera que se comporte, es decir, reaccionando como corresponde a la demostración de virilidad y potencia. Otras demostraciones de este vigor manifiesto, desde la perspectiva masculina, recaen en el acto de desvirgar memorablemente a la mujer y en producir una abundante progenie, especialmente masculina.

Dos de estos tres mitos en torno al vigor viril son desmitificados por Brianda Domecq en el relato “In Memoriam”. Mientras en “Sombra entre sombras”, Inés Arredondo narra también el episodio del inicio de la vida sexual de la protagonista, Laura, aunque con un cierto exceso de ceremonia, Brianda Domecq en “In Memoriam” le resta dignidad e importancia al acontecimiento.

Habiendo Nuala Finnegan (2001) establecido paralelismos entre la obra de Domecq y la de Rosario Castellanos y Ángeles Mastretta, y habiendo Lorraine Kelly (2008) identificado intertextualidades entre la obra de Domecq y las de Octavio Paz y Rosario Castellanos, a más del vínculo ya señalado entre *La insólita historia de la Santa de Cabora* de la escritora nacida en Nueva York y el *Tomóhic* de Heriberto Frías, no resulta descabellado proponer que la narrativa de Brianda Domecq dialoga, incluso en tono paródico,

con otras voces de la literatura mexicana. La misma Domecq se revela como una conocedora minuciosa de la obra de Arredondo (Domecq, 1995), para quien reclama un acercamiento crítico más profundo que el que se había hecho al menos a fines del siglo xx (pp. 241-242):

Para comprender la mística arredondiana, hay que establecer el marco dentro del cual surge: la sociedad y la religión patriarcales. Cada cuento es un intento de establecer lo femenino dentro del sistema anquilosado de valores, creencias y costumbres patriarcales [...]. Lo femenino es aquello que la ideología patriarcal, con sus valores masculinos absolutos de luz, razón, espíritu, lógica, autoridad, poder, posesión, etc., reprimió y trató de negar: lo oscuro, intuitivo, emocional, amoroso; la carne, el erotismo, el misterio, etcétera (p. 243).

Volteemos hacia el cuento mencionado de Arredondo (2014), a la escena que nos interesa:

Me tendí en la cama como se me había ordenado y fingiendo dormir me quedé inmóvil, con la espalda pegada sobre aquel colchón que tanto me había ilusionado. [...]. No tuve que esperar. La sábana fue bajando muy lentamente y sentí que por mis cabellos, por mi cara, capullos frescos y olorosos me iban cubriendo: eran azahares. La sábana siguió bajando hasta que todo mi cuerpo estuvo cubierto con aquellas flores, una por una, y yo sentí sus labios sobre mi piel. Cubierta de fresca y de perfume lo dejé que besara una a una las abiertas flores del limonero y, como ellas, me abrió. Sentí algo que acariciaba mis entrañas con ternura y dulce cuidado. [...]. Después de mi gustoso y lento espasmo me quedé dormida entre mis flores, y nadie interrumpió mi sueño (p. 318).

La sutil descripción de cada momento y sensación sentida por la protagonista contrasta con el desparpajo con que Domecq rememora la misma vivencia personal por parte de la protagonista de “In Memoriam”, título que es una ironía. Domecq (1996) arranca: “Lo perdido suele quedar en el último lugar en que se deja y encontrarse en el último lugar que se busca, por tanto lo mío debe andar

todavía en aquel sórdido motel de paso del Puerto” (p. 70). “In Memoriam” sustituye la amplia casa de “Sombra entre sombras” por un motel, la noche de bodas por unas vacaciones en la playa, el lecho cubierto de azahares por una lancha inflable –y luego por una cama con otro tipo de decorados–, la experiencia del hombre que se desempeña con pulcritud en el terreno amoroso por un adolescente que apenas sabe lo que hace y la solemnidad del encuentro por un ir y venir más bien errático:

Él me recostó sin problemas sobre la colcha y comenzó a besar-me con la torpeza usual. Yo me convertí en la expresión por antonomasia de la languidez: no fuera [a] ser que algún movimiento se malinterpretara como de cooperación. No recuerdo haber sentido nada, ni excitación, ni deseo, nada. [...]. Él me acariciaba los pechos y el sexo, mientras yo emitía pequeños gemiditos para convencerlo que ya estaba más allá del bien y del mal, con la voluntad totalmente rendida [...] y en ese momento una ola inoportuna descargó toda su furia sobre nosotros (Domecq, 1996, p. 72-73).

Y más tarde, en el motel, se reinicia el rito fallido en su primer intento:

él regateaba con el encargado para que por cien pesos nos prestara el cuarto hasta las tres de la mañana. Sentí malbaratada mi virginidad, y temí que mi iniciación –ya propiedad pública– se volviese fantasía masturbatoria de cuanto empleado sombrío albergara el motel. El cuarto, con inconfundibles señas de infinitas noches pasajeras, oponía un deslucido color pardo al impúdico anaranjado de la sobrecama. [...] me entregué a lo inevitable. En fin, todo terminó como tenía que ser y yo, ni modo, no sentí nada. Por supuesto, en esos días también esperaba el terremoto de San Francisco (pp. 73-74).

Aun cuando el cuento de Inés Arredondo no idealiza el primer encuentro sexual de una adolescente, sí dota de cierta solemnidad al episodio. La narradora-protagonista, incluso, conserva algo de la inocencia –que es ignorancia– que señala Wollstonecraft, así la termine perdiendo progresivamente, conforme progresa la historia. La protagonista del relato de Domecq, en cambio, más maliciosa

—es decir, no ignorante de la experiencia a la que se enfrenta—, aun cuando casi todo el tiempo está en control de la situación y en posición de tomar decisiones, *decide ceder* ante los deseos del hombre, cuando ella no estaba particularmente entusiasmada por el encuentro; incluso, conforme éste se desarrolla, le hace creer a su pareja, Juan, que lo está haciendo maravillosamente, quizá para que éste no se sienta vulnerado en su hombría: la dominación simbólica entra en juego. A pesar de que la protagonista de Domecq ha tomado un papel más activo que la de Arredondo, aún hay espacios por conquistar.

A este respecto, conviene señalar que en dos cuentos más de Brianda Domecq, “Pequeño ejercicio en absurdo” y “El cuerpo de Adelaida”, el cuerpo se representa también como jaula, siguiendo la metáfora de confinamiento de Wollstonecraft. En el primero, el personaje masculino, entrados los cuarenta años y ante el declive pasional de un matrimonio que ha durado un par de décadas, comienza a preocuparse notablemente por su apariencia física: “Fingí no darme cuenta cuando, aguijoneado por ella, se hizo un trasplante para taparse la calvicie, cambió sus trajes circunspectos por una amezclillada moda juvenil, se bañó en Aramis y se compró una especie de circuito electrodoméstico para reducir las aburguesadas llantas” (Domecq, 1996, pp. 60-61). Sintiendo desplazada, la protagonista asume un rol activo en la seducción:

Embrujé las humanidades usuales y las envolví en libídine de negra gasa y encaje. Un unto de cremas aromáticas desató la incontinencia sosegada en mi piel. [...]. Con violencia casi obscena me deschongué el cabello y lo dejé caer, liviana y salaz, sobre los hombros desnudos. [...]. Me extendí sinuosa sobre el sofá blanco, midiendo con precisión la curva interrogativa de la cintura (p. 62).

Despreciada, ignorada por su marido, sustituida por el fulgor de la televisión, la protagonista opta por el exilio de lo doméstico. Si no de cuerpos, asistimos aquí a un intercambio de papeles y actitudes, en donde la mujer toma la iniciativa y defiende lo que entiende por su territorio, mientras el hombre, atizado por un interés distinto al

deseo que puede despertarle su esposa, alberga un cada vez más minucioso aliño y cuidado por su apariencia física, comportamiento, según Wollstonecraft (2013), más propio de la mujer, a quien “desde la infancia se le enseña que la belleza es el centro de la mujer, la mente se ajusta al cuerpo y, deambulando por su jaula dorada, sólo busca adorar su prisión” (p. 55).

Si la belleza es atributo de la mujer, el hombre, sin poseer mayormente gracia física, puede encarnar un papel de seductor. Algo así ocurre en el octavo relato de *Bestiario doméstico*. Adelaida, la protagonista, se ve seducida inconcebiblemente por un hombre “bajito, flaquito, desganzadito, pelirrojo, barbón y muy macho” (Domecq, 1996, p. 64). Descubre así, desconcertada, un tipo de placer que “no tenía nada que ver con los nocturnos de Chopin, ni ejercicios de piano, ni tejidos en punto de cruz, ni clases de historia del arte, ni la elaboración de succulentos platillos para el futuro marido” (p. 65), es decir, nada de lo que tradicionalmente, según apunta Wollstonecraft, se ha de inculcar a la mujer ha resultado placentero para ella, si bien lo es para su entorno, principalmente doméstico y masculino. Ante semejante demostración de poder viril, el de seducir a pesar de ser un individuo más bien defectuoso, Adelaida ansía situarse en esa posición: devenir hombre. En una clara parodia del mito de Fausto, Domecq hace que Adelaida invoque a Mefistófeles y le ofrezca, para sellar el trato, su cuerpo, pues “Las mujeres no tienen alma” (p. 67), según le hace ver el Adversario. Ante esta observación, Mackinam parece ofrecer una razón más por la cual, siguiendo el razonamiento de Mary Nash, ya expuesto, se sitúa a la mujer en una posición inferior con respecto del hombre en la jerarquía social estatuida en Occidente: desde Aristóteles y los Padres de la Iglesia se ha cuestionado que la mujer tenga alma (Mackinam, 2011, p. 50), y esa es la idea que Domecq pone en boca del Diablo. Adelaida no tiene más remedio que negociar con su cuerpo: “Es un reloj perfectísimo de la naturaleza”, argumenta a su favor, “incansable, servicial y dócil. Tiene una capacidad inagotable para soportar el dolor y el tedio; alberga una resignación ancestral; aguanta la humillación y el maltrato” (p. 68). Habla del cuerpo de manera

explícita, pero parece estarse refiriendo también al espíritu forjado para el goce masculino.

Una vez sellado el pacto, Adelaida –ahora Adelo– cree estar en posesión del poder que añoraba, ambicionaba y la sorprendía, cuando en realidad ha renunciado al poder de la resistencia, de someter el deseo ajeno; “Adelaida no intenta cambiar el orden simbólico, sino que lo reconfirma” (Cordones-Cook, 1999, p. 74), y fracasa, como Adelo, en su intento por imponer la dominación masculina sobre la voluntad y el cuerpo de otra mujer, Aída, en quien reconoce, demasiado tarde, el tipo de poder que ella misma encarnaba originalmente. Después de todo, si un hombre que hace un pacto con el diablo es un sabio, una mujer que hace un pacto con el Diablo es una bruja, que al renunciar a su forma renuncia también a los poderes que ésta conlleva (Cohen, 2018, p. 33).

CONCLUSIÓN

A pesar de su aparente ligereza, patente en la coloquialidad del lenguaje, el *loecus* mayormente doméstico de los cuentos y el casi nulo sentido de lo trágico de la mayoría de los personajes, en *Bestiario doméstico* Brianda Domecq retrata una serie de opuestos y contradicciones que se dan entre lo que social y que culturalmente se entiende como masculino o femenino. La sociedad, el hogar y el cuerpo son, en la narrativa de Domecq, tres formas distintas de encierro en que la mujer ha sido históricamente recluida y a los que, a través de la ficción –realista o fantástica–, propone diversas posibilidades de escape.

Por tratarse de una obra de finales del siglo xx, y al estar situada la ficción de la mayoría de los relatos en esa misma época –excepto por el relato final: “Trilogía”–, el lector tendería a pensar que los personajes lidian con circunstancias y dilemas propios de su época. Es cierto, pero ello no quiere decir que éstos tengan que ser radicalmente distintos de los de otras épocas, especialmente si se trata de formas de dominación simbólica. La división no sólo de actividades, sino también de espacios, dentro de las sociedades occidentales en función de las características físicas de los individuos no sólo se remonta al siglo xix, como observa Mary Nash, sino

que dichas estructuras prevalecen en nuestras sociedades al menos desde el siglo precedente, según hacen constar las observaciones críticas hechas al respecto por Mary Wollstonecraft.

La concurrencia de propuestas teóricas más cercanas en el tiempo a Brianda Domecq permite comprender con mayor precisión varios aspectos y dimensiones de su propuesta estética, pero su cotejo con una serie de ideas en torno a la condición de la mujer en el siglo XVIII permite ver cómo las estructuras y categorías sociales que en ese momento se empezaban a ver como poco sostenibles han seguido rigiendo, en algunos aspectos, las estructuras y los comportamientos sociales. Si dichas estructuras no son inamovibles ni imbatibles, al menos parecen ser bastante rígidas y estar lo suficientemente arraigadas entre nosotros como para que puedan identificarse en una obra literaria que pretende exhibir algunos problemas de su propio tiempo en torno al papel de la mujer en la sociedad.

La fuga del hogar regido por la perspectiva masculina es uno de los mecanismos de escape a través de los cuales la mujer en Domecq se libera de un sometimiento no sólo físico, un encierro, sino también comportamental, en el sentido de que está ahí para cumplir un determinado papel, que, si bien supone un relativamente amplio margen de acción doméstico, no es suficiente para compensar la falta de participación en lo social, aun si ésta es cada vez más patente y extendida. Y así como escapar del hogar es escapar del yugo simbólico, incorporarse a éste bajo la égida del apellido del hombre es también renunciar, injustamente, a una visión del mundo a cambio de una cierta estabilidad que garantice una supervivencia. La misma estructura social orilla a lo segundo, en tanto que, si no condena, ve al menos con soslayo lo primero.

Los intercambios entre lo masculino y lo femenino, en el plano físico y en el psicológico, parecen, si no derribar, sí al menos mermar nociones rígidas sobre las construcciones sociales de lo masculino y lo femenino, a las que habría que añadir, a fin de proponer un análisis más amplio de la obra de Brianda Domecq, variables como la estructura social y el origen étnico, según se presentan en su cuentística. Domecq, con absoluta falta de solemnidad, desmiti-

fica algunas idealizaciones desarrolladas en la literatura en torno a la sexualidad femenina y narra algunos episodios erótico-sexuales con la desenvoltura con que se narra cualquier anécdota cotidiana. En los relatos que integran *Bestiario doméstico*, Brianda Domecq reinterpreta a la figura de “la mujer y toda una amplia gama de mitos urdidos a su alrededor, con sus fantasmas y obsesiones, transformados con irreverencia y humor, muchas veces perversos” (Cordones-Cook, 1999, p. 71). Y parte de esa desmitificación es tanto la falibilidad como la manipulación del otro y la renuncia tanto a la lucha social como a la pasividad doméstica: se puede transitar, sin mayormente sorpresa, de un estado a otro. ➤➡

REFERENCIAS

- ARREDONDO, I. (2014). *Cuentos completos*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- BOURDIEU, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- CASTAÑEDA RENTERÍA, L. I. (2019). El “lugar de la mujer”: Algunas consideraciones sobre género, hogar y trabajo. En F. J. Cortazar Rodríguez y E. Hernández González (Coords.). *Nuevas vertientes en teoría social. Problemas y propuestas de análisis* (pp. 125-240). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- COHEN, E. (2018). *Con el diablo en el cuerpo: Filósofos y brujas en el Renacimiento*. Ciudad de México: Universidad nacional Autónoma de México/Random House Mondadori.
- CORDONES-COOK, J. (1999). “El cuerpo de Adelaida” o la significación del *phallus* según Brianda Domecq. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, V(11), 70-75. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DOMECQ, B. (1995). La callada subversión. En A. López González (Coord.). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: Narradoras mexicanas en el siglo XX* (pp. 241-266). Ciudad de México, El Colegio de México. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn0cm7>

- DOMECQ, B. (1996). *Bestiario doméstico*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- DURÁN, J. (2002, enero-junio). La mística de la marginalidad: Juana Palancares, la Santa de Cabora y los límites de la nación en la narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas. *Texto Crítico*, 10, 225-241. Xalapa, Universidad Veracruzana.
- FINNEGAN, N. (2001, octubre). Reproducing the Monstrous Nation: A Note on Pregnancy and Motherhood in the Fiction of Rosario Castellanos, Brianda Domecq, and Ángeles Mastretta. *Modern Language Review*, 96(4), 1006-1015. Cambridge, Modern Humanities Research Association (Christ's College, University of Cambridge). DOI: <https://doi.org/10.2307/3735866>
- GARCÍA CASTRO, M. G. (1994). "Sombra entre sombras" o el desenfreno de los sentimientos. *La Palabra y el Hombre*, 91, 166-175. Xalapa, Universidad Veracruzana.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, E. (2001). Entre el ángel del hogar y la construcción de la patria: La poesía de las mujeres mexicanas del siglo XIX. En R. Olea Franco (Ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo* (pp. 537-544). Ciudad de México: El Colegio de México.
- KELLY, L. (2008, agosto-diciembre). Women Writing in Contemporary Mexico: The Case of Brianda Domecq. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 14(2-3), 101-108. Sydney, Association of Iberian and Latin American Studies of Australasia/Taylor & Francis. DOI: <https://doi.org/10.1080/14701840802543894>
- KELLY, L. (2010). "La pieza desquiciante de la jerarquía": Reading the Work of Brianda Domecq as a Philosophy of Feminism. En N. Finnegan y J. E. Lavery (Eds.), *The boom femenino in Mexico: Reading Contemporary Women's Writing* (pp. 149-165). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- MANICKAM, S. (2011, invierno). Beasts, Female Bodies and Christian Mythology In Brianda Domecq's *Bestiario doméstico*. *Letras Femeninas*, 37(2), 41-58. Chicago, Michigan State University Press. <https://www.jstor.org/stable/23346740>
- MORA PERDOMO, L. (2010, noviembre). El ángel del hogar y su importancia simbólica en algunas novelas del siglo XIX mexicano.

- Congreso Internacional de Literatura Mexicana Entre Dos Centenarios*. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- NASH, M. (2006, mayo-junio). Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 73-74, 39-57.
- PRADO G., G. (1995). Del Paraíso de Adán a la región de los mitos prohibidos. En A. López González (Coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: Narradoras mexicanas en el siglo XX* (pp. 479-498). Ciudad de México: El Colegio de México. DOI: <https://doi.org/j.ctvhn0cm7.29>
- QUINTANILLA, A. B., y Astudillo, P. (1994), “Amor prohibido”, en *Amor prohibido* [CD]. Estados Unidos: EMI. [Interpretado por Selena.]
- SHAW, D. (1999, enero-febrero). Las posibilidades de la escritura femenina: *La insólita historia de la Santa de Cabora* de Brianda Domecq. *Literatura Mexicana*, X(1-2), 281-312. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- VALDERRÁBANO BERNAL, L. P. (2017, octubre). Donde el tiempo, el espacio y la historia se construyen. *La Colmena*, 29, 106-109. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6592>
- WOLLSTONECRAFT, M. (2013). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Taurus.
- YOURCENAR, M. (2012). *Fuegos*. Madrid: Punto de Lectura.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 10, septiembre-diciembre 2024, Sección Flecha, pp. 57-79.
DOI: <https://doi.org/pyfril.v4i10.177>

Borderlands. La Frontera. The New Mestiza: una
frontera situada en el símbolo mítico de Aztlán

Borderlands. La Frontera. The New Mestiza: a
Frontier Located in the Mythical Symbol of Aztlán

Joselyn Pérez
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México

ORCID: 0000-0003-4378-8566
joselynperezperez@gmail.com

Recibido: 19 de febrero de 2024
Dictaminado: 19 de marzo de 2024
Aceptado: 26 de junio de 2024



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

Borderlands. La Frontera. The New Mestiza: una frontera situada en el símbolo mítico de Aztlán

Borderlands. La Frontera. The New Mestiza: a Frontier Located in the Mythical Symbol of Aztlán

Joselyn Pérez

RESUMEN

El objetivo de este proyecto es revisar y estudiar el concepto de frontera en la obra de la escritora chicana Gloria Anzaldúa: *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. En este sentido, el primer paso es un análisis general acotado únicamente al estudio geográfico de la franja fronteriza con México-U.S.A. En esta parte, se explora la conceptualización de un tercer país y sus implicaciones, para después, en un segundo momento de estudio, comprender el proceso de mitificación de este territorio, por lo que se intenta dar una breve comprensión sobre cómo se configuran los espacios míticos, para finalmente, recuperar el mito de Aztlán y sus evocaciones al texto chicano.

Palabras clave: mito; frontera; borderlands; Anzaldúa; México; U.S.A; chicana.

ABSTRACT

The objective of this research project is to review and study the concept of the border in the work of the Chicana writer Gloria Anzaldúa: *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. In this sense, the first step is a general analysis limited only to the geographical study of the border strip with Mexico-U.S.A. In this part we explore the conceptualization of a third country and its implications, and then in a second part of the study we try to understand the process of mythification of this territory, so we can give a brief understanding of how mythical spaces are configured, so we might finally recover the myth of Aztlán and its evocations to the Chicano text.

Keywords: myth; frontier; borderlands; Anzaldúa; México; U.S.A; chicanx.

LA FRONTERA DE *BORDERLANDS. LA FRONTERA. THE NEW MESTIZA*
El concepto de frontera en la obra de Gloria Anzaldúa será acotado al texto *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. En este sentido, el objetivo principal de este trabajo es comprender dicho término al interior de la obra. Para este propósito, se explora su conceptualización más allá del espacio geográfico, ya que, si bien éste demarca límites y divisiones, pensar en la frontera implica considerar otros elementos, como son el lenguaje, la identidad y la cultura, pues a través de ellos es que se van erigiendo nuevos mitos y espacios míticos que abonan a la configuración de ésta.

La obra de Gloria Anzaldúa pone en el centro del debate cómo y de qué manera las fronteras, los límites y los bordes no son puntos fijos, sino movibles, que se adaptan y adecúan a las transformaciones humanas y que a partir de ellos se crea un tercer país. El texto *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza* está situado en la franja fronteriza de México-Estados Unidos, la cual crea un espacio de hibridez debido a las dinámicas sociales de las ciudades gemelas, por ejemplo: el tránsito masivo entre México y Estados Unidos, el creciente nacimiento de niños de padres mexicanos en Estados Unidos, la movilidad masiva de cruces fronterizos de estudiantes mexicoamericanos hacia las escuelas públicas de Texas, entre otras, genera condiciones particulares de habitar ambos países.

Por otra parte, aunque pareciera que muchos de los contactos entre las ciudades gemelas están normalizados, no significa que siempre es así. La frontera de México-Estados Unidos tiene una tradición histórica compleja. Su heterogeneidad, aunada a las diversas políticas de Estado de ambos países, ha creado también un desgaste en el tejido social. Cuestionar el lugar de origen, la identidad, el mestizaje, la pertenencia, el uso de idioma inglés y el español, la discriminación, entre otros, son la otra mirada de la hibridez fronteriza.

Desarticular la frontera desde la mirada de Gloria Anzaldúa implica situarla como un espacio que se abstrae de México y de Estados Unidos y que se sitúa en los intersticios del límite que separa a ambas naciones. Por consiguiente, su trazado histórico, social y político está en cambio y crisis constantes. Desde la experiencia bio-

gráfica de *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza* es importante considerar la frontera como una región ambivalente y dicotómica. Por un lado, está configurada por un tejido social enriquecido por su mestizaje cultural y, por el otro, es una zona violenta e insegura. Finalmente, entre esos extremos emerge el borde o su configuración como tercer país.

El debate teórico para este artículo parte de los antecedentes teóricos sobre la frontera, dado que, en la última década, los *border studies* han transmutado la conceptualización de lo fronterizo. En los años de 1980, y hacia la década de los 90, los textos de Anzaldúa (1987), Renato Rolsado (1989) o José David Saldívar (1991) son cruciales para la comprensión fronteriza en términos literarios y antropológicos. Ello sirvió de puerta de entrada a los estudios de Sánchez Prado y la teoría de los afectos en latinoamericana, referente al sentir identitario cultural que se amalgama al tejido social hispano, el cual tiene un valor crucial hacia la identidad fronteriza.

Por otra parte, el texto de Pablo Vila, en *Crossing Borders. Reinforcing Borders*, planteó que los trabajos norteamericanos recientes sobre la frontera y lo híbrido, configurado en el migrante latinoamericano y los chicanos, son el nuevo sujeto privilegiado de la historia (Vila, 1998). Los estudios fronterizos estadounidenses recientes se han desplazado desde el estudio de temas relacionados con la frontera entre México y Estados Unidos, en particular, hacia temas mucho más amplios, donde la metáfora de la frontera es usada para dar cuenta de cualquier tipo de situación donde la idea de límites esté presente. Sin embargo, el peligro de aceptar esta premisa teórica es la de homogeneizar las fronteras, por lo que es necesario desmontar la teoría fronteriza y entender las condiciones de producción que cada espacio construye. Por lo tanto, dentro del estado del arte y la aproximación teórica hacia la obra de Anzaldúa es importante comprender la conceptualización de frontera y tercer país, pues son la base para el estudio mítico de Aztlán, que más adelante señala el artículo aquí propuesto.

La noción de tercer país –o, mejor dicho, de tercer espacio– parte del teórico norteamericano Homi Bhabha, quien articula y afirma que los procesos de contactos culturales entre lo hegemónico

y las subalternidades son de carácter ambivalente y “sólo cuando comprendemos que todas las proposiciones y sistemas culturales están contruidos en este espacio contradictorio y ambivalente de la enunciación, entonces será posible comprender por qué los reclamos jerárquicos a la originalidad inherente o “pureza” de las culturas son insostenibles” (Bhabha, 1995 p. 128). Por lo tanto, cuando se habla de un tercer espacio será importante comprenderlo como aquel espacio “escindido donde la enunciación pueda abrir el camino a la conceptualización de una cultura internacional, basada no en el exotismo del multiculturalismo o la diversidad de las culturas, sino en la inscripción y articulación de la hibridez de la cultura” (p. 128).

Aunado a ello, la revisión teórica exige pensar a la frontera ya no como un espacio geopolítico, sino, como dice McLaren, la frontera son identidades fronterizas construidas “a partir de la empatía por los otros, a partir de la conexión apasionada a través de la diferencia. Tal conexión es potenciada por una imaginación narrativa que posibilita que se pueda establecer una ligazón entre nuestras propias historias y las historias de los que son culturalmente distintos a nosotros” (Peter McLaren, cit. por Harrison & Montoya 1998). De acuerdo con lo anterior, no es ajeno que el texto de Anzaldúa (1987) comience con una enunciación y fije una postura sobre el concepto de tercer espacio y frontera:

The u.s. Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scar forms it hemorrhages again, the lifeblood or two worlds merging to form a third country a border culture. Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip a long a step edge. A borderland is a vague and undertermined place created by emotional residue of an unnatural boundry. It is in a constant state of transition (p. 3).

De acuerdo con ello, la imagen de la frontera con la que inicia el texto de Anzaldúa resalta tres conceptos: un tercer país, un espacio indeterminado y una región en movimiento constante. ¿Qué implica concebir un tercer país? Esta metáfora señala a la fronte-

ra como espacio para explorar las experiencias y las identidades de las personas que viven en la zona limítrofe entre México y los Estados Unidos. En este sentido, es un lugar de mestizaje, donde las culturas, los idiomas y las tradiciones se entrelazan. Para Anzaldúa, la frontera representa un espacio de conflicto, pero también de posibilidad, donde las personas son capaces de desarrollar una identidad híbrida y resistir las normas impuestas por las sociedades dominantes.

La frontera-tercer país subraya la importancia de reconocer y valorar la diversidad cultural y lingüística que se encuentra en ella. Por tal motivo, esta región deja de ser un territorio dividido. Este tercer país elimina simbólicamente el límite y el borde; configura a la frontera no como un espacio lejano a conquistar, sino uno que se moldea a partir de los cruces y tránsitos migratorios. Por lo tanto, la imagen de la frontera como tercer país tiene como cualidad inherente ser un espacio en movimiento. Ello implica comprender que es una región sujeta a cambios y transformaciones constantes, que reconoce la no existencia de líneas rígidas y acepta el dinamismo de la zona. Asimismo, convierte el espacio en un lugar de intercambio de identidades y paradigmas sociales. De esta manera, el concepto de tercer país desafía la idea tradicional del límite, pues éste ya no está dividiendo dos territorios. La frontera de Gloria Anzaldúa es una región de contacto que impulsa procesos paradigmáticos para adaptarse, para navegar entre diferentes culturas y crear nuevas formas de ser y pertenecer. La frontera en movimiento se presenta como un espacio de transición que permite la configuración de una identidad mestiza. Este espacio de transición obliga a sus habitantes a adaptarse constantemente. Sin embargo, esta adaptación no es siempre amigable, sino también es abrupta y violenta, por eso es una herida abierta, porque en este proceso de adecuación inacabado quienes habitan la frontera también la padecen, pues están sujetos a vivir actos de opresión y marginalización, donde la imposición de barreras físicas y simbólicas limitan su libertad y sus derechos. Entonces, la frontera como espacio de tránsito también acrecenta un sufrimiento continuo. La violencia en esta zona afecta a las comunidades que la habitan, pues las divide y fragmenta; los individuos son

separados de sus raíces y crea en ellos sentimientos de alienación, pero también de desarraigo. Las deportaciones, los polleros, los castigos migratorios, la separación de familias, la falsa ilegalidad del cruce son ejemplos de esta movilidad como herida abierta.

Ante la imagen de la frontera como herida abierta, el texto de Anzaldúa constantemente trata de dar una respuesta a este dolor que provoca habitar esta región lacerante, por lo que su forma de aliviar este sufrimiento constante es a través de tres elementos: la migración, el mestizaje y la lengua. Cada uno de estos conceptos los va a depositar en un proceso de mitificación, propuesta que será desarrollada en la segunda parte del presente artículo.

Siguiendo con la metáfora de herida abierta, la frontera no sólo está formada por su geografía. La escritora chicana describe un territorio moldeado a partir de una diversidad lingüística. Sin embargo, mientras este crisol lingüístico no sea apropiado por la comunidad y reconocido por la hegemonía las escisiones de este tercer país no podrán sanar, así como tampoco se consolidará una identidad de frontera. Dice nuevamente *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*:

Ethnic identity is twin skin to linguistic identity - I am my language. Until I can take pride in my language, I cannot take pride in myself. Until I can accept as legitimate Chicano Texas Spanish, Tex-Mex and all the other languages I speak, I cannot accept the legitimacy of myself. Until I am free to write bilingually and to switch codes without having always to translate, while I still have to speak English or Spanish when I would rather speak Spanglish, and as long as I have to accommodate the English speakers rather than having them accommodate me, my tongue will be illegitimate (Anzaldúa, 1987, p. 81).

Además de reconocer el territorio fronterizo como una cartografía que transgrede y reconfigura la noción del límite y el borde, demanda la presencia de una nueva lengua, una que no sea español o inglés, sino chicana. Esta lengua implica la revelación de una identidad fronteriza, resultado de nacer en dos culturas para crear una propia. El español estándar no alcanza, el inglés tampoco; en

el territorio fronterizo sólo el bilingüismo configura el nacimiento de una nueva identidad. ¿Cuáles son estas lenguas que crean este bilingüismo? Dice la autora, el inglés estándar, español estándar, español mexicano estándar, dialecto español del norte de México, el tex-mex o el pachuco (Anzaldúa, 2012, p.77). En este caleidoscopio idiomático, nace la identidad chicana; y junto con él, su configuración cultural y social.

Este territorio fronterizo, entendido como tercer país, no sólo tiene a la lengua y al mestizaje como elementos configuradores: la violencia volcada a la inmigración y la falsa ilegalidad del cruce son parte de su constitución. Nótese la siguiente imagen:

1,950 mile-long open wound
dividing a *pueblo*, a culture,
running down the length of my body,
staking fence rods in my flesh
splits me splits me
me raja me raja (Anzaldúa, 1987, p. 2).

En la imagen del poema, la extensión de la franja fronteriza México-Estados Unidos es una herida abierta, que va más allá del sentido metafórico. En esta región, la vida de migrantes se ha perdido, pues factores como el río, el calor del desierto, la rigidez de las leyes migratorias, el narcotráfico o la trata de blancas, entre otros, han causado la muerte de estas poblaciones en condición de movilidad. Esta herida está y existe no sólo en la metáfora, sino además es visible y palpable, porque la violencia con la que son tratados los migrantes por parte de la patrulla fronteriza en su detención también hiere y vulnera la vida. Asimismo, las políticas migratorias que han separado a familias completas son acciones violentas. La frontera es una herida abierta porque fragmenta no sólo al cuerpo, sino también al tejido social de quienes habitan esta región.

La disposición versal de la estrofa reafirma la división-herida que implica la frontera. Al final, los últimos dos versos dicen “splits me splits me // *me raja me raja*” El espacio entre cada hemistiquio es un silencio convertido en una línea o borde que separa y rompe

al sujeto. El verso en español es también una herida que divide, mas el “me raja” es también una alusión a la Malinche. Octavio Paz, en el *Laberinto de la soledad*, afirma como Doña Marina es la mujer rajada, víctima de la violencia de la conquista, pero también el punto de origen del símbolo del mestizaje. Esta intención lingüística implica tomar en cuenta la frontera del lenguaje y la incapacidad de comunicar en español o en inglés, pues la complejidad de la lengua no sólo va en el dominio o el uso de sus códigos, sino que se convierte en una forma de conocimiento. Al respecto, Gaudamer (1998) dice:

El lenguaje no es un medio más que la conciencia utiliza para comunicarse con el mundo. No es un tercer instrumento al lado del signo y la herramienta [...]. Esa analogía es errónea porque nunca nos encontramos ante el mundo como una conciencia que, en un estado a-lingüístico, utiliza la herramienta del consenso. El conocimiento de nosotros mismos y del mundo implica siempre el lenguaje, el nuestro propio. Crecemos, vamos conociendo el mundo, vamos conociendo a las personas y en definitiva a nosotros mismo a medida que aprendemos a hablar. Aprender a hablar no significa utilizar un instrumento para clasificar ese mundo familiar y conocido, sino que significa la adquisición de la familiaridad y conocimiento del mundo mismo tal como nos sale al encuentro (p. 148).

En este sentido, la demanda de Anzaldúa radica en permitir el intercambio de códigos lingüísticos como una forma de aprehender el mundo. De tal manera que el conocimiento de la realidad de esta comunidad sea plurivocal y esté depositada en esta lengua nueva. Por tal motivo, la constitución ontológica de la región fronteriza está en el habla y en los derivados fónicos, semánticos o léxicos que sus habitantes crean. A su vez, el caleidoscopio idiomático que se construye en la frontera es un espejo del tejido social y sus formas de aprehender el mundo, ya que a través de él coexiste una plasticidad de visiones sobre la identidad de quienes habitan el borde.

Negar la realidad lingüística del borde es manifestar no sólo una crisis en el lenguaje, sino enraizar la concepción de frontera y división. Asimismo, estos dos versos son versos gemelos, como

lo son las ciudades gemelas de la frontera, ambas atrapadas en los límites del lenguaje. La tesis anterior sobre el crisol idiomático no es menor, porque revela una crisis de apropiación de la identidad fronteriza. En este sentido, cerrar la estrofa con esta imagen en español es una demanda y evidencia de la necesidad de comprender que la frontera es un mestizaje de razas y culturas no ordinario, pues la fundación de la región está en el movimiento, mas no en un punto firme. Dice el texto:

Fort he Indians this constituted a return to the place of origin, Aztlán, thus making Chicanos originally and secondarily indigenous to the Southwest. Indians and *mestizos* from central Mexico intermarried with North American Indians. The continual intermarriage between Mexican and American Indians and Spaniards form and even greater *mestizaje* (Anzaldúa, 1987, p. 5).

La frontera en *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza* está moldeada por una mezcla de razas que no son sólo indígenas del centro de México con españoles, sino, además de ellos, este mestizaje es el resultado de mestizos del centro de México junto con los indios americanos del norte, más españoles peninsulares, es decir, es un mestizaje sobre otro, por lo que la heterogeneidad es la fundación del chicano que da pie al nacimiento de una nueva frontera: “A new hybrid race and inherited Central and South America. *En 151 nació una nueva raza, el mestizo, el mexicano* (people of mixed Indian and Spanish blood), a race that had never existed before. Chicanos, Mexican-Americans, are the offspring of those first matings” (Anzaldúa, 1987, p. 5). Ahora bien, esta raza híbrida es reconocida también como una que fue resultado de contactos de violencia y de migración:

In the 1800's Anglos migrated illegally into Texas, wich was then part of Mexico, in greater and greater and gradually drove the *tejanos* (native Texans fo Mexico descent) from their lands, committing all manner of atrocities against them. Their ilegal invasión forced Mexico to fight a war to keep its Texas territory. The battle of the

Alamo [...] it became (and still) a symbol that legitimized the White imperialist takeover (Anzaldúa, 1987, p. 6).

La frontera y su población nacen de una invasión y ocupación ilegal sobre lo que era México. En esta región, si bien ya continuaba con su mezcla racial, la invasión de los “blancos” creó un destierro sobre el territorio de los “tejanos”. Estos “blancos” hacen legítima su migración ilegal en favor de reafirmar su posesión sobre una zona que no les pertenecía, a fin de adueñarse de la misma. Por lo que la migración ilegal sólo es válida para la población dominante, para los “blancos imperialistas”. Fuera de ellos, cualquier hombre que intente cruzar será ilegal. En consecuencia, la migración, legal o no, está situada únicamente en el marco del poder.

El destierro de los tejanos y el nuevo ordenamiento cartográfico imperialista sobre el territorio del norte de México abona a la hibridez fronteriza y al conflicto identitario de quienes la habitan. Saberse desterrados genera una orfandad, obliga a la necesidad de crear un nuevo territorio de pertenencia: un tercer país. Anzaldúa, en *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*, afirma que este nuevo espacio geográfico es la frontera en sí misma, siempre y cuando se admita su ambigüedad y se reconozca su mestizaje. La frontera que se construye en *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza* también es una que está erigida desde la mirada de la opresión. Es una frontera que crea un reclamo al dominio “gringo” y su supremacía blanca, pues existe una demanda ante la negación de reconocer que esta hegemonía funda sus orígenes en comunidades de migrantes y su habitar el norte del continente es consecuencia de una migración natural.

Por su parte, esta negación deviene en que estos “gringos” se asumieron, a partir del genocidio y exterminio, en los dueños y propietarios del territorio de Texas. Así pues, se consolidaron como la raza dominante, por lo que al ser ellos el símbolo del poder y del autoritarismo es natural el rechazo a su migración: “The Gringo, locked into the fiction of White superiority, seized complete political power, stripping Indians and Mexicans of their land while their feet were still sooted in it. *Con el destierro y el exilio fuimos desuñados, destroncados, destripados*” (Anzaldúa, 1987, pp. 7-8). Anzaldúa lo

enmarca con claridad: los “gringos” crean una ficción de superioridad: y es que, aunque ellos sean la hegemonía política, la prevalencia de la diversidad cultural de grupos latinos, mexicanos o chicanos provoca que sean ellos quienes dominan el acontecer fronterizo y no los “gringos”. De esta manera, los grupos minoritarios establecen dinámicas de convivencia y de organización social dominantes, que fortalecen el imaginario y el cotidiano de vivir la frontera. En ellos, se crea y construye el mestizaje del texto de Anzaldúa.

En este mismo contexto, *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza* plantea una propuesta descolonizadora, que más bien se articula en un vuelco epistemológico que denominó el Coatlicue State o el “estado Coatlicue”, pues refiere al “camino hacia el conocimiento” desde el que arriba –desde abajo, desde el descenso– el nuevo mestizaje, que retorna incesantemente al “estado Coatlicue” (Anzaldúa, 1987, pp. 68-70), es decir, el nuevo mestizaje que nace del retorno a este nuevo “Aztlán” es la resistencia que el sujeto busca a través de imágenes fundacionales, de las cuales tendrá nuevos conocimientos y otros estados psíquicos detonados por la lucha interna que implican la imbricación y la transmutación de fuerzas contrarias –colonizadora/descolonizadora–, además de la parálisis o inmovilización y la depresión en esta misma batalla.

Por su parte, Magallenes (2018) también ha afirmado que Anzaldúa utiliza este término para referirse, entre otras situaciones, a los conflictos que son análogos a los conflictos existenciales y sociales que tensan las nociones de pertenencia desde la política, la subjetividad y el inconsciente. Se refiere a la convulsión de lenguajes que el ser chicano acarrea. Ella entiende que las fuerzas culturales opuestas, como la visión de mundo mexicana, la indígena y la anglosajona, son las fuerzas que llevan a una autofragmentación, confusión cultural y extenuación de las personas que comparten su condición como chicana. En este sentido, y debido a que el número de hispanos frente al número de “gringos” es mayor, se crea una tensión por imponer el poder hegemónico frente al resto poblacional. Por tal motivo, los actos transfronterizos desdibujan la división limítrofe. En consecuencia, se rompe y transgrede la narrativa de superioridad blanca y “gringa”. Esto se debe a que los contactos

entre ambas regiones permiten dinámicas de transculturalidad, mismas que se determinan a partir de la gran cantidad de cruces que suceden entre las dos zonas. Sin embargo, esta movilidad no está acotada únicamente a un intercambio entre familias, sino que admite otras subalternidades, concretamente, las caravanas migrantes. Mas la presencia de éstas son condiciones en las dinámicas del tránsito fronterizo, pues intensifican las categorías jurídicas de migración “ilegal y “legal”. Los términos maniqueos en ambas formas de movilidad, además de tener un valor moral, son un medio para contener el poder hegemónico. La respuesta del tejido social transfronterizo ante ellas es de resistencia hacia esta imposición. Por consecuencia, la migración es un símbolo por contrarrestar los límites territoriales. Al respecto, responde Anzaldúa (1987):

La travesía. For many *mexicanos del otro lado*, the choice is to stay in Mexico and starve or move north and live. [...]. *En cada Chicano y mexicano vive el mito del tesoro territorial perdido.* North Americans call this return to the homeland the silent *invasión* [...]. The Border Patrol hides behind the local McDonalds on the outskirts of Brownsville Texas or some other border town. Hunters in army-green uniforms stalk and track these economic refugees by the powerful night-vision electronic sensing devices planted in the ground or mounted on Border Patrol vans [...] *los mojados* are handcuffed, locked in jeeps, and then kicked back across the border (pp. 11-12).

La migración reduce a los individuos a un nivel de animalidad; la policía fronteriza son cazadores que buscan frenar este cruce. Sin embargo, ante la deportación también están aquellos que logran esquivarla y finalmente establecerse en una región que, históricamente, les perteneció. Esta *invasión invisible* es el retorno a la tierra prometida y el reclamo de apropiarse de una región que les fue arrebatada.

La resistencia de los chicanos e hispanos no nace sólo de aquellos que ya radican del “otro lado”. La migración es una moldeadora más de la frontera. Esta “*invasión*” para la superioridad gringa debe ser contenida, pues son una amenaza a la ficción narrada por esta hegemonía. En este sentido, el estatuto de ilegalidad para el

cruce favorece la aplicación de leyes cada vez más restrictivas y punitivas. Si bien la migración y los cruces “ilegales” son una problemática compartida entre México y U.S.A., esto no justifica la violencia con la que son tratados por las patrullas fronterizas. La brutalidad hacia los migrantes tiene como uno de sus tantos objetivos visibilizar el poder, a través de vigilar y castigar a quien transgrede el grupo de poder. Esta configuración de la frontera en *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza* se complejiza por la presencia del mito y la concepción del retorno del espacio utópico. Por lo tanto, es necesario abrir la pregunta: ¿de qué manera se mitifica la frontera y se habita esta mitificación?

LA MITIFICACIÓN EN *BODERLANDS. LA FRONTERA. THE NEW MESTIZA*
Pensar en el mito implica concebir un punto de partida para las conceptualizaciones simbólicas del orden social. Estas narraciones configuran la aprehensión de los primeros hombres con el mundo natural. A través de ellas, transferían cualidades a los objetos naturales y los dotaban de rasgos humanizantes. La constitución metafórica entre naturaleza y sacralidad dio origen a los simbolismos míticos. Por lo tanto, dota al cosmos de atribuciones zoomórficas y antropomórficas que permitieran moldear el mundo real. En este sentido, dice Mircea Eliade (2006):

El mito en la acepción usual del término, es decir, en cuanto «fábula», «invención», «ficción», le han aceptado tal como le comprendían las sociedades arcaicas, en las que el mito designa, por el contrario, una «historia verdadera», y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa. [...]. Los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales (pp. 15-17).

Los mitos son parte de la cimentación de las estructuras sociales. La realidad humana está construida por estas narraciones, que, más

allá de relatar a seres sobrenaturales, revelan más bien un espacio sacro, que está vinculado con la vida humana. El mito abre el camino hacia las manifestaciones de lo sagrado en el mundo. Los rastros que deja la adoración a los santos, las fiestas patronales, las celebraciones en los equinoccios no son más que manifestaciones culturales que contienen de fondo el mito. El mito, además de ser un relato fundacional de los pueblos originarios, también es una de las bases de la modernidad de Occidente.

El fenómeno del mito continúa vigente no sólo como una abstracción conceptual, sino además como un constructo configurado en el tiempo, en el espacio y en el rito, es decir, la presencialidad mítica se manifiesta en un lugar y tiempo específico, cuyos actos de veneración demandan una ritualidad, con la finalidad de alcanzar un acto espiritual o conexión divina. Lo interesante del planteamiento consiste en preguntar sobre el qué y cómo un espacio y un tiempo se constituyen como mítico-sagrado en la modernidad.

La complejidad de tratar de explicar el tiempo y espacio dentro de los términos del mito en la actualidad se debe al desinterés sobre la literatura del espíritu. Existe un cierto abandono sobre la herencia de los pueblos originarios. Sin embargo, los mitos son “fragmentos de información sobre los tiempos antiguos que están relacionados con temas en los que se ha apoyado la vida humana, se han construido civilizaciones y se han alimentado las religiones durante milenios” (Campbell, 1991, p. 28). La distancia que existe en relación con la religión deviene sobre la carga histórica y los trasfondos sociales que se han construido en torno al concepto de la religión y a la responsabilidad moral que ésta acota en las construcciones de los valores sociales, los cuales han estado en cuestionamiento y no han perdido vigencia. En este sentido, se ha pujado por comprender nuevas relaciones metafísicas en torno a la noción de existencia y del ser. Una de estas respuestas ante la fractura que viven las nociones morales de diversas religiones es la espiritualidad. Es importante la diferencia de ambos conceptos. La espiritualidad no siempre es religiosa. En un sentido formal, la espiritualidad es vista como una experiencia que se vivencia en contextos que no son necesariamente religiosos. La meditación como

búsqueda del ser es un ejemplo de esta afirmación. En cambio, la religión formal está asociada a prácticas, cuyos resultados parecen falsas espiritualizaciones de fenómenos manifiestamente poco espirituales y desvinculados. Véase por ejemplo las descripciones de la natividad como resultado de un proceso de capitalizar un rito religioso frente al nacimiento del mesías o del hijo del Dios en la Tierra. La complejidad en la religión formal es que muestra prácticas de espiritualidad que hoy parece ser engañosas. En este sentido, la noción de espiritualidad se superpone a los actos religiosos, pues provee otras formas de comprender conceptos como la fe o la creencia. Y desde el punto de vista de la fenomenología, también es posible pensar que la espiritualidad como aquella que otorga nociones de *ser* en el mundo. Dewsbury (2009) afirma:

First, spirituality is clearly not always religious in any formal sense; spirituality has been sought and experienced in a number of non and a-religious contexts such as nature (Kalnin 2008), meditation on the inner self (Parrish-Harra 1999) and ghostliness as well as within religious frameworks. Secondly, formal religion can often be associated with practices and outcomes that appear as false spiritualizations of manifestly unspiritual and disengaging phenomena; witness, for example, accounts of Christian religion as an industrial commodity complex (Lyon 2000) political fascism (Hedges 2006). Any simple conflation between religion and spirituality will therefore be misleading (p. 696).¹

Ahora bien, no se trata de crear una comparativa entre religión y espiritualidad, sino de comprender cómo la noción teórica de la es-

¹ “En primer lugar, es evidente que la espiritualidad no siempre es religiosa en ningún sentido formal; la espiritualidad ha sido buscada y experimentada en una serie de contextos religiosos y no religiosos, como la naturaleza (Kalnin 2008), la meditación sobre el yo interior (Parrish-Harra 1999) y lo fantasmal, así como dentro de marcos religiosos. En segundo lugar, la religión formal a menudo puede asociarse con prácticas y resultados que parecen falsas espiritualizaciones de fenómenos manifiestamente no espirituales y desconectados. Lo atestiguan, por ejemplo, las explicaciones de la religión cristiana como un complejo industrial de mercancías (Lyon 2000) y el fascismo político (Hedges 2006). Por lo tanto, cualquier simple combinación entre religión y espiritualidad será engañosa”. La traducción es nuestra.

piritualidad permite, en la actualidad, abrir caminos hacia donde se decanta la sacralidad y su configuración interna en los sujetos, que si bien no escapan de los terrenos de lo religioso sí permiten configurar nuevas rutas hacia la vivencia de lo divino. En este sentido, la espiritualidad permite concebir nuevos espacios sagrados.

Es importante no perder de vista que las actividades de lo espiritual se manifiestan de maneras diversas. En primera instancia, las personas se involucran en estas prácticas porque creen de una forma u otra en lo espiritual: los actos como la oración, la meditación y los paseos contemplativos se pueden percibir, en un cierto sentido, como una forma de evocación espiritual. Por su parte, algunas acciones, como la reflexión sobre las conexiones estéticas y afectivas que se consiguen en las obras de arte o la música, pasando por la participación en el turismo mercantilizado de los paseos fantasmales o las visitas a lugares encantados, crean también un marco de referencia de lo espiritual. De esta manera, estos actos crean un posicionamiento común hacia lo espiritual en relación con la geografía. Recordemos, y es que según, Lily Kong (2001) “si lo sagrado no es inherente, hay que prestar atención a cómo se sacraliza el lugar” (p. 213). En otras palabras, si lo espiritual no es un elemento inherente al lugar, la pregunta sobre cómo un espacio se sacraliza podría encontrar su respuesta en diversas perspectivas. La primera de ellas sería desde una postura política y de poder: los espacios se revisten de sacralidad en la medida en que son apropiados. Esta reclamación involucra una política de buscar preservar esa zona y demarcar fronteras. Pensemos como ejemplo el camino de Santiago, en España, la Tierra de Santa, en Jerusalén, espacios que viven actos de conquista, demarcación de políticas de exclusión, delimitación de fronteras, pero sobre todo la adopción de una cierta nostalgia o pérdida de lo sagrado. La segunda perspectiva es la existencia de espacios sagrados oficiales, como templos, sinagogas, iglesias y catedrales, que bajo estas políticas de dominio, poder y control se enmarcan como sagradas. Finalmente, la tercera mirada para sacralizar el espacio es pensar en aquellos lugares no oficiales o que no responden a premisas de naturaleza política, que son considerados como sacros. Por lo tanto, estos espacios han creado, en

los grupos sociales, nociones de identidad y comunidad, es decir, actos de otredad cuyas cualidades están revestidas de actos divinos. En este sentido, es posible pasar por un lugar muchas veces sin reconocerlo como sagrado. Entonces, los espacios sagrados no exigen un reconocimiento inmediato. Sin embargo, cuando en la colectividad toman un papel activo o bien los sujetos son conscientes de su presencia estos espacios comienzan a anclarse en el imaginario. Por lo tanto, serán dotados de cualidades de trascendencia. Estas transformaciones que evocan los lugares sagrados sobre los hombres permiten crear en ellos un proceso de mitificación.

Ahora bien, aquí existen dos puntos de aproximación respecto al mito: el primero consiste en pensar en aquellos espacios sagrados que históricamente han contenido para sí una mitología y evocación divina, misma que va desde las primeras civilizaciones o pueblos originarios hasta la oficialidad religiosa. En este acto, la colectividad crea una conexión con estos espacios y los hace vigentes a través de una adecuación, bajo sus propias condiciones de trascendencia. El segundo punto de vista sobre el mito y los espacios sagrados es cuando en ellos no existe un antecedente mitológico y el lugar, por las propias cualidades que la colectividad le ha otorgado de sagrada, comienza a mitificarlo, es decir a conectarlo con sus propias divinidades. En consecuencia, el espacio mítico es un espacio sagrado, liminar, cultural, cosmizado, discontinuo y cerrado, que constituye la posibilidad de organizar el mundo, es decir, permite la manifestación de lo sagrado e irrumpe en la vida de los hombres. Por su parte, el espacio de los hombres es un territorio habitado, determinado con la realidad inmediata y circundante, mientras que en el territorio mítico configura el mundo cosmogónico, otro mundo que al vincularse con el del hombre lo transforma simbólicamente en cosmos, es decir, crea territorios desconocidos consagrados.

El espacio mítico y el espacio de los hombres van en un sentido paralelo. En la medida que los hombres configuran, crean o moldean nuevos territorios, también lo hacen con el espacio mítico. Esto permite la apertura a nuevos límites sobre la constitución de nuevas narrativas de orden mitológico. En este sentido, los espacios

fronterizos, al ser territorios en movimiento y expandirse, paralelamente, crean espacios mitificados.

En *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza* la mitificación del territorio es a través de Aztlán, como construcción de un nuevo espacio utópico, materializado en la frontera México-U.S.A. Del mito existen diversas fuentes orales y pictóricas sobre la peregrinación y llegada a este espacio fundacional de México-Tenochtitlán, pero sin duda la fuente con mayor carga significativa es el Códice de Boturini,² debido a que el manuscrito retrata y refleja la salida de los mexicas de Aztlán al espacio de la tierra prometida. Las 22 láminas del Códice de Boturini —o la Tira de la Peregrinación— narran la salida de Aztlán de los antiguos mexicas hasta Chapultepec, lugar y tierra prometida otorgada por el dios Huitzilopochtli:

Aztlán era una isla situada en una laguna, en la que vivían los aztecas o mexicas: los atlacachichimecas, como se llamaban entonces. Eran tributarios de los aztlanecos, señores de la tierra. Para subsistir y pagar sus tributos pescaban, cazaban y recolectaban especies vegetales y animales del lago. Pero también eran agricultores. Sembraban en “camellones” que construían en la isla. Cuando no soportaron ya más las cargas tributarias que los otros les imponían, decidieron abandonar Aztlán e ir en busca de otra tierra que, según los aztecas mismos, les había sido prometida (Flores Rodríguez, 2021, p. 10).

Este espacio mítico, Aztlán, es una región ulterior y utópica de una tierra prometida y fértil para los antiguos mexicas. El *Pergamino de la Peregrinación* reconstruye un espacio de los dioses dado a los hombres para habitarlo y vivir de él. Este espacio edénico es en sí mismo mítico y sagrado, porque, como lo había explicado ya Mircea Eliade, existe una irrupción de los dioses en el mundo de los hombres, en este caso, de Huitzilopochtli en el de los mexicas, al

² El códice, también conocido como Tira de la Peregrinación, fue hecho en una tira de amate, constituida por 22 láminas, que forman un biombo de 5.49 metros. Se cree que puede estar basado o ser una copia de un documento más antiguo (Secretaría de Cultura, 2019).

permitir que éstos ocupen este territorio y apropiarse de él. Aztlán es sagrado porque dio origen y fundación al pueblo náhuatl.

Existen varios intentos por querer ubicar la región de Aztlán. De acuerdo con Flores Rodríguez (2021), “Aztlán debería encontrarse en las llanuras que en el norte de México eran recorridas entonces por los nómadas; más o menos en cercanía con Mesoamérica o tan lejos como el territorio de Nuevo México o los territorios californianos” (p. 8). La inferencia sobre Aztlán y su ubicación en Nuevo México o California permite reconocer el valor simbólico que otorga *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza* a la frontera México-U.S.A. Si, de acuerdo con el mito, los mexicas tuvieron que migrar del norte al sur, hasta Chapultepec, para después fundar México-Tenochtitlán, hoy en día trasladarse del sur al norte se convierte en un viaje por recuperar un segundo lugar de origen.

La conquista del norte de México durante el período virreinal es la recuperación de esta región mítica ulterior. Así, la frontera es un nuevo espacio fundacional y al hacerlo se reviste del mito y de su sacralidad, porque fueron los dioses quienes le han dado Aztlán a los pueblos originarios: “We have a traditional of migration, a tradition of long walks. Today we are witnessing *la migración de los pueblos mexicanos*, the return odyssey to the historical/mythological Aztlán. This time, the traffic is from south to north” (Anzaldúa, 1987, p. 11).

La frontera como símbolo de Aztlán implica no sólo la migración virreinal del sur de México al norte del país. Después de Tratado de Guadalupe-Hidalgo y la reorganización de los nuevos límites entre México-U.S.A, se concibe una nueva migración, una nueva peregrinación, que involucra también la confluencia de chicanos, gringos, mexicanos, tejanos, latinos, hispanos. Este nuevo Aztlán es fundacional porque con el contacto de estos sectores sociales nacen otras identidades, otra forma de apropiación territorial del espacio transfronterizo, cuya pertenencia está marcada por la hibridéz. Por lo tanto, la frontera se consolida con un lugar mitificado.

La frontera México-U.S.A. como Aztlán es un lugar de resistencia y tensión. Es una lucha por repoblar el espacio mítico que una vez perteneció a los migrantes del sur. Y dice el texto de Anzaldúa (1987):

This land was Mexican once,
was Indian always
and is
And will be again (p. 3).

La estrofa es una denuncia ante la colonización rapaz del norte de México y sur de los Estados Unidos. Afirma que el origen no está en los mexicanos, sino en los indios o nativo-americanos que poblaron originalmente esta región. Habla de las comunidades yaquis, apaches y tarahumaras que aún buscan pervivir. Habla de los antiguos mexicanos, de los mestizos que cohabitaron esta región con estos otros pueblos originarios. Al mismo tiempo, reclama la violencia y el exterminio padecido por los otros, por los que llegaron en barcos a atribuirse un territorio que nunca les perteneció.

Con el objetivo de perpetuar esta hegemonía colonizadora, es que nace el uso de la categoría ilegal en los sujetos. Ante la inminente migración del sur al norte con respecto a U.S.A, la respuesta a la hegemonía es frenarla. Al denominar a los migrantes y su cruce como “ilegales”, en automático se les atribuyen categorías denigrantes tales como ilegítimos, invasores, inseguros, violentos, entre otros, lo que permite eliminar su valor histórico, en el sentido, de que fueron ellos quienes originalmente habitaron un territorio del cual fueron expulsados o perseguidos.

La categoría de lo “ilegal” sobre el valor y la vida de un ser humano es un acto punitivo a fin de perpetuar el poder hegemónico. Dice nuevamente el texto de *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza* (1987):

Gringos in the u.s. Southwest consider the inhabitants of the borderlands transgressors, aliens- whether they possess documents or not, whether they're Chicanos, Indians or Blacks. Do not enter, trespasser will be raped, maimed, strangled, gased, shot. The only “legitimate” inhabitants are those in power, the White and those who align themselves whit whites. Tension grips the inhabitants of the boderlands like a virus. Ambivalence and unrest reside there and death is no stranger (pp. 3-4).

Ante la concepción de “ilegal”, está la denominación de “gringos” como referencia semántica del poder blanco hegemónico y de la violencia que ejerce sobre los habitantes de la frontera. Cabe resaltar que, en la cita, el yo lírico enfatiza la poca importancia del estatus documental de los habitantes fronterizos, porque la “ilegalidad” es abarcadora, en tanto que será poseedor de esta denominación todo aquel que no se alinee con el pensamiento gringo totalizador. Asimismo, la negación de la hegemonía tiene como resultado la muerte de aquellos “ilegales”.

Finalmente, pensar la frontera como un Aztlán es reconocer, por una parte, que esta revestida por el mito, sus notas sagradas y su ritualidad, lo que implica comprender la migración del sur al norte no sólo como intento por la recuperación de un territorio perdido, sino además aceptar que este nuevo Aztlán está en tensión, tensión ante el gringo colonizador, que rechaza y niega su mitificación, pero además que enfrenta a sus habitantes con violencia, es decir, la noción de exterminio, muerte y expulsión histórica continúa. Por lo tanto, la complejidad de la frontera de Anzaldúa radica en mostrar una región mítica, cuyas bondades radican en su ambivalencia, su transculturación y su apropiación de un espacio que busca ser configurado como un nuevo Aztlán, que tiene un nuevo mestizaje más allá del chicano y que involucra también al hispano, al mexicano y al latino. Abrazar la hibridez fronteriza es responder a la violencia de la hegemonía, cuya transgresión decanta en la muerte. Así es cómo podemos explicar el nacimiento de un nuevo espacio mítico en los límites de México-U.S.A. ➤➡

REFERENCIAS

- ANZALDÚA, G. (1987). *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. Madrid: Capitan Swing Libros.
- ANZALDÚA, G. & KEATING, A. L. (2002). *This Bridge We call Home. Radical visions for transformation*. New York: Routledge.

- BHABHA, HOMI K. (1995). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- CAMPBELL, J. (1991). *El poder del mito*. Buenos Aires: Emecé. <https://naxasnarat.files.wordpress.com/2010/05/campbell-joseph-el-poder-del-mito.pdf>
- DEWSBURY, J. D. (2009). *Spiritual landscapes: Existence, performance and immanence*. Australia, The University of Melbourne. <https://doi.org/10.1080/14649360903068118>
- ELIADE, M. (2006). *Mito y Realidad*. Barcelona: Kairos.
- FLORES RODRÍGUEZ, M. G. (2021). *Peregrinación de Aztlán. Serie Tenochtitlan 1521-2021*. Ciudad de México: Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.
- GADAMER, H.-G. (1998). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- HARRISON, M. & MONTOYA, MARGARET E. (1998), “Voices/Voces in the Borderlands in Richard Delgado y Jean Stefancic” (pp. 649-661). *The Latino Condition. A Critical Reader*. New York: New York University Press.
- KONG, L. (2001). Mapping ‘new’ geographies of religion: Politics and poetics in modernity. *Progress in Human Geography*, 25(2), 211-233. Reino unido: Universidad de Manchester. <https://doi.org/10.1191/030913201678580485>
- MAGALLANES, G., & DEL SOCORRO, M. (2018). Gloria Anzaldúa y el giro descolonial desde la frontera para el mundo. *Camino Real: Estudios de las Hispanidades Norteamericanas*, 13, 79-89. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6547299>
- SECRETARÍA DE CULTURA. (2023). *El Códice Boturini: del peregrinaje de los aztecas a la fundación de México-Tenochtitlan*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Cultura/Fondo de Cultura Económica. <http://www.gob.mx/cultura/articulos/el-codice-boturini-del-peregrinaje-de-los-aztecas-a-la-fundacion-de-mexico-tenochtitlan?idiom=es>
- VILA, P. (1998), *Crossing Borders. Reinforcing Borders. Social Categories, Metaphors and Narrative Identities on the US-México Frontier*. Austin: University of Texas Press.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 10, septiembre-diciembre 2024, Sección Flecha, pp. 80-100.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i10.176>

Esquizoanálisis y poesía de la multiplicidad en dos poemarios de Ernesto Carrión

Schizoanalysis and multiplicity poetry in two collections of poems by Ernesto Carrión

Rodrigo Rosas Mendoza
Universidad Veracruzana, México

ORCID: 0000-0002-9358-7554
rodrigomendoza707@gmail.com

Recibido: 14 de febrero de 2024
Dictaminado: 16 de abril de 2024
Aceptado: 22 de mayo de 2024



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

Esquizoanálisis y poesía de la multiplicidad en dos poemarios de Ernesto Carrión

Schizoanalysis and multiplicity poetry in two collections of poems by Ernesto Carrión

Rodrigo Rosas Mendoza

RESUMEN

Este estudio se enfoca en dos poemarios del ecuatoriano Ernesto Carrión: *Demonia factory* (2007) y *Monsieur Monstruo* (2009). El objetivo es hacer un análisis puntual de la voz lírica que guía ambas obras, pues en ella se plasma el delirio, el deseo de destrucción, la escritura como forma rizomática y la proliferación de subjetividades. Todos estos conceptos, ciertamente, forman parte del sistema esquizoanalítico. Se verá, pues, el recorrido de esta voz lírica, que va de lo renegante a lo destructivo, y su manera de despegarse de la significación para así encontrar su propio código y concretar su descenso a la destrucción. Se toma en cuenta también el desdén por el ordenamiento y la sistematicidad como una de las propuestas estéticas del poeta ecuatoriano; y ello ofrece pautas de lectura que permiten acercarse a la naturaleza compleja de esta voz lírica y cómo se desenvuelve en el poema.

Palabras clave: poesía contemporánea; Ernesto Carrión; literatura andina; esquizoanálisis; poesía latinoamericana.

ABSTRACT

This study focuses on two collections of poems by the Ecuadorian Ernesto Carrión: *Demonia factory* (2007) and *Monsieur Monstruo* (2009). The purpose is to achieve a punctual analysis of the lyrical voice that guides both works, since it captures delirium, the desire for destruction, the writing as a rhizomatic form and the proliferation of subjectivities. All these concepts, certainly, are part of the schizoanalytic system. We will see, then, the journey of this lyrical voice that goes from renegation to

destruction and also its way of detaching herself from the significancy in the search to find his own code and complete his descent into destruction. The disdain for ordering and systematicity is also considered as one of the aesthetic proposals of the ecuadorian poet and this offers reading guidelines that allow us to approach the complex nature of this lyrical voice and how it deploys in the poem.

Keywords: contemporary poetry; Ernesto Carrión; andean literature; schizoanalysis; latinamerican poetry.

INTRODUCCIÓN

Bien podríamos considerar a Ernesto Carrión (Guayaquil, 1977) como un participante “extranjero” del llamado neobarroso argentino. Recordemos, primero, que el neobarroso es una derivación *local* del neobarroco latinoamericano, este último entendido como una práctica literaria que recurre a la “extremosidad” –en la poesía y en el arte– basada en “un afán furiosamente moderno de transgresión, ruptura y novedad” (Guerrero, 2012, p. 24). No conviene detenerse demasiado en este asunto, pero sí resulta interesante la noción de extremosidad, pues dice mucho de la poesía de Carrión. En cualquier caso, las alusiones al neobarroso y neobarroco obligan a pensar en una postura crítico-revolucionaria, en oposición al “predominio del alfabeto y la razón occidental como fundamentos exclusivos del conocimiento” (p. 27), que emparenta la poesía de Carrión con ambas vertientes.

Este estudio se centrará en dos poemarios¹ de Ernesto Carrión: *Demonia factory*² (2007) y *Monsieur Monstruo*³ (2009). Ambos resaltan

¹ Las ediciones consultadas para este trabajo provienen de *Los duelos de una cabeza sin mundo*, recopilación del proyecto poético de Carrión, publicada en 2012.

² *DF* de ahora en adelante. Dividido en cuatro libros (1. la casa en el fin del mundo; 2. el diario de la esposa infiel; 3. más grande que Jesús; 4. la máscara del empalador).

³ *MM* de ahora en adelante. Dividido en tres partes (1. toma esta cabeza mestiza por donde rodará un dios judío; 2. biografía de un cuerpo: descripción de la máquina; 3. las dos caras del revólver) y un apéndice (titulado «comité de interpretación»).

por sostener una trayectoria coherente entre sí, pues presumen un complejo procedimiento de construcción de la voz lírica, de la mano con una manifestación evidente del exceso poético mediante la saturación de *formas*⁴ y la desmesura de subjetividades. Además, se deja ver una postura reivindicativa, que pugna por la emancipación del lenguaje frente a los códigos dominantes, emparentando, así, esta poesía con el neobarroso. Los dos poemarios son consecutivos temática y cronológicamente, lo cual se demostrará precisamente desde el análisis puntual de esa voz lírica, pues en ella se asoma el delirio, el *deseo* de destrucción, la condición de rizoma y la proliferación de subjetividades. Todos estos conceptos, ciertamente, son parte del aparato conceptual del esquizoanálisis y su recurrencia no es gratuita: ambas obras trazan una oposición entre elementos psicoanalíticos y aspectos del esquizoanálisis. No se trata realmente de una poesía que confronte a Freud con Guattari-Deleuze. El propósito del poeta ecuatoriano es mucho más preciso: delinear el recorrido de una voz lírica que va de lo renegante al *deseo* destructivo, que se despega del orden vigente y la significación para así encontrar su propio código y concretar su descenso a la destrucción como único acto posible.

A pesar de todo, no quisiera caer en aquello entendido por Mario Montalbetti⁵ como “fetichismo del significante” (2016, p. 56). No pretendo demostrar la “transparencia” de ambos poemarios, pues eso sería una contradicción metodológica frente al evidente código esquizofrénico y la estética de la extremosidad con que Carrión despliega su escritura. Tiene razón Julio Prieto (2016) al apuntar que el neobarroso se regodea en un “continuo resbalamiento del sentido” (p. 259). Por lo tanto, la resistencia tanto a la significación como a la atadura del ordenamiento y la sistemati-

⁴ Entiéndase en relación con el contenido de los poemarios. Las variaciones tipográficas y las subdivisiones al interior de cada apartado del poemario involucran una proliferación de *formas* que, como ya se verá, obedecen a la intrincada naturaleza de la voz lírica. Véase nota 7.

⁵ Las lúcidas reflexiones sobre poesía de Montalbetti resultan de mucha ayuda en términos de las claves de legibilidad sobre lo no-legible, si podemos llamarlo así, como es el caso de la poesía de Carrión.

dad es una de las propuestas del poeta ecuatoriano en estas obras y como tal será respetada. Mi intención, antes bien, es seguir –como diría Montalbetti– la “dirección” del poemario y ofrecer así claves de lectura cuyas pautas permitan comprender a fondo la naturaleza de esta compleja voz lírica y el modo en que opera desde el poema.

I. UNA VOZ EN LO MÚLTIPLE

Demonia factory será, pues, el punto de partida. En este poemario, la problematización de la tríada edípica –mamá-papá-yo–, que a fin de cuentas representa un código de orden moral y conductual dentro del mundo, conduce luego a la autodestrucción del sujeto, del mundo mismo y sus códigos en *Monsieur Monstruo*. Por lo tanto, y mucho antes de adentrarnos en los poemas, resulta primordial entender la naturaleza de la voz lírica que hilvana ambos poemarios. Insisto en que, mirándolos de forma panorámica, se perciben como unidad coherente guiada por una misma voz. Sin embargo, no sería realmente acertado entender esa voz en tanto instancia singularizada en un *yo*. No pocas veces en ambos poemarios utiliza el “nosotros”, además de la primera persona del singular. Por lo tanto, en un primer vistazo, parecería ser un yo que se disuelve, o se divide, en *subjetividades* varias. Incluso, nos arroja una pista desde el poema: “Quiero ser disuelto y quiero disolver” (DF, p. 140). Pero descreamos un poco de esta voz. Ser disuelto y disolver, en estos términos, implicaría una transición entre sujetos independientes y distintos entre sí. No es el caso. Se trata de algo ligeramente más complejo. Antes bien, la voz lírica es una oscilación, emerge como péndulo entre sus subjetividades y *habla* desde el punto donde aquéllas se cruzan. Sigue, entonces, a pie juntillas el espíritu neobarroco, pues ya apuntaba Omar Calabrese (1999) que la era neobarroca⁶ está llena de integridades difuminadas, yace plena de inestabilidades y de lo polidimensional.

⁶ Calabrese (1999) la entiende como un “aire del tiempo” que invade las manifestaciones culturales desde finales del siglo xx. Los productos intelectuales de esta época se basan en lo indefinido, lo vago, lo indescifrable y no deben asociarse con una vuelta al barroco, sino con una nueva búsqueda de formas.

Por lo tanto, más que de un yo lírico hablaríamos de una *entidad* lírica. La voz existe únicamente a través de la presencia de los *otros* que la habitan; está ahí para ser *usada*. Siempre es multiplicidad; no puede y no tiene manera de ser unidad, de ser un *yo*. Dentro de uno de los poemas se observa esta toma de conciencia al respecto: “Ahora sé que nunca he sido uno / Nunca fui uno / No seré uno” (DF, p. 97). No es cosa sencilla identificar las subjetividades enunciatoras, puesto que existe un característico nivel de indetectabilidad a lo largo de estas obras, que replica el nebuloso estado de multiplicidad de la voz misma. Por ello, es útil e inescapable la noción de *entidad* lírica para abarcar tal ambigüedad. Así, no solamente se trata de una *entidad* que *habla* desde la intersección de las subjetividades que la habitan y confrontan; también hay un trabajo de recuperación, de engullimiento, de otras subjetividades, exteriores a sí misma. Esto sucede particularmente en *Demonia factory* con la madre y el padre en tanto presencias fantasmáticas. La *entidad* lírica se apropia de ellas para destruir el idealizado rol parental. No es gratuito el título del primer apartado de dicho poemario: «la casa en el fin del mundo», pues remite a la convivencia doméstico-familiar como experiencia cuasi apocalíptica, como infierno individual y afectivo. Es oportuno traer a colación un apunte de Ester Cohen (2018): “el devenir subjetividad, supone un ser que no es suficiente, que perpetuamente es arrancado a sí, ya que no es un *sí mismo*” (p. 4). Estamos, pues, ante la imposibilidad de *ser* del sujeto. Se vuelve línea de fuga permanente, deviene *entidad* debido a su incapacidad de ser *uno*, de ser suficiente para sí. Esto conduce a la voz lírica a percibir la vida siempre en calidad de insuficiente, tanto como lo es su *mismidad*. La *entidad* lírica de ambos poemarios nace en el desgarramiento, en el vacío. No son pocas las menciones a la existencia, la vida, entendida como carente de esplendor y satisfacción. Es una “cartera de alucinaciones carnívoras”, una “bolsa de fatigas” que paradójicamente se *llena*, desde el poema, de subjetividades para adquirir sentido. La *entidad* otorga sentido al caos de la forma poética —en tanto símil de la vida— al *llenarla* de sí misma, tal como el poema-vida da cauce al caótico devenir de la *entidad* lírica.

II. LLENAR EL POEMA

Hasta ahora he empleado, muy ligeramente, dos términos propios del pensamiento deleuziano-guattariano: multiplicidad y línea de fuga. Conviene detenerse en ello. Ambos (2002) afirman que “una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones” (p. 14). Así, la *entidad* lírica que conduce ambos poemarios no es determinable, es meramente “la mancha indescriptible al final del poema” (MM, p. 205). O, mejor dicho, su “tamaño” es el poema, pues está condenada a vivir solamente en él: “y supiste que estarías perdido / condenado a existir únicamente en la cárcel paralela de las palabras” (MM, p. 253). Ni más ni menos. Por eso, resulta pertinente entender, ahora a la inversa, que el poema se llena de subjetividades para adquirir sentido, pues su tamaño es el de la *entidad*, es su condición de existencia. Por otro lado, aquí también se notan líneas de fuga que atraviesan esa *entidad*, para luego diseminarse en direcciones distintas. Cada una de esas direcciones, veremos, conlleva subjetividades específicas. Gilles Deleuze y Felix Guattari, es importante notarlo, identifican en la multiplicidad una cualidad rizomática, que, por naturaleza, se resiste a la codificación. Ya veremos la razón.

Comencemos por retomar las observaciones de Deleuze y Guattari en cuanto al esquizoanálisis. Carrión acude en *Demonia factory* a una cita de *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1985), a manera de epígrafe, donde se traza contundentemente el perfil esquizo desde un sujeto que “se hunde” en la desterritorialización de su propio cuerpo. Esto resulta de suma importancia, considerando una entidad lírica que no sabe, no puede, habitar su cuerpo: “la guerra es este poema Esta brutal vigilancia de la carne que ya incapaz de fulminarnos se aferra a sus primates que la habitan Estas arañas de voces trepando en mi garganta cuando me humilla el cuerpo” (DE, p. 118). La voz lírica de esta *entidad* es consciente de su cuerpo, rebasado por la multiplicidad que le es inherente. El cuerpo no alcanza a “guardar” su *totalidad*. También hallamos una referencia clave para el resto del presente análisis: la idea del poema se despliega en dos direcciones. La primera en tanto espacio de *deseo* y la segunda –retomando la cita previa– como guerra,

como lugar de conflicto y convergencia. Me detengo en el segundo punto, pues expresa claramente que solamente ahí pueden existir y manifestarse las subjetividades contenidas en la *entidad* lírica. Dominique Combe (1999) observa con precisión que el sujeto lírico en realidad nunca está terminado, nunca *es*, porque, a fin de cuentas, se *crea* en y para el poema, responde a sus necesidades. Así sucede con esta *entidad* lírica, aunque más que *crearse*, pensemos en un *dejarse fluir* en líneas de fuga que ocupan el espacio del poema. Su devenir constante en subjetividades –y aquí matizo la idea de Combe– *acontece* en y para el poema, lo que implica, en tanto respuesta, una multiplicidad de *formas* dentro de la estructura poemática –división en apartados, notas al pie, alteraciones tipográficas, etcétera–,⁷ funcionando como espacio donde la *entidad* reside con su multidireccionalidad, ahí se *deja fluir*.

Así, nuestra *entidad* no tiene restricciones para su proliferación, pues el único lugar de existencia posible es el poema. Por ello, esta es una poesía cuyo núcleo reside, también, en el pensamiento sobre la escritura poética misma. Es ahí, en el espacio del poema, donde las subjetividades pueden coexistir, ser confrontadas, redimidas, manifestar *deseo*. También ahí se registra la disputa entre subjetividades que intentan *poblar* el poema. Por ello, resulta tan importante asumir el poema –además de espacio de *deseo*– como guerra y campo de lucha, pues en esta proliferación de subjetividades ninguna alcanza a *protagonizar* el poema: la vencedora es la *entidad*. Ella *habla*, pero las subjetividades *habitan*. La oscilación, la disputa, entre todas ellas es lo que constituye la voz lírica conductora.

Recupero los términos de “rizoma” y “desterritorialización”, introducidos algunos párrafos atrás, pues resulta importante señalar al rizoma en tanto “sistema acentrado, no jerárquico y no significativo” (Deleuze-Guattari, 2002, p. 26). La naturaleza de esta *entidad* –y acaso de ambos poemarios– es, por sí misma, rizomática, mientras se oponga a la significación puntual de sus enunciaciones y en tanto permita conexiones con “todo tipo de *devenires*” (p. 26).

⁷ Por eso resulta tan relevante tener en mente las estéticas neobarroca y neobarroca a partir de la extremosidad y la saturación.

De ahí su forma irrestricta de abarcar el espacio del poema. Así, la unicidad es imposible aquí; la multiplicidad aparece porque resiste el sometimiento a la significación, a lo unidireccional. Y esa multiplicidad rizomática igualmente se relaciona con las líneas de fuga, porque, al mismo tiempo, lo son “de desterritorialización según las cuales [el rizoma] se escapa sin cesar” (p. 15). Este fragmento ilustra ese escape: “Aquí existe la ficción de los hombres que nacerán provisionalmente cuando tú quieras” (DF, p. 97). Esta *entidad* lírica llena el poema de sí misma: se *crea*, o *acontece*, porque ella misma es incontenible y el cuerpo no le es suficiente. Su *deseo* la lleva a desperdigarse por el poema.

Conviene tener en cuenta que “un rizoma no empieza ni acaba” (Deleuze-Guattari, 2002, p. 29). Esta consideración es relevante para la *forma* de los poemarios, más allá de la condición rizomática de la *entidad* lírica. Carrión “secuestra” tanto los puntos y seguido como el punto final y abre ambos poemarios con minúscula. Son marcas gráficas del no-comienzo y no-final. La normatividad de la puntuación es eliminada para dar paso al carácter rizomático de aquello que no empieza ni termina. El poeta prescinde casi en su totalidad de la puntuación en *Demonia factory* y solamente la utiliza en el apéndice –titulado «comité de interpretación»– de *Monsieur Monstruo*, es decir, lo hace *fuera* del poema. Así, este ejercicio poético funciona, además, como carta neobarroca de liberación del pensamiento, como emancipación de la gramaticalidad. Es fuente de *deseo* libertario, destructivo y de despliegue.

Ahora bien, la condición de rizoma en esta *entidad* también puede ser leída en clave de operación anti-genealógica, siguiendo su carácter acentrado y no jerárquico, a la luz del derribamiento de la tríada edípica en *Demonia factory*. El *deseo* de emanciparse de la significación dada por la familia resulta en acto de oposición, de anti-genealogía. Esas subjetividades que refieren al padre, la madre y al hijo se vuelven líneas de fuga, buscando *llenar* el espacio-poema desde una voluntad separatista opuesta a esa tríada freudianamente signifiante, pues, según Deleuze-Guattari (2002), “un rizoma no responde a ningún modelo estructural” (p. 17). Así, la aparición caótica de subjetividades en ambos poemarios es, también, una

contestación al desmoronamiento de lo estructural, de lo genealógico-familiar. Ese rechazo a la tríada edípica, que comienza en *Demonia factory*, traza una línea hasta *Monsieur Monstruo*, donde la *entidad* lírica admite que devenir en padre y madre, *habitar* el poema a partir de ellos, ha sido una experiencia nefasta: “Haber vivido en el mundo fue / una pequeña bolsa de fatigas [...] ser mi padre [...] polvo y anonimato en la construcción sólida de un hombre / [...] ser mi madre desprevenida y llorando como un animal ablandado por su pudrición” (MM, p. 236). Entonces, en este punto de la trayectoria las figuras parentales adquieren ya un matiz cercano al fracaso y lo deleznable. Se asoma una voluntad anti-genealógica próxima a lo destructivo.

Ahora debemos volver al territorio del poema y al poema como territorio. Las líneas de fuga señalan en Deleuze-Guattari (2002) “un número de dimensiones finitas que la multiplicidad ocupa” (p. 14). Como ya había adelantado algunos párrafos atrás, las líneas de fuga de la *entidad* marcan los apartados de ambos poemarios en tanto dimensiones *llenables* por determinadas subjetividades. Para hacerlo, esas subjetividades deben desplazarse en una “dirección” específica. Cabría recordar un apunte de Mario Montalbetti a propósito de la direccionalidad poética: el poema tiene dirección, una manera de moverse por sí mismo, un *sentido*. En nuestro caso, esa dirección se aplica no sólo al poema, sino además a la *entidad* lírica que lo puebla: tiene dirección propia, zigzagueante, concéntrica, acaso dispersa, pero, finalmente, alcanza a *llenar* con *deseo* cada espacio del poema.

III. LAS OPERACIONES DEL DESEO

El factor importante para comprender el sentido de *Demonia factory* y *Monsieur Monstruo* es, precisamente, el *deseo* y sus diversas manifestaciones en términos del esquizoanálisis: el *deseo* de romper la normatividad familiar, de autodestruirse, de separarse de la imagen preconcebida por determinaciones sociales. Es el *deseo* autodestructivo, por ejemplo, lo que conduce al *yo-poeta* —una de las subjetividades de la *entidad* lírica— a situarse en la escritura y perfilarla como única acción posible: “escribir era el último recurso para cubrir

de una maldita vez mi cobardía” (*MM*, p. 254). Desde la escritura, registra sus dudas, rencores, y, sobre todo, manifiesta el delirio de saberse insuficiente, múltiple. La oscilación propia de esta *entidad* lírica conlleva la imposibilidad de reclamar identidad unívocamente y por ello presenta líneas de fuga, desde las cuales vierte subjetividades igualmente problemáticas, delirantes como el *yo-poeta*. Por lo tanto, aquéllas *llenan* el vacío identitario, sin remediar nunca el *deseo* autodestructivo, pues recordemos que la *entidad* nace del vacío existencial. Ello explica bastante bien su pulso destructivo: “te gustaba morir violentamente y me enseñaste que sólo éramos si moríamos”⁸ (*DE*, p. 97). *Ser* y *morir* van de la mano. Destruirse es el único acto posible y será la escritura el instrumento, como se verá más adelante.

Por otro lado, el *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia* nos plantea el esquizoanálisis para examinar o caracterizar sujetos que poseen sus propios modos de señalización, un código particular no coincidente con el código social. Es como si dichos sujetos fueran conscientes de no tener lugar en el mundo y solamente atinaran a establecer lazos con él, sin aspirar a la pertenencia. Montalbetti señala que el poema opera de manera similar: el poema no tiene lugar dentro del mundo, pero sí puede *hablarle*. Entonces, esta *entidad* se comporta así; no reconoce la identidad singularizada, socialmente impuesta; se sabe ajena al mundo de orden y normatividades —y por ello, hay un vaciamiento⁹ de lo singular, lo identitario, para luego devenir en subjetividades proliferantes, articulando así una voz propia que oscila entre todas ellas para concretar el *deseo* de *hablarle* al mundo. La *entidad* lírica —tanto como el poema— *habla* mucho, pero *dice* poco. Hay significantes, pero no realmente significados. Es una opacidad natural pues, después de todo, “cada

⁸ El énfasis es mío.

⁹ Importante resulta entender al vacío como carácter esencial de la voz lírica. El nombre con que el ecuatoriano firma sus poemas es “Ernesto Carriøñ”. Donde \emptyset es un juego gráfico entre la O acentuada y el símbolo matemático de vacío. Esta *entidad* lírica, su voz, es precisamente una especie de significante vacío que se vuelve *habitabile*, se llena de voces provenientes de su contexto mental-familiar.

poema habla en su propia lengua” (Montalbetti, 2016, p. 84) y, con mayor razón, esta voz lírica construye su propio código.

Felix Guattari, siguiendo esta línea, apunta en *Caosmosis* que el esquizo posee un inconsciente capaz de contravenir el modelo freudiano, porque el primero se constituye por flujos y máquinas abstractas, a diferencia del segundo, basado en estructuras y lenguaje. En los dos poemarios, por lo tanto, hallamos no un sujeto constituido por un lenguaje estructurado, sino más bien una *entidad* lírica, una *máquina que habla*¹⁰ en su propio código: “que descance esta feroz certidumbre de saber que nadie sabe de lo que hablo” (DF, p. 140). El poema, pues, se vuelve un enorme flujo de lenguaje, donde convergen subjetividades y *deseos*, pero no significaciones. Y es importante volver al *deseo* porque, mientras en el psicoanálisis es algo susceptible de ser reprimido, para el esquizoanálisis el *deseo* debe liberarse, “producirse”. Usualmente oponemos, dicen Guattari y Rolnik, un universo de restricciones sociales, racionales y juiciosas frente al “mundo bruto” del *deseo*. Pero esa oposición obedece a un sistema tanto moral como psicológico de carácter opresor y dominante, consecuente con una lógica capitalista. Este sistema de valores impuestos nos hace pensar que el *deseo* es utópico, irrealizable y anárquico.

Podríamos entender, pues, a esta *entidad* lírica, además, como “máquina deseante” —en términos antiedípicos—, operando en función de la producción de *deseo* y su no-represión. Tal procedimiento implica, para esta voz, la posibilidad de renacer como otro, portando códigos autónomos: “Ahora he prometido [...] empujarme contra los músculos reventados de las palabras [...]. Moverme como si este final guardara mi comienzo” (DF, p. 167). La *entidad* expresa conductas y *deseos* específicos, que no podrían manifestarse ni enunciarse bajo el sometimiento freudiano. Ha comenzado de cero en el instante preciso de percibirse esquizo y asimilando su

¹⁰ El concepto de *máquina* es relevante en términos esquizoanalíticos. No es gratuito que la segunda parte de *Monsieur Monstruo* se titule «biografía de un cuerpo: descripción de la máquina». La influencia antiedípica es evidente en la construcción de los poemarios aquí analizados.

carácter rizomático. Por ello, articula su propio código como procedimiento de liberación y utiliza al poema en tanto espacio para verter *deseo* y subjetividades. Acaso, en sus propias palabras, este procedimiento sea un acto amoroso hacia su propia condición: “El amor no conoce otra forma de existir que engullendo las pieles que cobija” (DF, p. 97). Producir subjetividades, o pieles, pareciera ser un acto de amor que absorbe y luego comunica todo el *deseo* acechando a esta *entidad*, en lugar de reprimirlo freudianamente. Pero ¿cómo podríamos entender el *deseo* de esta *entidad* lírica? Inevitable es asociarlo con la poética de la (auto)destrucción permeando ambos poemarios. Esta *entidad* se mueve en un autodesprecio e inconformidad que conducen al rechazo de una identidad unívoca y normativa. Así, el autodesprecio, para esta voz, es la línea de fuga de sus deseos reprimidos y el camino a la iluminación sobre su multiplicidad: “Yo soy la desintegración // El fracaso de todos los paraísos soñados por el hombre” (DF, p. 161). Entonces, en *Demonia factory* hay un *deseo* de desmontar la tríada edípica –y por ello, represiva–, que luego engendra subjetividades que iluminan su inoperancia cuando el *deseo* de autodestrucción aparece en *Monsieur Monstruo*. Esta *entidad* lírica *habla* desde un sistema dado socialmente y, para liberarse de él, vierte su *deseo* en todas las subjetividades que pueblan el poema, para así alcanzar “la pura depravación que era antes privación” (DF, p. 118). El alcoholismo, el impulso suicida, el autodesprecio, la escritura errante, todo participa en ese circuito autodestructivo.

Ahora bien, es necesario detenerse en la reflexión sobre lo socialmente dado y la producción *deseante*. En *Micropolítica: cartografías del deseo*, encontramos:

[la] subjetividad oscila entre dos extremos: una relación de alienación y opresión, en la cual el individuo se somete a la subjetividad tal como la recibe, o una relación de expresión y de creación, en la cual el individuo se re-apropia de los componentes de la subjetividad, produciendo un proceso [...] de singularización (Guattari-Rolnik, 2006, p. 48).

Esto es interesante en términos de la *entidad* lírica en Carrión, pues no se somete a la subjetividad “impuesta” y, por tanto, se mueve en una dirección expresiva-creativa, para desarmar lo socialmente determinado, como la tríada edípica, por ejemplo. Estamos ante una *entidad* lírica que canaliza sus *deseos* a través de subjetividades. Algunas, incluso, obedecen a estados de su conciencia ya dejados atrás en el tiempo. Se nota, pues, un *deseo* de destrucción que paradójicamente “produce” subjetividades: la *entidad* lírica destruye su propia individualidad, socialmente construida, para devenir subjetividades creadas por y para sí misma, todas ellas capaces de expresar, en una trayectoria delirante, *deseos* específicos: el pulso suicida, el ansia del alcohol, la emancipación de lo materno, la rene-gación del cristianismo. Estas subjetividades son el instrumento de liberación frente a las cuerdas restrictivas impuestas por la moral y el buen juicio, subjetividades que son puro *deseo* de emancipación de la lógica del mundo, que, encima, parecen tener una misión, un objetivo: “yo vine a oír el canto de los condenados [...]. A meter lлага por palabra” (DF, p. 132). Se asoman aquí el rechazo a los códigos convencionales y la identificación del esquizo en tanto condición de condena ligada a la escritura, al lenguaje, a la poesía.

En esos términos, es interesante detenerse en *Monsieur Monsieur*, específicamente en la tercera parte, titulada sugestivamente «las dos caras del revólver». Ahí, el *deseo* se plasma desde la escritura y exige ser leído, dentro del poema mismo, bajo el aparato conceptual antiedípico:

Iglesias, ejércitos, estados, perros del Gran Polvo / genios de la añoranza buscando matarnos / disfrazando de suicidio el asesinato que hacen con nosotros / *socius molecular* calculando la distracción para encularse / listas y arrogantes *máquinas* que esperan *hacer del cuerpo una sola máquina*¹¹ (MM, p.251).

Se hace referencia a las instituciones dominantes del orden, al “socio” y a las “máquinas”, es decir, el *deseo* de destrucción es atribuible

¹¹ El énfasis es mío.

al orden vigente, a los códigos imperantes en el mundo. Volvemos al carácter autoconsciente de esta *entidad*, a su capacidad de saberse atada a un código social y su necesidad de escapar de él. No extraña, entonces, la intención de “meter llaga por palabra”. Así, todo *Monsieur Monstruo* se vuelve un ejercicio de escritura poética, entendida como acto destructivo y emancipatorio. Hablamos, igualmente, de una *entidad* lírica autoconsciente de su carácter de multiplicidad. Se autoobserva, se habla y se maldice: “todo lo que has tenido son un montón de huesos que me robaste” (*MM*, p. 208). Así, ese *tú* se constituye del *despojo*, del *resto*. La *entidad* reconoce esta subjetividad como un desgarramiento de sí misma y, por ello, le exige, le reclama.

La autodestrucción pasa, entonces, por el poema. En él, se explicitan los *deseos* y el curso de la trayectoria delirante de la voz lírica. Las alusiones al suicidio adquieren espesor progresivamente desde *Demonia factory*—“hubo un tiempo en que la voluntad de morir fue mi patrona” (*DF*, p. 122)— hasta la tercera parte de *Monsieur Monstruo*, donde la subjetividad *yo-poeta* toma la palabra y su imagen, cual portador de la escritura poética, se nos presenta miserable, patética: “esto soy yo ahora: un escritor mediocre que ha debido suicidarse si le queda decencia” (*MM*, p. 252). El *deseo* de destrucción, entonces, se liga, evidentemente, con la labor poética y a veces es presentada como un acto producido desde el dolor, en tanto experiencia incómoda y despreciable: “maldigo entonces la página vacía donde vuelvo a comprender que nada de lo que diga debe ser recordado” (*DF*, p. 161). El poema emerge inevitable, corrosivo. Y, a pesar de todo, la poesía, la posibilidad de ser escrita, es el único camino viable para la *entidad* frente a la trascendencia: “la página como el pasado como la desposesión son la única prueba de nuestra existencia” (*DF*, p. 160). La poesía, la escritura, es esa llama que consume amigablemente, pues solamente queda “sucumbir ante la escritura sin comprender lo que es” (*DF*, p. 143).

Se trata de enfermedad y cura a un tiempo: “presientes que la lepra es la escritura [...] presientes que la lepra eres tú / Lo único cierto es que no sabes por dónde comenzar la sanación” (*DF*, p. 155). La escritura en tanto enfermedad y sanación es una imagen

poderosamente ambivalente, que dice mucho en ambos poemarios, pues trae consigo lo destructivo, junto con la posibilidad de su antídoto. Puro rizoma sin fin ni comienzo. Me explico. Dice la voz lírica, al final de *Monsieur Monstruo*, que “la única forma de empezar la narración de cualquier historia del mundo, es destruyendo este mundo (así como los propios cimientos desde los que se escribe)” (*MM*, p. 271). En consecuencia, aludir a lo destructivo desde el mosaico de subjetividades al interior de la *entidad* lírica también implica un intento de desmoronar los fundamentos poéticos desde lo formal. Entonces, “el deseo es siempre el modo de producción de algo, el deseo es siempre el modo de construcción de algo” (Guattari-Rolnik, 2006, p. 256). Veneno y antídoto. Así, el *deseo* de destrucción también *construye*, pues la creación del poema surge en esa ambivalencia ya referida; nace de la acción de dejar “todo hermosamente destruido para escribir el poema” (*MM*, p. 215). Hay circularidad: el poema es corrosivo porque emerge de la destrucción de la forma poética convencional, nace de un *deseo* emancipatorio. Y una vez concretado el poema, pareciera que lo único deseable es “Ignorar la mala presencia de la poesía Sus gestos heredados del vacío” (*DF*, p. 167). Así, el poema deja una experiencia amarga, remite al dolor y la inconformidad, que tanto eco hacen en la naturaleza de la *entidad*.

Tal ambivalencia la podemos ver igualmente en esa increpación sobre la escritura poética en *Monsieur Monstruo*, donde el autoreclamo se vuelve también manifiesto contra la *forma* poética. El primer apartado de dicho poemario es guiado por la *entidad* lírica, quien se dirige a un *tú* que en momentos determinados es poeta, alcohólico y padre, es decir, se trata de un reclamo de parte de la *entidad* hacia un enunciatario indeterminable, que cumple roles específicos, mismos que coinciden con el perfil de subjetividades esbozadas a lo largo de ambos poemarios: el poeta, el suicida, el padre. Como sea, la *entidad* le dice: “Acaba con las tonterías que preparas en versos” (*MM*, p. 199). La exigencia revela una autocrítica hacia la escritura poética y hacia los propios versos –del *tú* poeta. Al escribirse este poemario en algo semejante a la prosa, la sentencia citada remite a la necesidad de romper el carácter esquematizado y formal de la

poesía mediante el uso de un flujo prosístico sin puntuación y sin instancias enunciativas claras. El *deseo* de destrucción es, pues, una pauta para la reformulación poética, por la creación de algo distinto desde un acto de liberación. Pugna por lo no-significante, por el flujo, por *hablar* más que por *decir*.

En este punto, es pertinente caracterizar, si no ha quedado claro ya, la elaboración poética de Ernesto Carrión como una complicada puesta a prueba de la legibilidad en cuanto al orden de instancias enunciativas, es decir, estamos frente a aquello que para expresarse en su multiplicidad necesita devenir en caos, en oscilaciones. Para liberar la vorágine de subjetividades, esta *entidad* lírica necesita romper los límites unitarios de la *forma* y la *voz* poéticas, creando su propia gramática. Se omiten los signos de puntuación, dejando una sintaxis propia. Estamos ante, digamos, una afasia discursiva, un *agramatismo* poético que arroja montones de palabras en un caos de *forma* y subjetividades en el intento de configurar una poética del *delirio* –y, de paso, aproximarse así al neobarroso. De cierta forma, en esta obra se reivindica al poema no en tanto uso de la lengua, sino como “lengua sin valor de uso” (Montalbetti, 2016, p. 74). Para expresarse, la *entidad* se vuelve flujo, se vuelve *máquina de hablar*. La multiplicidad aquí impone cierto grado de opacidad frente a la enunciación. Cae en el delirio, alrededor de sus experiencias, de la escritura. No sería prudente determinar este fenómeno como flujo de conciencia, aunque sean similares. No se trata en este caso de una representación del pensamiento, sino de la convergencia de subjetividades, que van más allá de un flujo de lo sensorial para alcanzar lo polidimensional. Si en el flujo de conciencia se nos presenta un monólogo interior extenuante, aquí más bien nos hallamos frente a una sinfonía de subjetividades que pretenden hablar por sí mismas. Así, la *entidad* está en perpetuo devenir, precisamente porque abandona el *decir* en favor del *hablar* y, en ese proceso, se separa de los espacios normativizados del sentido y la identidad unívoca.

IV. MÁQUINA SIN CUERPO

“Soy la escisión” (DF, p. 146), sentencia la *entidad* lírica, en calidad de autodefinición. Esto lleva a un rompimiento interior, a un no-reconocimiento del cuerpo. Si estos poemarios no presentan un sujeto lírico, entonces el cuerpo aquí se vuelve imposible, mientras esta *entidad* descansa en su naturaleza de flujo. Pero maticemos esta escisión. El autodesprecio —es decir, las referencias a ese *tú* indeterminable— conduce a cierta idea de inutilidad del cuerpo, pues ya se ha visto la naturaleza incontenible de esta *entidad* y, con ello, la insuficiencia del cuerpo. “Estas manos inútiles en las que vivo” (DF, p. 123) es una queja de la *entidad* en referencia a su visión autocrítica hacia la escritura, pero también se lee en tanto propiocepción del cuerpo en cuanto algo inhabitable, intrascendente como su propia vida —algo ya señalado al final del primer apartado de este texto. En ese ejercicio de autoobservación, la *entidad* admite: “y nunca más estuve a salvo de mi cuerpo” (DF, p. 123). Nuevamente, el cuerpo aparece como recipiente insuficiente y generador del rompimiento interno.

Podemos aproximarnos también a las implicaciones de esta escisión a partir de una imagen recurrente en ambos poemarios, aunque mayormente en *Monsieur Monstruo*: el rostro inhabitado, el rostro no hallado. Vale preguntarnos, de inicio, si tal rostro es una construcción social, una identidad dada —en términos guattarianos— o, si al contrario, es una máscara confeccionada por la *entidad* para caracterizar sus subjetividades. En *Demonia factory*, ella alude al rencor de haber “pasado mis años detrás de un rostro” (DF, p. 123). Esa referencia al rostro como máscara negativa es una constante en el universo poético de Carrión. En cualquier caso, sentirse ajena al rostro reafirma ese proceso disociativo de lo identitario. Pareciera que el cuerpo, en su sentido negativo, se vuelve instrumento de conocimiento sobre sí mismo y sus imposibilidades, su multiplicidad, su desbordamiento. Y en este proceso autoperceptivo, participa el poema. Ya lo habíamos caracterizado, en tanto espacio *habitable*, como lugar donde convergen el *deseo* y la multiplicidad. Pero al mismo tiempo, el poema opera cual cuerpo paralelo que, en contacto con la *entidad*, colabora en su autopercepción: “viajo hacia mi cuerpo borrascoso desde otro cuerpo que me enseñe /

a reconocermé” (DF, p. 169). La poesía es ese otro cuerpo con la capacidad de permitir a la *entidad* reconocerse como tal, pues *llenar* la dimensión espacial del poema a partir de subjetividades es un acto de autoreconocimiento del *deseo*, la multiplicidad y el desbordamiento corporal.

Resulta interesante, en ese sentido, que la escritura sucede *a pesar* del cuerpo, de su insuficiencia, de la imposibilidad de habitarlo. Ello explica por qué la escritura poética, el poema, deviene corrosiva, miserable, dolorosa. El poema deja registro de una multiplicidad autoconsciente y comunica la terrible experiencia de no poder habitar el propio cuerpo. Pero, al mismo tiempo, la escritura inevitablemente lleva de vuelta al *deseo* de destrucción: “escribe para no escribir de nuevo / escribe para que un día puedas dejar de hacerlo” (MM, p. 217). Por lo tanto, la escritura poética bien puede ser ese fin último de la *entidad* y concretamente la subjetividad *yo-poeta* parece ser lo único que ésta puede —y está destinada a— hacer para desintegrarse en el mismo acto de escritura y consumir así ese *deseo* destructivo en una llamarada liberadora.

La destrucción implica, entonces, alcanzar a través del poema cierta conciliación en el reconocimiento sobre la imposibilidad del cuerpo, algo que permita morir: “cúrate —me dices— / si no tenemos cuerpo no podremos morir” (DF, p. 174). La escritura se vuelve, a un tiempo, refugio y destino —“regreso a la escritura / A ese útero” (DF, p. 154)—, tanto como destrucción deseada —“La muerte como única defensa” (DF, p. 164). El poema, pues, reconoce el desbordamiento del cuerpo y el *deseo* destructivo; contiene la multiplicidad y se transforma con ella. Cuerpo y poema se vuelven posibles cuando la *entidad* logra *hablar* en su código.

V. CONCLUSIONES

Para Guattari (1992), la creación de subjetividades proviene de una “cartografía hecha de puntos de referencia cognitivos” (p. 22), donde se sitúan pulsiones, afectos, angustias. Si admitimos esta línea de pensamiento, notaremos puntos cognitivos elegidos por la *entidad* para situarse y desde ahí *crear* subjetividades. Siguiendo el recorrido de ambos poemarios, tales puntos obedecen a momen-

tos específicos de su vida: la malograda convivencia familiar-doméstica, la juventud plagada de excesos, el delirio ocasionado por el alcoholismo, el pulso suicida, la escritura poética como única actividad realizable. En esa cartografía, hallamos un recorrido de pasado a presente, atravesado por situaciones donde la identidad se convierte en cenizas, donde el *deseo* gobierna y *llena* el espacio: así transita de lo renegante a lo destructivo. En esos términos, la *entidad* lírica *acontece* en el poema, lo *llena* de sí misma para abarcar todo ese mosaico de experiencias basadas en el autodesprecio, la renegación, la búsqueda de emancipación del orden vigente, la autoaniquilación. Con tal propósito, la *entidad* articula un código autónomo para expresar plenamente su caoticidad. La aproximación del poeta ecuatoriano al neobarroso le abre una vía de opacidad que modifica la estructura formal y la legibilidad, aunque no necesariamente deberíamos entender estos libros como productos de tal estética, sino más bien como sus “deudores”.

Luego entonces, la escritura se vuelve tanto refugio como campo de lucha para después devenir en proceso de autodestrucción. Justo ahí es donde se perfila con nitidez el carácter rizomático de los poemarios en su totalidad: no empiezan ni acaban; es poesía que destruye construyendo. El *deseo* lleva a la escritura poética a ser refugio, pero, al mismo tiempo, convierte el acto poético en autoaniquilación. La conciliación aparece al final: el poema solapa y comunica el autodesprecio y, eventualmente, concreta la idea de que la destrucción es lo único, lo mejor, que la escritura trae consigo. ➤

REFERENCIAS

- CARRIÓN, E. (2012). *Los duelos de una cabeza sin mundo*. Lima: Fondo de Animal Editores.
- COHEN, E. (2018). Genealogía del concepto de subjetividad. En M. Percia (Comp.), *Ensayo y subjetividad* (pp. 3-7). Buenos Aires: EUDEBA. https://www.terras.edu.ar/biblioteca/16/16TUT_Cohen_Unidad_1.pdf

- CALABRESE, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- COMBE, D. (1999). La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. En F. Cabo Aseguinolaza (Comp.), *Teorías sobre la lírica* (pp. 127-154). Madrid: Arco Libros.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1985). *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2002). *Mil mesetas. capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- GUATTARI, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- GUATTARI, F. y ROLNIK, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueño. <http://herzog.economia.unam.mx/academia/inae/images/portadas-libros-digitales/Libros/Cartografias-del-deseo-Felix-Guattari.pdf>
- GUERRERO, G. (2012). Barrocos, neobarrocos y neobarrosos: extremosidad y Extremo Occidente. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 76, 19-32. Lima-Boston: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”. <https://www.jstor.org/stable/23631226>
- MONTALBETTI, M. (2016). *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- PRIETO, J. (2016). *La escritura errante: ilegibilidad y escritura errante en Latinoamérica*. Frankfurt: Iberoamericana/Varvuert.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 10, septiembre-diciembre 2024, Sección Flecha, pp. 101-120.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i10.178>

Nuevas formas de conocimiento: locura,
espacio mítico y espacio religioso en *El zorro de
arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas

Emerging Epistemologies: Madness, Mythical
Space, and Religious Space in José María
Arguedas' *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

Mayco Osiris Ruiz
Universidad Veracruzana, México

ORCID: 0009-0001-6891-2431
mayruiz@uv.mx

Recibido: 13 de marzo de 2024
Dictaminado: 19 de julio de 2024
Aceptado: 30 de julio de 2024



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

Nuevas formas de conocimiento: locura,
espacio mítico y espacio religioso en *El zorro de
arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas

Emerging Epistemologies: Madness, Mythical
Space, and Religious Space in José María
Arguedas' *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

Mayco Osiris Ruiz

RESUMEN

Este artículo se propone estudiar *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas en tanto desviación de la visión utópica presente en otras obras del autor. Para ello, se parte de un horizonte de lectura que examina la manera en que las entradas del diario refractan y se aúnan al discurso novelesco, replicando en espejo una tragedia de dobles dimensiones: la del universo escrito y la del escritor. Dichas tensiones, producto del agotamiento de las fuerzas creadoras y del avance irrefrenable de la muerte, conducen a la búsqueda de modelos alternativos, de un sentido posible y arraigado en el ámbito del mito, la locura y la religión. Dichos modelos emergen como herramientas que intentan religar las matrices de una cultura en crisis, mediante la creación de un espacio mestizo en donde se moldean y proponen los principios de un nuevo orden posible, de un llamado no tanto a la utopía como a la comprensión.

Palabras clave: locura; mito; religión; utopía; diario.

ABSTRACT

This article aims to examine *El zorro de arriba y el zorro de abajo* by José María Arguedas as a deviation from the utopian vision present in the author's other works. The analysis begins by exploring how the diary entries refract and intertwine with the narrative discourse, reflecting a

dual-tragedy: that of the fictional universe and the writer himself. These tensions, stemming from the depletion of creative forces and the relentless advance of death, prompt the quest for alternative models, seeking meaning rooted in the realms of myth, madness, and religion. These models emerge as tools attempting to reconnect the matrices of a culture in crisis, by creating a mestizo space where the principles of a new possible order are interlinked and shaped, inviting not so much to utopia as to understanding.

Keywords: madness; myth; religion; utopia; diary.

1. PREÁMBULO

La obra narrativa de José María Arguedas representa, junto a la de Manuel Scorza y Ciro Alegría, uno de los momentos más altos y a la vez más complicados no sólo de la literatura andina, sino, en general, de las letras de nuestro continente. Esta complicación, producto de un espesor cultural que nace del encuentro de alteridades radicales y abiertamente incompatibles, tiene su punto más álgido en la última novela del autor, aparecida en 1971, dos años después de su suicidio entre los muros de la Universidad Nacional Agraria de La Molina. Extraña y turbadora en todos sus aspectos, dicha novela constituye —además de un documento literario que refracta la tragedia personal del escritor— una especie de grieta que recorre la estructura de un pensamiento utópico, cuya esperanza, fue la de una nación en donde coexistieran todas las patrias, todas las sangres.

En ese sentido, el texto, que habría de ver la luz como *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se presenta al lector “como la imagen trastocada de lo que José María Arguedas había imaginado en forma ideal para su país en relatos anteriores” (Forgues, 1992, p. 308), un mundo desquiciado, babélico, cuyas tensiones y contradicciones reflejan, de algún modo, al escritor y su desasosiego frente a una realidad cada vez más caótica y fuera del alcance de su comprensión. Prueba de ello, como ha de demostrarse en este artículo,

resultan, por un lado, las entradas de una escritura agónica, que cuenta, a manera de diario, el ocaso de las fuerzas creadoras y la capacidad de penetrar, por la palabra, la densidad del mundo y, por el otro, un universo novelesco que repercute en las instancias íntimas del diario, replicando en espejo un plano paralelo del mismo agotamiento, pero orientado aquí hacia las utopías y la incapacidad de comprender a fondo lo que ocurre en el “puerto pesquero más grande del mundo” o, más ambiciosamente, en esa realidad de la que hace las veces de metáfora.

De la misma manera, esta desgarradura instalada en el centro del relato acarrea, junto con el colapso de las viejas maneras de conocer y aprehender, una necesidad de modelos alternos, capaces de arrostrar o dar sentido a la estructura de un mundo vacilante. Dichos modelos, ajenos al esquema de la letra o la razón, aparecen, como se estudiará, ligados a un subdiscurso mágico, en donde el mito y la explosión de los sentidos desempeñan un papel fundamental. Pero también, de un modo casi inesperado, a un registro estrictamente bíblico que a veces compagina con una dimensión de índole paralógica, cuyo cometido, muy cercano al del mito, es el de dar cabida a otra lucidez, para así re-ligar “las matrices de una cultura en crisis” (De Llano, 2018, párr. 12).

2. LA EXPERIENCIA MESTIZA

Comprender la importancia del horizonte bíblico y su papel dentro de un universo que precisa, con desesperación, formas de restaurar “*el roto vínculo con todas las cosas*” (Arguedas, 1971, p. 11), presupone aceptar el peso que la muerte ejerce en la novela y sobre la figura del sujeto escribiente. Esa supremacía, a veces sugerida, a veces manifiesta, incorpora el relato a un espacio de imposibilidad, en donde la escritura –asociada lo mismo a la razón que al mundo devastado– ha perdido el poder de “*transmitir a la palabra la materia de las cosas*” (p. 11). Dicho estado, perceptible en la angustia y en las vacilaciones de un lenguaje incapaz de penetrar la realidad convulsa de Chimbote, obliga al narrador de la novela a buscar otras formas de aprehender aquello que resiste a la palabra herida de los Diarios.

Ciertamente, en el seno de un mundo abigarrado –Chimbote es la metáfora de todo exceso–, que a menudo subvierte el orden de las cosas, no se puede esperar sino un orden idéntico, es decir, afianzado en matrices o estadios poco convencionales. No es de extrañar, entonces, que esos principios sean de índole “paralógica” (Cornejo Polar, 1973, p. 297) y hallen en la locura un modelo expresivo más acorde a ese espacio de suyo paradójico, modelo, por supuesto, que no sólo se enlaza con el discurso bíblico, sino que lo contiene y, como puede advertirse en estas líneas, da a quien lo practica la misma dimensión que dignidad:

Moncada tomó en silencio la sopa. Miraba a ratos a Esteban. Le impresionaban sus pestañas de poco arco, gruesas y brillantes. Pero ya la cara del loco estaba más cenicienta; las fosas nasales, «destinatas», como decía don Esteban, respiraban fuerte en la poca luz... terminó de tomar la sopa. Volvió a cuadrarse frente a la calavera; hizo una reverencia, levantó el sombrero que estaba sobre la mesa, le arregló cuidadosamente las alas, muy al estilo de los jóvenes «coléricos», y salió a paso largo, con el cuerpo alzado, tenso de furores y majestuosidad (Arguedas, 1971, p. 168).

Por otra parte, es posible advertir en esta coincidencia entre discurso bíblico y locura, algo más que una simple conjunción de estados excepcionales. Se trata, más bien, de dos potencialidades que, precisamente por su carácter extraordinario, devienen mecanismos del conocimiento y la aprehensión del mundo. En este sentido, las prédicas del loco Moncada, testimonio paralógico que funge como espejo y conciencia verbal de Chimbote (Cornejo Polar, 1973, p. 297), lo transforman en una especie de exégeta solitario de las mismas señales y signos que sorprende. Es él quien interpreta para el lector esa realidad que, en su agonía, el sujeto escribiente de los Diarios admite no conocer a fondo, “*ni como es debido*” (Arguedas, 1971, p. 80). Y en este mismo orden, es el que a través del esfuerzo hermenéutico le traduce al sujeto todas esas escenas y catástrofes de un universo esquivo. No por otra razón, en el “¿Último diario?” reconoce que es “*el único que ve en conjunto y en lo particular las naturalezas y los destinos*” (p. 284).

Se inaugura, así, una especie de juego intratextual, en el que la novela duplica o reduplica –en clave más bien cristiana– el discurso del mito. El loco Moncada y, aunque en menor medida, don Esteban de la Cruz desempeñan dentro del texto novelesco una función parecida a la de los dos zorros: ven, “*sienten, musian, más claro, más denso que los medio locos transidos y conscientes*” (Arguedas, 1971, p. 285); y en ese sentido, son los ordenadores de una realidad que, de otro modo, pudiera resultar incomprensible:

“Yo soy torero del Dios, soy méndigo de su cariño, no del cariño falso de las autoridades, de la humanidad también. ¡Miren!”... Miren cómo toreo las perversidades, las pestilencias. Yo soy lunar negro que adorna la cara... Yo soy lunar de Dios en la tierra, ante la humanidad. Ustedes saben que la policía me ha querido llevar preso otras veces porque decían que era gato con uñas largazas, de ladrón. Yo no niego que soy gato, pero robo la amistad, el corazón de Dios, así araña yo... Y no es la moneda la que me hace disvariar sino mi estrella... (pp. 65-66).

Aún más interesante resulta la presencia de una puesta en abismo, por la cual el relato novelesco parece prolongar, desdoblándose en ellas y a la inversa, muchas de las tensiones que conforman la base y la escritura de los Diarios. Se trata, en realidad, de una correlación, motivada también por la inminencia de la muerte, pero que encuentra, dentro del horizonte de la religión, su posibilidad de una esperanza, de un orden que resarza o anule las fracturas. De esta manera, es posible afirmar que la “*desigual pelea*” (Arguedas, 1971, p. 283) del sujeto escribiente de los Diarios se repite o marcha paralela a la lucha que emprende, en el relato, don Esteban de la Cruz. Agobiado por una infiltración pulmonar, fruto de su pasado como minero en Cocalón, este personaje se encuentra convencido de que recuperará la sanidad si consigue expulsar de su cuerpo una determinada cantidad de carbón:

–¿Cuánto has vendido? –preguntó don Esteban.
–Regular.
–¿Por qué regular? Hoy ha venido harto gente.

- Regular no más pues. Así es. Has botado, ¿no?
- Sí, he botado.
- Y has guardado.
- Sí, he guardado.
- ¿Por qué, pues, don? De nada sirve guardar.
- ¡Carbón es! Animal, bestia. ¡Carbón es! Si llega a cinco onzas, me salvé... (p. 157).

Ya Cornejo Polar (1973) advertía la densidad simbólica que subyace a esta voluntad de expulsar a la muerte a través de la purificación del cuerpo. El “acto de devolver el carbón –señala el crítico– significa mucho más que derrotar a la muerte; significa, sobre todo, vivir con dignidad. La mera supervivencia no es el objetivo... lo es, sí, mantenerse vivo y limpio, humanamente vivo... como testimonio de que el hombre puede resistir, no ser vencido” (p. 295).

Hace falta apenas un pequeño esfuerzo para tender un puente entre esta situación y aquella que atraviesa el sujeto del Diario. También aquél se ha propuesto expulsar a la muerte a través de un ejercicio terapéutico –“*Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad* (Arguedas, 1971, p. 12)–, que evoca o se emparenta con el ritual purgativo de don Esteban. El sujeto recurre a la escritura para expulsar del cuerpo ese polvo amarillo del Huayronqo, o moscardón de la muerte, que siente aposentado en la memoria, en “*este dolor ahora lento y feo de la nuca*” (p. 25). No se trata, por supuesto, de una depuración cuyo objetivo sea meramente la supervivencia. Se trata, como apunta Cornejo a propósito de don Esteban, “de vivir con dignidad”, sin ser vencido. De allí que, contra todo pronóstico, se concluya en una de las cartas que cierran la novela:

Yo no voy a sobrevivir al libro. Como estoy seguro que mis facultades y armas de creador, profesor, estudioso e incitador, se han debilitado hasta quedar casi nulas y sólo me quedan las que me relegarían a la condición de espectador pasivo e impotente de la formidable lucha que la humanidad está librando en el Perú y en todas partes, no me sería posible tolerar ese destino. O actor, como

he sido desde que ingresé a la escuela secundaria, hace cuarentitrés años, o nada (Arguedas, 1971, p. 290).

Sabemos, por los apuntes que revelan la orientación y el contenido de los capítulos no escritos, que ese abrupto final, demarcado por el estallido del revólver, alcanzará también, por una vía distinta, al mismo don Esteban, cuyo sermón funerario pronuncia —o debía pronunciar— el loco Moncada, “*ante decenas de pescadores que juegan a los dados*” (Arguedas, 1971, p. 283).

Con todo, más allá de esta sugestiva correspondencia, quisiera destacar los dos extremos que simultáneamente se enzarzan y roturan en ambos ejemplos. Por una parte, el sujeto escribiente de los Diarios recurre, según se ha dicho ya, a la escritura como a un horizonte limitado, pero fundamental, en su lucha contra la muerte. Ese horizonte, vulnerado al fin por la incapacidad de la palabra frente a una realidad indescifrable, cede ante la emergencia de una dimensión mítica que, por su carácter mágico y a caballo entre muchos tiempos distintos, “puede abarcar ámbitos que los hombres ceñidos a un tiempo, no captan” (Cornejo Polar, 1973, p. 305). Ello revela cierta confianza, casi esperanzadora, de anudar, o re-ligar, a través de los innatos poderes del mito, no sólo las partes sueltas de la novela —o como lo dice: “*los materiales y las almas que empezó a arrastrar este relato*” (Arguedas, 1971, p. 285), sino también los fragmentos dispersos de ese mundo en donde las fronteras y alambradas, igual “*que los servidores de los dioses que las alzaron y afilaron*” (Arguedas, 1971, p. 287), parecen destensarse.

De forma equivalente, y aquí la importancia de señalar sus interconexiones, don Esteban de la Cruz encuentra en el ejercicio de la lectura un refuerzo a su convicción de mantenerse vivo:

Había aprendido a leer bien, con el Hermano. Había asistido a muchas reuniones y escuchaba con interés y preocupación los comentarios de la Biblia. Empezaba a inquietarle el lenguaje «de Esaías». No le entendía bien, pero la ira, la fuerza que tenía él, el mismo Esteban, contra la muerte, muy claramente contra la muerte, su juramento de vencerla, se alimentaba mejor del tono, la «tenie-

bla-lumbre», como él decía, de las predicaciones del profeta (Arguedas, 1971, pp. 168-169).

Dice José Luis Rouillón (1992) que la frecuencia con que mito y religión se cruzan y se traslapan inaugura una “experiencia mestiza”, en donde las creencias religiosas impregnan el estrato mítico, pero sin conseguir arrancarlo de su naturaleza esencialmente pagana (p. 356). Ello comporta un indicio vital a la hora de intentar comprender lo que implícitamente ocurre en este pasaje, a partir de la alusión al profeta Isaías. A un costado del espacio mágico-mitológico, esta esperanza “bíblica”, apoyada en el discurso religioso, sería algo así como un segundo horizonte, que prolonga, desde una dimensión paralela, pero no menos mágica, la función anudadora del mito. De esta forma, horizonte mítico y horizonte religioso se revelan como sinónimos cercanos, porque ambos instauran un espacio ajeno a la razón, que no sólo persiste allí donde la muerte parece haber impuesto la última palabra, sino también sugiere, por sus irremisibles vínculos con la esperanza, alguna posibilidad de unión:

Este hominidad va desaparecer, otro va nacer del garganta del
Esaías. Vamos empujar cerros; roquedales pa'trayer agua al entero
médano; vamos hacer jardín cielo; del monte van despertar ani-
males qui'ahora tienen susto del cristiano; más que caterpillar van
empujar... todo, carajo, todo; van anchar quebrada Cocalón, mari-
posa amarillo va respirar lindo. Este totoral namás va quedar para
recuerdo del tiempo del sangre del Jesusa, del predicación de mi
compadrito (Arguedas, 1971, p. 185).

Por otro lado, cabe señalar que el carácter visionario u oracular que, en el caso del mito, aparece ligado a la condición sobrenatural de los zorros se relaciona aquí con el componente, no menos esotérico, de la locura. Ésta, junto a la ceguera de Crispín Antolín, se suma o pertenece a esa suerte de “estados excepcionales”, a cuyo influjo está ligada, dentro de la novela, “la aprehensión del mundo” (Cornejo Polar, 1973, p. 297). Cornejo señala también, a propósito de la sabiduría de don Esteban, que ésta se origina en la similitud que guarda con ciertos estadios de la borrachera (p. 297): “Cuando

borracho habla verdad, verdad verdadera... –le dice a su compadre Moncada– autoridad dice: ‘Borracho tú, borracho tú; vas preso carajo’” (Arguedas, 1971, p. 167). Sin embargo, será durante los episodios de una furia rayana en la demencia cuando el ex-minero alcance a rozar esa esfera en donde la locura se transforma en matriz del conocimiento:

Con el aire pelea, Hermano, con la oscuridad se trompea; no prende luz. No quiere prender. Dice en su rabia malsano: “¡David maricón, carajo; Esaías candela!” Despuesito me aprieta como culebra o me saca sangre del nariz a puñete. Cuando prende luz, deja alzado su cabeza. No arrepiente, hace brillarse su pestaña, de frente. Mira mi sangre desde así, del pared, como chanco, cuando piensa. Dice que oye al sapo que hace contra al musiquita del zancudo y el chicharra. Para el Esteban sapo es animal de respeto. ¿No está enjuermo, está enjuermo? ¿De su pulmón, Hermano, o de su cerebro está enjuermo? Cuando priende el candil, aunque mi boca estea de sangre, mi’ hace oír al sapo que grueso habla en el cequión. “Esaías –ha dicho, Hermano, como hereje, el Esteban–. Sapo Esaías; chicharras, gente chico, nosotros, zancuditos, cojudos, borrachos que’ hemos nacido a montonazos. Del barro negrociento habla sapo contra del oscuro, bravo. No le hace contagio pudrición homildad, barro fango, carajo. Pa’ él no hay oscuro: al revés (Arguedas, 1971, p. 184-185).

Como el propio Moncada a través del farsesco espectáculo de sus sermones, don Esteban distingue, en su locura, la condición insignificante del hombre y, por extensión, de esa humanidad que boquea entre los basurales de las barriadas chimbotanas. Su discurso, fuertemente influenciado por la lectura del profeta Isaías, pero también, como acertadamente apunta José Luis Rouillón (1992), por el “mito quechua de la nueva humanidad” (p. 353), se torna no sólo metafórico, sino también profético. En la imagen del sapo, que canta desde el barro y no se enloda, palpita, a su vez, una imagen más grande: la de voces surgidas del fango ignominioso, pero impermeables a toda contaminación, voces que han empezado a

conocer en plenitud y hablan, como el “sapo Esaías”, desde lo oscuro, puesto que para ellas no existe oscuridad.

Es curioso notar cómo en la medida en que este tipo de pasajes sitúan, “entre el mito y el profetismo cristiano” (Rouillón, 1992, p. 353), el discurso de los personajes, inauguran también un efecto meta-profético, que los torna en depositarios de sus propias profecías. Ante la incertidumbre y el caos moral que rige la vida de Chimbote, son los Moncada, los Maxwell, los Esteban, quienes llevan a cabo la doble labor de ser profetas y profetizados. Ellos, como se dijo anteriormente, *ven*, hablan desde la doble hondura –la del fango y la del conocimiento– con una fuerza y una determinación semejante a la que, según sus profecías, habrá de desmontar, para recomponerlo, el mismo orden del mundo.

Esta doble labor introduce, sin embargo, un desnivel, un marco de exclusiones, dentro del cual profetismo y marginación se vuelven coincidentes. No sólo porque el estrato social al que pertenecen estos “elegidos” los condene a moverse y expresarse desde los círculos más bajos de la colectividad, sino porque el aura viciada que adormece a los habitantes de Chimbote supone una especie de barrera infranqueable, que los torna incapaces de recibir y decodificar los signos y visiones que se les ofrecen, relegando con ello a los profetas a una órbita de incompreensión. Ejemplo de esto podrían ser la tendencia a tachar de disparate las prédicas y los sermones de Moncada o la incapacidad de dar a conocer el espesor simbólico de ciertos episodios, que repentinamente surgen en el espacio de la narración:

Se dieron cuenta, don Esteban y el hombrecito bocón, que mientras Crispín cantaba en quechua, los dos fueron repitiendo los versos y moviendo los labios. “No es limosnero”, dijo el bigotudo mirando a don Esteban. Mi’ha pasao el frío que estaba en mi cuerpo, en el hueso del rodilla, contestó don Esteban. “El tristeza en veces es candela; así, este canto guitarra del Crispín. Tú nunca triste, ¿no?”. ¡Cierto! Tú nunca vas a morir, oy bocón ¿por qué?, le contestó repentinamente, don Esteban. El hombrecito le hizo un ademán afirmativo y salió de la rueda. Don Esteban lo siguió con los ojos. Vio cómo llegó, muy rápido, lejos, hasta donde la calle

derecha terminaba. Don Esteban se dio cuenta de que desde allí, el hombrecito empezó a galopar más que un galgo por la pampa, y después, médano arriba. Cuando Crispín tocaba la fuga del tris-tísimo huayno, una fuga de ritmo fogoso, y algunos vendedores de carpa, que habían bebido chicha, empezaron a palmeaar, el bocón llegó a la cima de un médano demasiado empinado y movedizo que había a un costado de La Esperanza Alta y que por eso no había sido escalado de frente por nadie. Subió el arenal haciendo zigzags. En la cima se puso a danzar, así, a lo lejos. Su camisa roja se veía clarísima, girando sobre la blancura de la arena. Don Esteban le jaló el brazo a uno de los indios que palmeaban. “¡Mira, paisano, mira!”, le dijo, y le señaló la cumbre del médano. “¡Ah, está; ramo de geranio es. Tú, hombre, carago, ves”, le contestó el paisano. Pero inmediatamente se apoyó en su compañero y dejó de palmeaar (Arguedas, 1971, pp. 197-198).¹

Se trata, entonces, de una empresa casi paradójica, en donde la visión atrae su propia zona de ininteligibilidad. Don Esteban, ayudado por el aura fantástica que emite su extraño acompañante, avatar de El zorro de arriba, alcanza a percibir la dimensión esperanzadora del tiempo mítico –“Mi’ha pasao el frío que estaba en mi cuerpo, en el hueso del rodilla” o ““Tú nunca triste, ¿no?” ¡Cierto! Tú nunca vas a morir, oy bocón” (p. 197)– y, consecuentemente, transmite –o intenta transmitir– ese desasosiego al que le induce la revelación. No obstante, la indiferencia o la incapacidad del receptor –que sólo acierta a definirle como un *hombre que ve* antes de olvidarse por completo del suceso– frustran toda posibilidad de revelar cualquier cosa, obligando al personaje a guardar para sí mismo todo aquello que ha visto o le ha sido entregado. Sólo en su fuero interno –no hay que olvidar que son actores de sus propias profecías–, entre sus mismos pares –dotados, igualmente, de visión–, o en el entendimiento de un sujeto dispuesto a descubrir su sentido profundo, tales revelaciones pueden ser provechosas, alcanzar a decir en plenitud. No por otra razón, Moncada encon-

¹ Tanto en la primera edición (Losada, 1971), como en la edición crítica, de 1990, estas palabras aparecen resaltadas en negritas. El énfasis parece ser voluntad del autor.

trará en el incidente respuestas conectadas con el padecimiento y la lucha interior de su compadre:

Don Esteban regresó a la plaza, reflexionando, olvidando al músico. En la puerta de la plaza encontró a su compadre. Llegó casi tambaleándose [...].

—Hey visto a un enano rojo, compadre —dijo don Esteban—. Oyó huayno del Crispín cerca del esquina de la plaza y bailó la fuga en la cima del médano Cruz de Hueso. ¿Cómo entiende osti? Un instantito pasó tres, cuatro kilómetros pampa tierra, arena bravo. Subió la cerro médano emposible, zigzagueando.

—Un hombre como usted y yo vemos —le dijo Moncada—. ¿Cuántas onzas le faltan, compadre?

—Una onza na más. Una oncita; ya hey pesado tres [...].

—Una onza —dijo—. ¿Habló usted con el enano rojo?

—Palabritas na más.

—Le hubiera preguntado de la onza. A la cima de Cruz de Hueso no puede subir, por ese frente, la gente común.

—¡De veras, compadre! Bocón era, con bigote grueso, de perro. Quizás sabe...

—Quizá no, compadre. ¿Le miró a usted?

—Sí, compadrito. Ahurita voy a decirle —alzó la cabeza—. Su ojo no era como de cristiano corriente; era como metal vidrio cristaliño, que capaz no se gasta con el mirar ni el cielo ni la tierra.

—¡Ah! (Arguedas, 1971, pp. 198-199).

Esta misma incapacidad del profetismo para sobrepasar el ámbito de sus profetas, los coloca, como se ha dicho antes, en una doble línea, entre la oscuridad y una marginación, que, si bien va aderezada por prejuicios sociales y de raza, se origina otro tanto en el rechazo a una conducta fuera de lo establecido y, por lo tanto, insana. Estos individuos son el resultado de un imaginario que acentúa su diferencia respecto de la norma y los ubica —doble segregación— entre los locos y los empobrecidos, pero también, como se aprecia en este fragmento, en cierto espacio de [in]coherencia donde resultan un subproducto lógico del ilógico mundo de Chimbote:

“Es Moncada –dijo alguien–. Un loco es un loco. No hay cuidado”. La señora Rincón tomó del brazo a su pareja, el invitado principal de esa noche, un abogado de la poderosa Sociedad Nacional de Pesquería; pudo conseguir que le prestara atención y le dijo, alzando la voz:

–Moncada es algo muy especial, original. Habla como un hombre que hubiera recibido mucha instrucción, ese negro. Afirman que, efectivamente, es descendiente del Mariscal Orbegozo y Moncada y que en su sangre de negro hay algo valioso. Mi marido lo tiene en consideración... ¿No es cierto, Ángel? –preguntó al jefe de la planta de la Nautilus, que se acercaba en ese momento.

–No es un evangélico enajenado. No son los profetas los que le han vaciado el coco. Es un Moncada degenerado por la sangre africana y otros virus. ¡Una..., una especie de subproducto bien chimbotano, amigo Laval! (Arguedas, 1971, p. 179).

Es probable que el vínculo que hermana locura y conocimiento abreve otro poco de esta lógica invertida, en virtud de la cual los desplazados se transforman en los únicos testigos posibles. Frente al caos, como acertadamente apunta Cornejo Polar (1973), “la única cordura posible parece ser la que marca la demencia”: ella es “la lucidez, la coherencia más alta” (p. 298).

Sabemos, por las reiteradas alusiones que aparecen en distintos puntos de la novela, que la facultad de alcanzar el conocimiento total de la realidad tiene en el saber mítico otra de sus más altas vías (Rouillón, 1992, p. 354).² Pero saber mítico y locura comparten escenario con una tercera dimensión, experiencia “mestiza” del

² En “La luz que nadie apagará. Aproximaciones al mito y al cristianismo en el último Arguedas”, José Luis Rouillón (1992) destaca lo siguiente: “Saber, como también conocer y entender, aparecen una y otra vez en relación con el mito. «Aukillu» brujo *sabe*, «Aukillu», montaña antiguo, señor grande. *Sabe*, afirma el mito de don Esteban en el más evidente contexto mítico de la novela. Pero también el árbol de una «jerarquía» especial, como el pino de Arequipa, «*sabe* de cuanto hay debajo de la tierra y en los cielos. *Conoce* la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos...» (p. 175). Don Diego, el zorro de arriba, afirma a don Ángel: «Ahora soy de arriba y de abajo, *entiendo* de montaña y costa [...], de la selva no *entiendo* nada» (p. 119). Hasta don Hilario, desde su planteamiento mítico, dice a Cardozo, probablemente con ironía: «Tú, todo *sabe*» (p. 190). Todos estos ejemplos demuestran que el saber es para Arguedas un conocimiento solemne, total, dentro del ámbito del mito” (p. 355).

conocimiento que se origina en el cruce, ya antes mencionado, del espacio mítico y el espacio cristiano. Dicha experiencia –cercana al sincretismo como a la aspiración, no enunciada, pero sí manifiesta– de fundir –ya sea reformulando o subvirtiendo– motivos cristianos y de la antigüedad andina, se aprecia, con mucha claridad, en las paulatinas metamorfosis que experimenta el padre Michael Cardozo. La primera de ellas la encontramos en el relato que le refiere Maxwell el día que le comparte de su encuentro sexual con una joven de Paratía:

una noche de esas, durante una fiesta en que bailamos y tomamos, me acosté con una joven de Paratía... Un joven de rostro alargado, de rarísimos bigotes ralos, me animó. Me habló en su lengua, sonriendo, abriendo la boca tan exageradamente, que ese gesto le daba a su cara una expresión como de totalidad; le escuché, en la sangre y en la claridad de mi entendimiento. Tú no puedes comprender esto.

–¿Por qué? –preguntó Cardozo–. ¿Por qué no puedo? Entiendo. Te oigo bien.

–No; bien no entiendes. Tú andas nadando en las cáscaras de esta nación. No lo digo con desprecio. En Paratía aprendí a usar bien las palabras. Estás en la cáscara, la envoltura que defiende y oprime...

Cardozo asintió con la cabeza. Su expresión tan invariablemente juvenil quedó marcada por una especie de rigidez que parecía ser el resultado de la atención concentrada y cada vez más intensa con que oía al ex Cuerpo de Paz.

–Tú comprenderás a medias, y eso; así como a medias, y acaso en menos, creo que me aceptas ahora. Salí a medianoche de Paratía... Quise evitar las despedidas solemnes que les dedican a quienes se van para siempre luego de haber conseguido ser algo especial y... Sí, compañero, algo “trascendental” y querido para ellos. Esas son las cojas palabras. Lo diré, don Cecilio, con su dispensa, las únicas pero cojudas palabras de que recuerdo para expresar experiencias que el castellano o el inglés, naturalmente, no pueden expresar bien, creo, porque nosotros no las gozamos ya, ni las sufrimos (Arguedas, 1971, p. 255-256).

Interesa destacar, antes de atender directamente a Cardozo, que la cercanía entre mito y conocimiento se patentiza en el ejemplo a partir de la irrupción del Zorro y lo que su presencia desata en la persona de Maxwell. Éste no sólo alcanza a advertir esa aura de “totalidad” que envuelve a su enigmático interlocutor, sino que, en un gesto de íntima solidaridad, que en sí mismo supone un pequeño mestizaje, participa, se empapa hasta las médulas de ese Todo que lo andiniza y abre su entendimiento a una comprensión superior. Maxwell, vía este saber mitológico, asciende a esos *estados excepcionales*, que, como se ha visto a propósito de Moncada o don Esteban, ensanchan la comprensión, el desvelamiento de la realidad. No por otro motivo es capaz de observar la inutilidad del lenguaje para descifrar o referir experiencias que trascienden la mera dimensión lingüística. Experiencias profundas y abigarradas, como las de Chimbote, en donde bullen y se cruzan materias, tiempos, vivencias que ya no gozamos o sufrimos y, por esa razón, se nos escapan: una “mezcolanza del morir y del amanecer, de lo que hierve y salpica, de lo que se cuece y se vuelve ácido, del apaciguarse por la fuerza o a pulso” (Arguedas, 1971, pp. 62-63).

Ahora bien, este eje superficial, estrechamente vinculado al oca-so de las fuerzas o las capacidades expresivas del lenguaje, es el que determina la situación inmediata del padre Cardozo. Él, a juicio de Maxwell, entiende sólo en parte y sólo en apariencia. Limitado al reducido universo de la palabra, confunde comprensión con el entendimiento de su lengua materna, del lenguaje que usa su co-terráneo –“¿Por qué? –preguntó Cardozo–. ¿Por qué no puedo? Entiendo. Te oigo bien”–, y, más extensamente, de los discursos que ha escuchado en Chimbote. Y por tal motivo, le es imposible penetrar en las cosas, moverse más allá del exterior, de la cáscara y la envoltura “que defiende y oprime”. Más adelante, en un sitio distinto de este mismo diálogo, habrá de reconocer que incluso ese nivel parcial, hecho de puro lenguaje, se le presenta huidizo:

Los pocos Cuerpos de Paz, como en todas partes, estaban aquí como perro en misa, como gallo en corral ajeno. ¿Comprendes?

—Cardozo asintió—. Algunos habían alcanzado a oír algo de la misa y a escarbar en el corral. ¿Entiendes?

—No —dijo Cardozo—. No entiendo bien. Tú estudiaste a fondo el castellano en tu universidad y aquí has aprendido mucho el lenguaje refinado y el popular, hasta cambias el tono de la voz en referencias especiales que haces. Y también, en las barriadas hay personas, como parece que así es el señor Ramírez, que hablan el español mejor que muchos criollos pescadores. Expílicate o explícame. Y usa el inglés con más frecuencia, con perdón del señor Ramírez (Arguedas, 1971, p. 258).

Acaso sea esa disposición a entender bien, a intentar descifrar, aunque por la vía errada de su idioma materno —“usa el inglés con más frecuencia”—, el sentido profundo del relato de Maxwell, la que primero anuncie una metamorfosis. Al asumirse imposibilitado para entender incluso aquello que daba por entendido, Cardozo comienza a distinguir la naturaleza de sus limitaciones y la necesidad de desaprender lo consabido para, de esa manera, dejar la superficie. “Expílicate o explícame” no sólo implica reconocerse como entendedor parcial, sino mostrarse dispuesto a deshacerse de las cáscaras y de las envolturas.

Será, sin embargo, el ingreso de un extraño personaje, su íntima relación con el mito,³ pero, también, con otro simbolismo, que apunta al episodio bíblico del pentecostés, lo que ha de derribar, aunque por un momento, la barrera entre Cardozo y las cosas, dando lugar así a una metamorfosis, que le permitirá no sólo ver, sino expresarse en todas esas lenguas que componen el mundo de Chimbote. Este “pentecostés andino”, experiencia mestiza a caballo entre mitología y religión, marca el inicio de un extenso soliloquio, que, como en el caso de Maxwell, delata una comprensión profunda, por no decir total, de los dilemas y las experiencias que más intensamente atenazan la vida del sacerdote: la presencia

³ Por sus palabras, aducimos que se trata de El zorro de abajo: “—¡Paratía! ¡Amiguchal! —exclamó Maxwell creyendo reconocer al mensajero—. ¿Cuándo has venido al puerto?

—Paratía es altura, puna, frío, alpacas, joven Max. Yo tiempos vivo en Chimbote. Su charango le he traído” (Arguedas, 1971, p. 273).

yanqui, el deber de los evangélicos, los conflictos sociales, la esperanza, la revolución... Finalmente, vía este intrincado “lenguaje aluviónico”, “yanqui-cecilio-bazalártico” (Arguedas, 1971, p. 276), mítico-andino-cristiano, Cardozo se despoja de su visión parcial y añade, todavía poseído por su repentina lucidez:

—¿Entonces qué, padre Cardozo? Diga usted, pues, rematando claro, como es debido.

—¡Revolución, don Cecilio! Como el Señor Jesucristo en su predicación y muerte, como el “Che” en su heroica predicación moderno valentía...

—¿Balazo?

—Sí, don Cecilio. Balazo a la cabeza y corazón de cada uno, no para hacer saltar el seso o romper ese músculo generosidad y vaciarle su sangre. Balazo de luz entendimiento para darle claridad y energía de modo que pueda ver el humano y todos los humanos, negros, injertos, indios, igualito que nuestro Señor, como el “Che” los veía, con fuerza verdadero, decisión hacerse respetar; ver que un hombre es igual a otro hombre.

—Somos destintos, padrecito.

—¡No, hermano Cecilio! ¿En qué están las diferencias? ¿En el ojo, en la mano, en nuestras tripas? ¿En eso? No ¡carajo! sea dicho con su dispensa. Eso es igual en todos. ¿En la ropa, en la casa en que vivimos, la cama, el asiento que recibe el cuerpo? ¡Pero eso tiene arreglo si usted, don Cecilio, se enoja con serenidad fuerte así como frente a mí, en frente de los mandones! (Arguedas, 1971, p. 277).

Es curioso que estos atisbos de la totalidad, centellas de un pensamiento que traspone los umbrales de la medianía, subrayen, a su vez, la importancia de alcanzar un grado de comprensión superior, que disipe las nieblas del odio y el desequilibrio. Ese conocimiento, equiparable en ímpetu a una revolución, se alza como potencia y posibilidad; como estallido cuya onda destruye, pero no para herir, sino, precisamente, para reconstruir,⁴ para abrir el terreno a ese


⁴ Resulta especialmente interesante la resonancia que esta violencia ejercida *desde el pensamiento* guarda con el propio desenlace del sujeto escribiendo de los Diarios. Como si el estallido que cierra la novela no fuera sino la realización —el eco cercano o desdo-

orden nuevo, en donde “un hombre es igual a otro hombre”. Más adelante, en uno de los pasajes más íntimos y entrañables de la novela, Cardozo, sumido en la lectura de un texto de San Pablo, hallará el correlato de su experiencia previa:

Más tarde, en su dormitorio, con los codos apoyados en una pequeña mesa, el padre Michael Cardozo leía; la desigual nariz serena hasta el último pelo que se alimentaba en lo más profundo de las fosas nasales. Un pequeño retrato del “Che” y un Crucifijo, juntos, aparecían pegados bajo el vidrio de la mesa: [...]. “Vendrá el tiempo en que ya no se tendrá que dar mensajes recibidos de Dios, ni se hablará en lenguas, ni se necesitará el conocimiento. Pues conocemos sólo en parte y en parte damos el mensaje divino; pero cuando conozcamos en forma completa, lo que es en parte desaparecerá...” (Arguedas, 1971, pp. 279-280).

Este himno a la claridad no sólo refuerza las palabras de Cardozo, sino demuestra que ambos horizontes, el mítico y el cristiano, conducen, finalmente, al mismo punto: la esperanza de un mundo igualitario, cuyas bases se asientan en ese conocer en hondura y no en parte, conocimiento del otro y de lo otro; y por lo tanto, restitución de la sociabilidad en sus lazos más profundos. En este sentido, la experiencia mítica de Maxwell y la esperanza cristiana de Cardozo se vuelven coincidentes, convergen y se anudan dentro de la estructura de ese espacio mestizo, que revela el viraje sutil que hay en el pensamiento de este último Arguedas: el paso –sin duda doloroso– de lo ideal a lo posible; el llamado ya no a la utopía, sino a la comprensión.

blado— de ese otro “Balazo de luz entendimiento”, que, para colocar los cimientos de uno nuevo, atenta contra las estructuras y la organización del viejo orden. Así, leemos en el “¿Último diario?": “Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote,¹⁵ del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres “alzamientos”, del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador, Aquel que se reintegra” (pp. 286-287).

En este orden de ideas, se puede concluir que los factores que hacen de la locura y de la religión dos polos expresivos que intentan dar sentido al drama humano y literario de los *Zorros* representan también un esfuerzo titánico por encontrar, entre las marejadas de la crisis, mecanismos efectivos desde los que alumbrar, penetrar y aprehender no sólo el universo confuso de la novela, sino ese otro universo, más real, más tangible, más próximo a este mundo, que está de manifiesto en el “¿Último diario?” y –sea por similitud o consonancia– parece dividido entre el amor y el fuego, entre la oscuridad de un tiempo en agonía y la deflagración de otro que se reintegra y tiende hacia otra lógica, hacia la teología del dios liberador. En suma: nuevas formas de conocimiento que, como señala haciendo eco de la citada epístola de Pablo a los Corintios, borrarán lo confuso y lo ilusorio para hacernos mirar “con toda claridad”. 

REFERENCIAS

- ARGUEDAS, J. M. (1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.
- CORNEJO POLAR, A. (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- DE LLANO, A. (2018, 2 de mayo). Utopía, milenarismo y sentimiento religioso. *Biblioteca Virtual Universal*. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/156886.pdf>
- FORGUES, R. (1992). Por qué bailan los zorros. En J. M. Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 307-315). Eve-Marie Fell (Ed.). Ciudad de México: CONACULTA/Ediciones UNESCO.
- ROULLÓN, J. L. (1992). La luz que nadie apagará. Aproximaciones al mito y al cristianismo en el último Arguedas. En J. M. Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Eve-Marie Fell (Ed.). Ciudad de México: CONACULTA/Ediciones UNESCO.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 10, septiembre-diciembre 2024, Sección Redes, pp. 121-144.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i10.179>

Narraciones, derechos humanos y literatura: una vuelta sobre el testimonio

Narratives, human rights and literature: a return to testimony

M. Jimena Sáenz
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas
y Técnicas, Argentina

ORCID: 0000-0002-6954-372X
mjimenasaenz@hotmail.com

Recibido: 30 julio de 2024
Dictaminado: 15 de agosto de 2024
Aceptado: 19 de agosto de 2024



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

Narraciones, derechos humanos y literatura: una vuelta sobre el testimonio

Narratives, human rights and literature: a return to testimony

M. Jimena Sáenz

RESUMEN

Apoyándose en la propuestas de Parikh (2020) sobre las complejas relaciones entre el derecho y los territorios de la literatura, el artículo explora la complejidad del discurso testimonio en el ámbito literario latinoamericano y reflexiona sobre la clara intención de cuestionar ese campo para ponerlo en colindancia con otros espacios ligados a la justicia y los derechos humanos, de modo que podría considerarse un epítome de las potencialidades y los problemas que atraviesan el campo del “derecho y la literatura” y su variante más reciente: la “literatura y los derechos humanos”. En suma, se revisa el surgimiento del testimonio, su carrera zigzagueante entre el derecho y la literatura y, por otro lado, las discusiones críticas que se generaron a su alrededor.

Palabras clave: Derechos humanos; interseccionalidad; formas literarias; justicia; discurso testimonio.

ABSTRACT

Relying on Parikh's (2020) proposals on the complex relationships between law and the territories of literature, this article explores the complexity of testimony discourse in the Latin American literary field and reflects on the clear intention to question this field to align it with other spaces linked to justice and human rights, so it could be considered an epitome of the potentialities and problems that cross the field of “law and literature” and its more recent variant: the “literature and human rights.” In short, the emergence of testimony is reviewed, its zigzagging

career between law and literature; and, on the other hand, the critical discussions that were generated around it.

Keywords: Human Rights; intersectionality; literary forms; justice; speech testimony.

INTRODUCCIÓN

Luego del cambio de milenio, comenzó a tomar forma institucional la preocupación por pensar las relaciones, intersecciones, zonas de contacto y/o de diálogo que podían establecerse entre la literatura y los derechos humanos. Así, en el ámbito de las humanidades las agendas de investigación literaria empezaron a poblarse de temas vinculados a los derechos humanos, al punto de señalarse una “explosión de trabajos en la academia sobre derechos humanos y humanidades” (Parikh, 2020, p. 1). Por otro lado, en el ámbito del derecho, donde se había desarrollado ya, desde la década de 1970, un espacio interdisciplinario dedicado a las relaciones entre el derecho y la literatura, puede recordarse en estos primeros años del nuevo milenio un interés especial en pensar esas relaciones, ahora especificando al derecho como derecho internacional y, dentro de él, como derecho internacional de los derechos humanos (Sáenz, 2014 y 2016; Simpson, 2021; Slaughter, 2007).¹

¹ Un repaso de esta profusión de trabajos que vinculan a la literatura y las humanidades con los derechos humanos podría comenzar con lo que suele considerarse uno de los momentos fundacionales de la conversación entre estas dos disciplinas: la conferencia “Human Rights and The Humanities”, de octubre de 2005, que tuvo lugar en el Graduate Center of the City University of New York (CUNY), que luego sería publicada en un número especial, editado por Domna Stanton y Judith Butler, de la reconocida revista de la *Modern Language Association of America* (PMLA, 2006). A ese evento le siguieron otros tantos y varios números especiales en revistas del ámbito de las letras dedicados a las humanidades y los derechos humanos, a las relaciones y tensiones que podían surgir entre ambos y a qué podía ser lo que la perspectiva humanística o literaria agregaría a las perspectivas jurídicas sobre los derechos humanos, que juntos permiten hablar de un “campo aún naciente” (Slaughter, 2012, p. vii). Así entre otros, McClennen y Moore (2016) cuentan a los siguientes: la compilación “Representing Humanity in an Age of Terror” (McClennen y Morello, 2010); “Human Rights and Literary Forms” (McClennen y Slaughter, 2009);

Aún en un terreno en proceso de formación, dentro del área de la literatura y los derechos humanos puede rastrearse una serie de líneas de investigación interrelacionadas que pretende renovar tanto las miradas centradas exclusivamente en el punto de vista jurídico sobre los derechos humanos como también transformar internamente el ámbito de los estudios literarios, buscando modos de dar una respuesta a la relevancia o el valor de la literatura y articular un vocabulario específico para dar cuenta de ese valor. Dentro de los aún escasos intentos de dotar de forma al campo, Goldberg y Moore (2012), y luego McClennen y Moore (2016), han señalado dos líneas que se han transitado en la vinculación entre los derechos humanos y la literatura: una “conecta históricamente términos clave de derechos humanos a innovaciones estéticas específicas” o “lee textos literarios en cuanto representan y vuelven inteligibles las filosofías, el derecho, y las prácticas de derechos humanos en distintos contextos culturales” (McClennen y Moore, 2016, p. 9); otra, vinculada estrechamente a la anterior, examina la relación entre “luchas por la justicia y su expresión a través de formas literarias” (Goldberg y Moore, 2012, p. 10). En ambas líneas, la pregunta por las formas y los géneros literarios asume un lugar central, esto es, en un nivel descriptivo la pregunta es qué formas literarias y qué géneros se han acercado más a los derechos humanos, con qué implicancias y problemas, o, bien, en un nivel interpretativo, qué formas y géneros resultan más adecuados para encauzar reclamos de justicia y derechos. En este ámbito de interrogantes, la narración ha ocupado gran parte del terreno de exploración de respuestas posibles.

En otro espacio, me he dedicado a revisar el lugar de la literatura, fundamentalmente de la narración y la novela, en las historias de los derechos humanos (Sáenz, 2014 y 2016). Quisiera centrarme

y “Human Rights and Cultural Forms” (Goldberg, Moore y Mullins, 2013). Para una revisión del contexto de surgimiento de esta área o “campo naciente” de “literatura y derechos humanos” y sus antecedentes vinculados a lo que se llamó “movimiento derecho y literatura”, establecido en el ámbito del derecho desde la década de 1970, véase, Sáenz, 2014; 2021), en especial capítulos 1-3.

aquí en un tipo de narraciones en particular que ha acaparado la atención del trabajo en el área, desde sus comienzos, de manera más cercana a la segunda línea enunciada antes: lo que puede llamarse, de manera amplia, las “narraciones de vida” –“life narratives”. Tomo este término del trabajo pionero de Kay Schaffer y Sidonie Smith (2004), bajo el que ellas ubicaban varios subgéneros o “un extenso abanico de diversos modos de narrativas del yo, narraciones personales que toman una experiencia vivida o cercana como punto de inicio”, incluyendo memorias, etnografías, intercambios epistolares, autobiografías, biografías, confesiones, diarios personales y el “testimonio”, como variante propiamente latinoamericana (p. 7). Estos diferentes tipos de textos, que narran momentos vitales o despliegan la trayectoria de una vida –propia, ajena, o ambas a la vez–, en distintos tonos y formas, en distintos espacios institucionales– han sido uno de los focos nodales de trabajo dentro del campo de la literatura y los derechos humanos. Desde el trabajo de Schaffer y Smith (2004), que señalaba la coincidencia “no incidental”, durante la década de 1990, del momento de auge de los derechos humanos o, en las palabras de Michael Ignatieff (2002), el punto en el que “los derechos humanos se volvieron el vocabulario moral dominante” y el boom editorial en el ámbito literario de las “narraciones de vida” –memorias, biografías, autobiografías– que lo acompañó, las “historias personales” y el resto de las “narrativas de vida” producidas en el ámbito literario han sido analizadas como una herramienta de activismo, un espacio –literario– de reivindicación de justicia cuando otros espacios se encontraban cerrados, un sitio para la agencia o la enunciación de voces aún no autorizadas, un medio de denuncia o una forma de resistencia. Por otro lado, en el terreno de los derechos humanos estas mismas formas narrativas se volvieron no sólo el vehículo, sino parte importante del trabajo en derechos humanos en sí mismo. Así, tuvieron un rol destacado tanto en las campañas de la sociedad civil, comenzando por la nota de opinión de Peter Benenson publicada en *The Observer* a comienzos de los 60, que reunía historias personales de presos de conciencia, como en los espacios de justicia institucionales, que tomaron la forma de “comisiones

de la verdad” a nivel local o internacional, donde las narraciones “asumieron una función político-legal independiente [...], ya no simplemente como forma de evidencia, sino como forma de compensación y remedio en sí mismas” (Peters, 2005, p. 254).

Todos estos subgéneros, nucleados bajo el término “narraciones de vida”, comparten una serie de características, que parecen volverlos especialmente atractivos para el trabajo en “literatura y derechos humanos”: se trata de géneros liminares que, por un lado, se sitúan a mitad de camino entre la ficción y la realidad o la documentación y, a su vez, trabajan sobre esa brecha. Se encuentran entre lo público y lo privado, tanto en las historias personales, que son su punto de partida y se vuelven públicas en la edición —o incluso políticas en su reclamo—, como en relación a la vocación por unir el acto privado o íntimo de la lectura con el ámbito público de la historia y la acción a la que usualmente llaman. Por otro lado, surgen y se mantienen en las fronteras de la literatura y establecen desde allí relaciones con otros discursos sociales. Usualmente, ese surgimiento en los bordes, y desde las relaciones, está directamente vinculado a una voluntad del género por sacar a la literatura fuera de sí, de discutir su territorio y sus límites.

Un caso especial dentro de las “narraciones de vida”, que pone en primer plano todas estas características especiales que comparten sus distintos modos y subgéneros, es el del género propiamente latinoamericano del “testimonio”. Desde su denominación, el “testimonio” cruza al derecho —es parte del repertorio forense tradicional en la práctica jurídica— y a la literatura. Y desde sus comienzos como como género —o anti-género— literario, con la publicación de *Biografía de un cimarrón* (Barnet, 1966), también los cruces entre lo literario, las formas literarias, y la justicia o las reivindicaciones políticas y de derechos, tienen un lugar central. A su vez, en una de las más recientes compilaciones y reconstrucciones del área “literatura y derechos humanos”, Parikh (2020) consideró al testimonio como “la quintaesencia del trabajo en ‘literatura y derechos humanos’” (p. 6). Este ensayo parte de esa caracterización de Parikh y se dedica a explorar este género, que surgió en el ámbito literario latinoamericano con una clara intención de salir de

ese terreno –y aún cuestionarlo– hacia otros espacios ligados a la justicia y los derechos humanos. Puede considerarse un epítome de las potencialidades y los problemas que atraviesan el campo del “derecho y la literatura” y su variante más reciente: la “literatura y los derechos humanos”, es decir, se propone aquí revisar, por un lado, el surgimiento del testimonio, su carrera zigzagueante entre el derecho y la literatura, y, por otro, las discusiones críticas que se generaron a su alrededor, como una manera de devolver también los préstamos que están en el origen del campo más reciente de la “literatura y los derechos humanos”, sus tensiones, problemas y potencialidades.

En ese marco, lo que sigue se organiza del siguiente modo: en la primera sección, se repasan brevemente algunas particularidades del *testimonio* como género, su lugar inestable o intermedio entre el ámbito literario y el jurídico, tanto al nivel de su caracterización como en la carrera que puede rastrearse a lo largo de su historia, para luego pasar, en la segunda sección, a mirar de cerca las discusiones críticas que se generaron en el ámbito de la crítica literaria y cómo esta serie de problemas y herramientas desarrollados allí fueron retomados, luego del cambio de milenio, para pensar temas y problemas de derechos humanos. Esos núcleos de discusión, a su vez, pueden considerarse tensiones fundantes del campo “literatura y derechos humanos”, de manera que volver sobre sus nudos críticos y su traducción en el ámbito de los derechos humanos puede verse como sitio de privilegio para revisar las interrogantes que están en su origen y continúan abiertas. Finalmente, se ofrecen algunas líneas de cierre a modo de conclusiones.

LA CARRERA DEL *TESTIMONIO*: ENTRE LA LITERATURA Y EL DERECHO

El nacimiento del testimonio como género o modo de escritura suele ubicarse en 1966, con la publicación de *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet. Se trataba de la biografía de Esteban Montejo, un esclavo cubano que se había liberado y luego participó de la guerra de independencia, contada por Barnet, un etnógrafo, poeta y narrador cubano, a partir de las grabaciones de entrevistas que mantuvo con él. El carácter fundacional de ese texto, sumado a

la actividad crítica de Barnet sobre el testimonio como modo de escritura particular,² lo mantienen, en un punto, como el texto paradigmático del “testimonio”, que luego se expandiría y florecería durante la década de 1970, sería receptado por la crítica en la década siguiente, que lo recortó como “literatura de resistencia” o “literatura de los márgenes” (Beverley, 1989), y finalmente se canonizó al “testimonio como modalidad literaria auténticamente latinoamericana” (Skłodowska, 1992, p. 1).

El texto narra la vida de Montejo en primera persona: su experiencia durante la esclavitud, la vida fugitiva en los montes, la experiencia durante la guerra. Era una especie de biografía colaborativa entre la voz de Montejo, en ese momento un anciano centenario analfabeto, grabada en cintas magnetofónicas, y la pluma del etnógrafo Barnet, un intelectual cubano de los 60, que, en los términos de su autor, pretendía “devolver el habla al pueblo y otorgarle el derecho a ser gestor de sus propios mensajes” (Barnet, 1986, p. 47).

A partir de ese texto fundacional, gestado entre un “otro”, cuya voz no era audible, y un letrado, entre la literatura y la etnografía, entre la historia de los márgenes y la Historia que deja fuera vidas como las de Montejo, entre el pasado de esclavitud y un presente revolucionario, el testimonio continuó ligado a ciertos rasgos que aparecían en *Biografía de un cimarrón*: una narración, en primera persona, de la experiencia de una injusticia, donde la vida en los márgenes es también la unidad narrativa; una autoría compleja detrás de esa perspectiva narrativa —entre la voz de un analfabeto y la pluma de un letrado—; una insistencia o una pretensión de transformar esa experiencia personal e individual en representativa de un grupo o de un patrón social; y una voluntad de denuncia y aun de presentar un proyecto político que corrigiera esa injusticia (Nance, 2006). Este último rasgo, su voluntad por producir un efecto en el

² La *Biografía de un cimarrón* incluía una “Introducción”, donde el autor avanzaba las características de este nuevo tipo de literatura, a pesar de que gran parte de la definición del género estaba vinculada, desde su perspectiva, precisamente a escapar de los límites y las definiciones. Barnet, luego, publicó un ensayo —“La novela-testimonio: socioliteratura” ([1969] 1986)—, que impactó tanto en el desarrollo del testimonio como género como en la crítica de los años siguientes (Skłodowska, 1992).

mundo, vinculado a una denuncia o al despliegue de un proyecto político y de justicia, ha sido destacado tanto como el índice clave del contexto de emergencia y posibilidad del género como también uno de los aspectos más estables para definir al testimonio en un panorama de textos que rápidamente se multiplicó en la hibridez y flexibilidad formal.³ Así, Picornell (2011) ha señalado que “quizás lo más específico de la formación del testimonio como género sea la exposición pública de las implicaciones políticas [...], es decir, la voluntad de críticos y autores testimoniales [...] de ubicar los testimonios en el circuito editorial con una carga ideológica añadida que pretende influir sobre su recepción” (pp. 121-122). Y en relación a su contexto de surgimiento, eso que Beverley (1989) llamaba “la emergencia de nuevas formas culturales y literarias para expresar nuevos tipos de conciencia” (p. 12), el testimonio surgió ligado al contexto revolucionario cubano de los 60, en el que se insertaba el texto de Barnet, fuertemente ligado a una “matriz revolucionaria”, en palabras de Basile (2020), o, de acuerdo a Picornell (2011), a “la Cuba de finales de los sesenta, [en que] se dan las circunstancias tanto literarias como políticas para que la propuesta de Barnet sea bien recibida y pase de ser una innovación individual a iniciar un género que permita postular una nueva literatura para la revolución” (p. 122).⁴

Durante los años 70 y 80, se registra el momento de florecimiento del género, con la publicación de otros testimonios, que formarán parte del canon de textos recuperados por la crítica posteriormente.⁵ Entre ellos, se encuentran *Hasta no verte Jesús mío* (1969) y

³ Desde las primeras advertencias de Barnet (1986), sobre la indocilidad del “testimonio” frente a las definiciones, este punto se mantiene en la cúspide de la atención crítica sobre el género. En este sentido, Beverley (1993) lo caracterizó, años después, como “una forma dinámica, no sujeta a la legislación crítica del establishment literario” (p. 71).

⁴ Sobre el contexto de surgimiento del testimonio en Cuba de los 60, véase Pérez (1984) y Rojas (1986). Picornell (2011) rastrea esta conjunción entre contextos revolucionarios, nuevas formaciones estatales y la promoción de la forma testimonio en la Nicaragua sandinista y el Chile de Salvador Allende.

⁵ Suele destacarse como parte de este florecimiento del género la inclusión dentro del premio “Casa de las Américas” de una mención para la categoría “testimonio”, definida del siguiente modo: “Los testimonios deben documentar algún aspecto de la

La noche de Tlatelolco (1971) de Elena Poniatowska,⁶ *Si me permiten hablar...* de M. Viezzer (1977) y, el más difundido y polémico, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) de Elizabeth Burgos. Exceptuando el relato sobre la represión de estudiantes mexicanos de octubre de 1968, el resto son también, como el de Barnett, relatos biográficos montados sobre una serie de entrevistas entre los letrados que firman la autoría del texto y un sujeto “otro” o subalterno que presta su voz para narrar situaciones de injusticia vivenciadas, sea en las minas de Bolivia, de las comunidades indígenas en Guatemala o de las soldaderas mexicanas, en los casos de los testimonios mencionados.

Desde ese origen, que intentaba recuperar los márgenes de la historia y la voz de quienes no la tenían, durante las décadas siguientes: de 1980 y 1990, el testimonio atrajo la atención de la crítica y pasó a “canonizarse” en la academia del Norte Global como la forma literaria latinoamericana por excelencia, capaz de cuestionar y señalar los límites de la historia y también de la institución literaria misma (Beverley, 1989, 1993, 2002). También durante este momento, el “testimonio” y las narraciones de experiencias de injusticias y violaciones de derechos humanos, que como forma parecía agotada en el ámbito literario, pasó al centro de las preocupaciones dentro de las instituciones de justicia locales, internacionales y de los distintos foros de derechos humanos. En este momento, Basile (2020) señala un punto de inflexión en la carrera del testimonio y un cambio desde la “matriz revolucionaria” de los testimonios literarios de los 70 y 80: hacia los “derechos humanos”, una “narrativa humanitaria levantada en las transiciones hacia la democracia [...]

realidad latinoamericana o caribeña por medio de una fuente directa. Una fuente directa se considera al conocimiento de los hechos por el autor o su compilación de narrativas o evidencia obtenida de individuos involucrados o bien por testigos calificados. En ambos casos es indispensable la documentación, escrita o gráfica, confiable. La forma queda a la discrecionalidad del autor, pero la cualidad literaria también es indispensable” (Beverly, 1995, n. 155).

⁶ Elena Poniatowska había trabajado con Oscar Lewis en el proyecto que dio lugar a *Pedro Martínez. Un campesino mexicano y su familia* (1964). Los libros de Lewis, que registran las vidas de personajes y familias subalternas, suelen considerarse uno de los antecedentes del género “testimonio” (Sklodowska, 1992, pp. 18-19).

que se articula sobre la ‘violación’ de los derechos humanos [...] y sirve de base a un reclamo de tipo ético y jurídico pero no político ideológico [...], [donde] se sustituyeron las categorías de pueblo [...], por las de víctima/victimario” (s. p.). En este momento también, Peters (2005) señala la nueva presencia y el rol distintivo de las narraciones en el ámbito de los derechos humanos, a la par de la proliferación de foros nacionales e internacionales en donde las víctimas narran sus experiencias en contextos de violaciones sistemáticas a los derechos humanos.

Entonces, cuando el “testimonio” literario y sus formas experimentales e indóciles se “canonizan” y empieza a extinguirse su producción puede registrarse una vuelta al centro del espacio jurídico, que se despliega, fundamentalmente, en el ámbito de los derechos humanos. Con ese giro, el testimonio y las narrativas de vida se convierten en un punto de interés del área “literatura y derechos humanos”, a partir del cambio de milenio –la “quintaescencia de los derechos humanos y la literatura” que planteaba Parikh (2020)–, y allí la conversación pareció volver sobre los puntos de discusión abiertos por la crítica literaria en los 80 y 90, para dirigirlos ahora a las preocupaciones jurídicas. Por otro lado, el “testimonio” también servía como una plataforma privilegiada para volver sobre la pregunta de la vinculación misma entre la literatura y los derechos humanos, el por qué girar la mirada para pensar problemas urgentes de derechos humanos hacia un terreno tan frágil, ambiguo, definido en ocasiones por su desvinculación de la realidad o la verdad y ligado a un ámbito privado o aún íntimo, como la literatura y la lectura literaria. Puesto en otros términos, el género del testimonio, con su vocación por salir de la literatura y proyectarse hacia el ámbito público, ponía en escena una de las interrogantes fundantes del campo mismo: ¿puede la literatura promover la justicia?, para tomar las palabras del título del libro de Kimberly Nance (2006), dedicado específicamente al género del testimonio latinoamericano.

EL TESTIMONIO COMO “QUINTAESENCIA” DE LA “LITERATURA Y LOS DERECHOS HUMANOS”

En esta sección, me interesa repasar algunos de los núcleos de discusión sobre el testimonio, abiertos en la crítica literaria y los estudios culturales durante las décadas de 1980 y 1990, para luego explorar los modos en que estas mismas cuestiones fueron tomadas y repensadas dentro del campo naciente de la “literatura y los derechos humanos”. Se trata, entonces, de un ejercicio de exploración en el escenario de un género en particular: el de las traducciones y apropiaciones que se sucedieron desde una disciplina y un contexto hacia otra –o hacia la fundación de un subespacio interdisciplinario–, que a la vez permite revisar algunos de los problemas centrales y tensiones fundantes del cruce entre la literatura y los derechos humanos. Así, dentro de los puntos de discusión abiertos por la crítica literaria en torno al testimonio pueden identificarse al menos tres zonas de conversación vinculadas entre sí, que serían retomadas para pensar los derechos humanos, las narrativas y las historias de vida: 1) las cuestiones de la voz y, ligadas a ellas, las de representación, que engloban las preguntas por la voz y la representación, así como la representatividad del “otro” que es protagonista y narrador del texto, lo que la crítica del testimonio llamó la “autoría compleja” detrás de estos textos o trató bajo el lente de las “mediaciones”; 2) el estatuto ontológico de estos textos: la verdad –su verdad–, o las implicancias epistémicas, el tipo y la forma de verdad que prometen, en la que se basan y la que otorgan finalmente; y por último, 3) los efectos o la efectividad del texto en el mundo.

En lo que sigue, repasaré brevemente esos puntos que marcan las coordenadas de discusión sobre el testimonio como género literario en el ámbito de la crítica, para simplemente presentar los modos en que esas preguntas se retomaron luego del cambio de milenio en el ámbito de la “literatura y los derechos humanos”.

Voz y representación

En cuanto a lo primero, la voz y la representación del “otro” que protagoniza como narrador en primera persona el testimonio literario, luego del impulso inicial del género que pretendía “devolver

el habla al pueblo y otorgarle el derecho a ser gestor de sus propios mensajes” (Barnet, 1986, p. 47),⁷ rápidamente se convirtió en un sitio de discusión en la crítica. Para plantearlo brevemente, desde el énfasis en uno de los poderes ya clásicos de la literatura —abrir espacios de representación para sujetos y zonas temáticas que no lo tenían y hacer audibles voces antes ininteligibles o silenciadas—, que el género testimonio revitalizaba, las preguntas y cuestionamientos que surgieron luego se dirigían al modo específico de representación de ese “otro”, sus condiciones de posibilidad y las formas y dinámicas detrás de esa “voz” que el texto presentaba. Es que tanto la presencia subalterna como sobre todo su voz —esa primera persona narrativa que relata su experiencia y denuncia la injusticia en los textos testimoniales— está mediada por la intervención de un interlocutor y autor firmante del texto final, que dará forma al relato oral en función de una mirada y de las posibilidades enunciativas del género; y a su vez, esas mediaciones están marcadas por la diferencia y la asimetría: un sujeto subalterno, por un lado, y, por otro, un letrado que transcribe. Entonces, varios problemas aparecían en torno a la representación y la voz de ese otro: la relación misma entre los interlocutores que estaban detrás del testimonio; la forma en que esa relación pasaba a la escritura, al texto, transformando un diálogo en un monólogo, al quitar las marcas de la presencia del letrado y presentar una narración desde una primera persona sin fisuras; los constreñimientos que el género le imponía al relato subalterno para hacerlo audible o legible. Todos estos problemas pueden ser sintentizados en problemas de mediaciones del “otro” diferente. Y como señala Beverley (2002), quizás el teórico que acompañó al testimonio de manera más sostenida, estas discusiones estuvieron marcadas por el contexto crítico que tomó al testimonio como una plataforma de discusión y que tiene en Spivak (1988) una crítica poscolonial y en su texto “¿Puede el sub-

⁷ En un punto, este fue el elemento que definió al género testimonio. Así, en palabras de Beverly (1989), “el aspecto formal dominante del testimonio es la voz que le habla al lector en la forma de un ‘yo’ que demanda ser reconocido” (p. 16).

alterno hablar?” su nodo central.⁸ Allí se señalaban los problemas –y las imposibilidades que denota el título bajo la forma de una pregunta– que involucra la apropiación de la voz subalterna por los letrados, que usualmente desembocan en un uso y una representación de ese otro como un espejo de uno mismo o para justificar los propios intereses disciplinares, esto es, “la aparente representación de la voz o la conciencia subalterna a menudo no es más que el reverso de la necesidad del investigador que la propone” (Picornell, 2011, p. 120); y el objetivo pragmático del testimonio de hacer audibles voces silenciadas, y que sean esas voces mismas las “gestoras de sus mensajes”, troca en uno donde los letrados amanuenses de los testimonios “convierten en conocimiento la voz del sujeto subalternizado y distante, desde la percepción de que éste no conoce el sentido ni la importancia de su propia enunciación” (p. 121).

Esas mismas preguntas y problemas fueron las que tomó el área de la literatura y los derechos humanos para pensar dimensiones de estos derechos que quedaban opacadas por las miradas jurídicas. Así, de manera amplia, el caso del testimonio es un campo privilegiado para explorar cómo la literatura puede ser un espacio que abre o amplía tanto el ámbito subjetivo como temático de los derechos, es decir, adelanta la consideración de determinados sujetos como sujetos literarios, en ocasiones cuando aún no eran considerados sujetos de derechos, y presiona por su inclusión; tematiza problemas y los vuelve “visibles”. En palabras de Beverley (1989), “el testimonio ha sido importante para sostener o desarrollar la práctica de movimientos internacionales de derechos humanos o de solidaridad [...], es también un modo de poner en agenda [...] problemas [...] que no están visibles en las formas dominantes de representación” (p. 19). Pero también, y más allá de la incidencia del testimonio en el avance de los derechos humanos, la literatura

⁸ Si bien en los textos de los 90 esta cuestión se articula de manera dominante en torno a Spivak (1988), el mismo problema vinculado a la voz en los testimonios “mediatos” o “mediatizados” puede rastrearse en Sklodowska (1992, p. 7; 1993), tratado a partir de las reflexiones de antropólogos sobre la relación entre el etnógrafo y su “informante” y cómo esas relaciones –esa asimetría, diferencia y medio distinto (oral/escrito)– pasan a la escritura (Sklodowska, 1992; 1993).

—y el testimonio sería un caso paradigmático— podría constituirse en sí misma en un espacio de reivindicación de justicia, cuando los espacios jurídicos formales se encuentran cerrados; podría abrir una “jurisdicción alternativa”, en términos de Leigh Gilmore (2003), donde tramitan temas, problemas y sujetos que encuentran cerrados otros foros institucionales, sea por los rasgos de su identidad como sujetos, sea por la inexistencia de un vocabulario para nombrar los daños que padecen.

A nivel más particular, estas mismas preguntas, y las herramientas para rodearlas, gestadas en el ámbito de la literatura y del testimonio, dieron lugar a exploraciones de dimensiones de la práctica de los derechos humanos que quedaban opacadas por los enfoques exclusivamente jurídicos. Así, Elaine Scarry (1985) ha caracterizado la tarea de Amnistía Internacional como una centrada en la comunicación del sufrimiento individual a públicos amplios, de registrar “el pasaje del dolor al discurso en nombre de otro ausente” (p. 9); y James Dawes (2007), citando a un delegado de la Comisión Internacional de la Cruz Roja (CICR), señaló que “gran parte de lo que hacemos es simplemente hablar. Realmente, lo que está en el corazón del trabajo de la CICR es *hacer representaciones*” (p. 78).⁹

Los problemas de representación y mediaciones también han sido un lente para analizar la actuación de las instituciones de justicia y las comisiones de verdad. En este punto, Sanders (2007), relevando las discusiones generadas en torno a la Comisión de Verdad y Reconciliación sudafricana, resaltó que la “tendencia dominante fue señalar la inadecuación de los procedimientos para permitir que las historias sean contadas, o de facilitar sólo cierto tipo de narraciones” (p. 7). Y el trabajo de Schaffer y Smith (2004) se dedica a evaluar qué sucede con las narraciones y quiénes narran cuando traducen sus historias al lenguaje requerido por los ámbitos de los derechos humanos; qué queda de ellas luego de ese pasaje; qué ocurre cuando sus historias circulan temporal y espacialmente más

⁹ El énfasis es nuestro.

allá de su sitio de enunciación –y muchas veces más allá del control de esa instancia de enunciación.

La verdad del testimonio

El segundo punto, íntimamente ligado al anterior, es: la verdad del testimonio también puede considerarse un epítome de las discusiones que cruzaron al área “derecho y literatura”, de diversos modos desde sus inicios, y luego también al campo naciente de la “literatura y los derechos humanos”. Esta cuestión también estuvo presente desde el impulso inicial del género “testimonio”: uno de sus fundamentos pragmáticos y políticos desde su surgimiento estuvo ligado a “decir al poder la verdad”, para sostener la relación adecuada con el lector y proyectar efectos en el mundo. Y su forma literaria estuvo definida por el “efecto de verdad” o el “efecto de realidad” que generaba, sobre todo en cuanto al uso de la primera persona narrativa y el mecanismo de la transcripción de una grabación que contenía el relato hablado por un sujeto subalterno (Beverley, 1989, 2002; Sklodowska, 1992). Beverley ligaba esta centralidad de la verdad en el testimonio justamente a las connotaciones “jurídicas” implícitas en el nombre que asumió el género y centró la discusión en los sucesos que rodearon a uno de los textos paradigmáticos del género: *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (Burgos, 1983). Luego de la publicación del testimonio de Rigoberta/Burgos, entre otros, David Stoll (Beverley, 2002) cuestionó la veracidad de algunos incidentes de su relato a partir del trabajo etnográfico que había llevado adelante en la región del altiplano guatemalteco y señaló entonces a esos segmentos de su relato como una “invención literaria” (Beverley, 2002, p. 24).¹⁰ En este punto, la verdad del testimonio, en el sentido de su homolo-

¹⁰ El cuestionamiento se refería centralmente a la descripción de la tortura y el asesinato del hermano de Rigoberta Menchú, que no coincide con otros testimonios ni con la documentación disponible. De todos modos, la “invención literaria” que señaló no implicaba que los hechos fueran “mentira”: el resultado es coincidente en todos los casos –el hermano de Rigoberta fue torturado y asesinado–; la cuestión son los eventos y detalles que rodearon el evento, que incluyen la perspectiva subjetiva de Rigoberta y con ella lo que Stoll rotuló como la “invención literaria”.

gía con la historia, apareció como un problema “inexorable”, un callejón sin salida, y la discusión pasó a centrarse en el tipo de verdad que proporcionaba el testimonio: una que no estaba exenta de las mediaciones subjetivas –de quien testimonia, la fragilidad de su memoria, el impacto de los eventos y la forma en que se imprimieron en su memoria y que quiere transmitir; del escriba de ese relato y las necesidades de su texto–, como quizá ninguna otra disponible, pero que a su vez está vinculada a una experiencia y una forma de experimentarla y a una verdad que no puede desligarse de quien testimonia. En suma, el testimonio afirmaba un relato de los hechos, pero también el hecho de que ese sujeto testificante puede ser considerado una fuente de verdad, que su perspectiva tiene un valor, que su modo de enmarcar y ordenar eventos tiene un valor epistémico que debe registrarse.

Esto último es lo que se recuperó centralmente como sitio de análisis luego del cambio de milenio, desde las perspectivas en “derechos humanos y literatura”. Quizás el caso más claro que concentró la atención fue el de los espacios de las comisiones de verdad, que se multiplicaron durante la última década del siglo pasado y otorgaron a las narraciones, en primera persona, de experiencias padecidas durante momentos de violaciones sistemáticas a los derechos humanos, nuevas funciones y un rol preponderante en la búsqueda de verdad, justicia y reconciliación. Así, Peters (2005) ha señalado que en esos contextos las narraciones comenzaron a avanzar sobre el lugar que antes tenía el castigo o las compensaciones a las víctimas, para ser más que un medio para recolectar evidencia y funcionar como el remedio mismo: tener “una función político-jurídica independiente” (p. 254). El estatuto de estas narraciones y las preguntas sobre cómo tratarlas pasaron entonces a ser cuestiones centrales, como lo habían sido en el ámbito de la crítica del testimonio literario y las discusiones sobre la verdad del testimonio que allí habían tenido lugar parecieron migrar incluso a los protocolos de las instancias formales de justicia. Así, para dar un ejemplo de uno de los casos más resonantes, el informe de la Comisión de Verdad y Reconciliación sudafricana, publicado en 1998, luego de extensas jornadas de escucha y recepción del testimonio de las víctimas del

apartheid, incluía una distinción entre formas de verdad en cuatro variantes: “fáctica o verdad forense; verdad narrativa; verdad social o dialógica; y verdad restaurativa” (Informe de la Comisión de Verdad y Reconciliación, 1998, p. 110). Esa segunda variante de la verdad, la “verdad narrativa”, incluía en el procedimiento y procesamiento oficial de los testimonios aquello que en el ámbito literario Stoll impugnaba como una “invención literaria”, eso que no era exactamente una mentira o una falsedad, pero tampoco se homologaba con los hechos. Y por otro lado, recupera las respuestas de los defensores del testimonio literario, que sostenían de todos modos un valor epistémico en ellos diferente al forense, uno vinculado a la afirmación de la capacidad de sujetos excluidos de ser fuentes de verdad, de reivindicación de derechos y de justicia. En este sentido, el estudio de Mark Sanders (2000) señala que la inclusión de la “verdad narrativa” por la Comisión es el punto en el que su trabajo “descansa en la literatura” (p. 75). Allí, la Comisión recupera en términos de derechos humanos lo que la crítica del testimonio señalaba: una discusión más matizada de la verdad. Y por otro lado, un énfasis tanto en lo que se testimonia como en el acto mismo de testimoniar, en la capacidad y la afirmación de la enunciación misma. Entonces, a la par de la reconstrucción forense de los hechos del pasado, esa dimensión de la verdad en el trabajo de la Comisión, en el recuento de Sanders (2000), estaba dirigida a “restaurar la dignidad humana y civil de las víctimas testimoniantes” (p. 3); y con ello destacar que no sólo era de interés el “qué” del testimonio —su contenido fáctico—, sino también “el acto de testimoniar” mismo, la capacidad de enunciación, el reconocimiento de las víctimas como capaces de narrar su historia, interpretarla, y de que su perspectiva asista en el trabajo de reconstrucción de la verdad o cuente como conocimiento (Sanders, 2000).¹¹

¹¹ En el mismo sentido, la reconstrucción de la discusión sobre este punto de Peters (2005) señala: “Lo que está en juego cuando las víctimas ‘narran su propia historia’, ‘no está vinculado solamente a postulados fácticos particulares, sino a su derecho a enmarcarlos de determinada manera desde sus propias perspectivas y el que sean reconocidos como fuentes legítimas de la verdad, de reivindicaciones de derechos y de justicia” (p. 254).

LOS EFECTOS DEL TESTIMONIO: “¿PUEDE LA LITERATURA PROMOVER LA JUSTICIA?”

Finalmente, otro rasgo definitorio del testimonio que se transformó en un punto de discusión es aquel vinculado a sus efectos, a su efectividad en el mundo. Si, como lo plantea Sklodowska (1992), “el testimonio es todo un proyecto de acción por medio de la palabra” (p. 89), donde lo crucial es “la urgencia por comunicar una situación de injusticia” (Beverley, 1989, p. 14), una de las interrogantes que se abre es, precisamente, sobre el impacto del testimonio, los efectos de esa narración en primera persona de una injusticia más allá del texto y más allá de la literatura. Esta pregunta también cruza la conjunción entre literatura y derechos humanos desde sus inicios y es quizás el sentido más manifiesto de la frase de Parikh (2020), quien entendía al testimonio como “la quintaesencia del trabajo en ‘literatura y derechos humanos’” (p. 6). Si bien involucra varias cuestiones que pueden distinguirse e implican amplios desarrollos, tomaré aquí sólo dos grandes grupos, que creo que ayudan a ordenar la discusión, para simplemente presentar la cuestión.

Por un lado, entonces, la pregunta puede reformularse en los términos en que la plantea Nance (2006) en su estudio sobre el testimonio latinoamericano: ¿puede la literatura contribuir a la justicia? En este marco, la primera cuestión que surge es sobre qué justicia, qué dimensiones de la justicia ayudan a promover, avanzar, identificar y explorar la literatura y el testimonio en particular. Aquí el camino de las respuestas vuelve sobre los dos rasgos anteriormente delimitados: la representación y la “verdad” del testimonio. En ambos casos, el testimonio literario y la producción crítica que lo rodeó funcionaron en un punto, para ampliar la pregunta por la justicia, incluyendo de modo central dimensiones que exceden el ámbito distributivo dominante en las miradas jurídicas. Así, el foco en la representación apoyó el análisis de las prácticas y el trabajo en derechos humanos, que toman como punto focal las dimensiones simbólicas de la justicia o, como las llama el trabajo de Schaffer y Smith (2004), los aspectos ligados a la “ética del reconocimiento”. Por su parte, el debate alrededor de la voz y la verdad de las narraciones en primera persona que el testimonio literario ponía en

el centro, el giro en el testimonio literario que marcaba Beverley (1989) en relación con el testimonio jurídico, donde el énfasis ya no es el dato que pueda aportar, sino el narrador y su capacidad de enunciar no sólo los hechos, sino también la interpretación de esos hechos, añaden otra dimensión de la justicia vinculada al ámbito epistémico. En este sentido, tanto la denuncia de injusticias por la vía literaria, presente en el testimonio, cuando aún el derecho y otros discursos sociales no disponían de formas de nombrarlas, como la apertura de un lugar de enunciación autorizado para aquellos que no tenían voz o no eran considerados como capaces de contribuir al conocimiento iluminan lo que Miranda Fricker (2007) llamó injusticias epistémicas: aquellas que ocurren “cuando un prejuicio causa que se le otorgue menos credibilidad a la palabra de alguien” (p. 1), de manera que un hablante sea percibido y/o juzgado como “epistémicamente inferior” (p. 1); o cuando el contexto de desigualdad de recursos expresivos e interpretativos margina y/o deja en desventaja a ciertos sujetos de la capacidad de expresar, entender, dar nombre o ser comprendidos en algún área de su experiencia social vital (p. 1).¹²

Por otro lado, un segundo grupo de cuestiones está vinculado a los efectos pragmáticos de un texto particular, literario, en el mundo: cuáles son esos efectos, cómo medirlos, cómo delimitar o distinguir su temporalidad y sus audiencias. Este punto se vincula a la discusión ya establecida en los estudios en “derecho y literatura” sobre los alcances de la empatía que genera la lectura, más allá del ámbito privado que caracteriza a esa lectura literaria.¹³ En el ámbito específico del testimonio, el estudio de Nance (2006) plantea las dificultades metodológicas que involucra evaluar los impactos de los textos a través del tiempo, de distintos lectores, de distintos espacios geográficos; y a la vez, propone un enfoque que considera

¹² De hecho, se podría agregar que no es casual que el libro clásico de Fricker (2007), en el que desplegó estas formas de injusticia, específicamente epistémicas, estén plagadas de ejemplos literarios.

¹³ Una reconstrucción de las discusiones sobre la empatía puede encontrarse en Sáenz (2021), en especial el capítulo VII.

al testimonio como un proyecto retórico donde los efectos estarían en gran parte determinados por el modo de representación del sufrimiento, de las víctimas y el modelo de lector previsto en el texto mismo. De esta manera, los problemas señalados en los dos primeros grupos de cuestiones críticas sobre el testimonio —representación, voz y verdad— vuelven aquí a tener un rol en relación con los efectos o la efectuación de un cambio en el mundo más allá del texto.

A MODO DE CIERRE

En este trabajo, me interesó explorar una de las zonas más transitadas en la producción del área “literatura y derechos humanos”: aquella que piensa las relaciones y tensiones que existen entre ambos espacios disciplinares y objetos a partir de las narraciones personales, el rol que cumplieron y cumplen aún en el activismo, en los espacios formales de justicia, en las reivindicaciones de justicia, en los vocabularios, y el lente que usamos para plantearlas, identificarlas, pensarlas. Para ello, centré mi interés en un género particular dentro de esas narrativas en primera persona, que relatan una historia de injusticia: el caso del testimonio latinoamericano, un género surgido en el espacio literario durante la década de 1960, cuando los derechos humanos aún no eran el vocabulario dominante para las reivindicaciones políticas y de justicia, que tiene una carrera particular de tránsito desde el derecho hacia la literatura; una vuelta al derecho cuando los derechos humanos sí aparecen en el centro de la escena; y podría pensarse, una vuelta en los últimos años hacia el terreno literario. El género, además, parece concentrar —ser “la quintaesencia” de— una gran parte de los problemas y tensiones del trabajo en “derechos humanos y literatura”.

Comencé mi exploración, entonces, repasando esa carrera zigzagueante del testimonio, que en sí mismo se presenta como un hilo que une al derecho, los derechos humanos y la literatura. Identifiqué allí una serie de zonas, elementos o aspectos del testimonio literario y la crítica que se desarrolló en torno a él, que fueron retomados luego para pensar problemas jurídicos. La exploración espero permita, por un lado, revisar las operaciones de traducción

de un ámbito disciplinar a otro, de un contexto a otro; y por otro, volver sobre algunos de los problemas y tensiones fundantes del campo “literatura y derechos humanos” para examinarlos a la luz de un género en particular. ➤

REFERENCIAS

- BARNET, M. (1969). *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Ciencias Sociales.
- BARNET, M. (1986). *La fuente viva*. La Habana: Letras Cubanas.
- BASILE, T. (2020). Reinstitutionalización del testimonio en América Latina desde la narrativa humanitaria. *Aletheia*, 11(21), 1-26.
- BEVERLEY, J. (1989). The margin at the center: On Testimonio. *MFS Modern Fiction Studies*, 35(1), 11-28.
- BEVERLEY, J. (1993). *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BURGOS DEBRAY, E. (1983). *Me llamo Rigoberta Menchú*. Cuba: Casa de las Américas.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y LA RECONCILIACIÓN. (1998). Truth and Reconciliation Commission of South Africa Report, vol. 1. Cape Town: Truth and Reconciliation Commission.
- DAWES, J. (2007). *That the World May Know. Bearing Witness of Atrocity*. Cambridge: Harvard University Press.
- FRICKER, M. (2007). *Epistemic Injustice. Power and the Ethics of Knowing*. Oxford: Oxford University Press.
- GILMORE, L. (2003). Jurisdictions: I, Rigoberta Menchú, The Kiss, and Scandalous Self-Representation in the Age of Memoir and Trauma. *Signs*, 28(2), 695-718.
- GOLDBERG, E. & MOORE, A. (Eds.). (2012). *Theoretical perspectives on Human Rights and Literature*. New York: Routledge.
- GOLDBERG, E. S., MOORE, A. S., & MULLINS, G. A. (2013). Human Rights and Cultural Forms. Special Issue of *College Literature*, 40(3).

- IGNATIEFF, M. (2002, 5 de febrero). Is the Human Rights Era Ending? *New York Times*.
- MCCLENNEN, S. & MOORE, A. (2016). *Routledge Companion to Literature and Human Rights*. New York: Routledge.
- MCCLENNEN, S. A. & MORELLO, H. J. (2010). *Representing Humanity in an Age of Terror*. West Lafayette, IN: Purdue University Press.
- MCCLENNEN, S. & SLAUGHTER, J. (2009). Introducing human rights and literary forms; or, the vehicles and vocabularies of human rights. *Comparative Literature Studies*, 46(1), 1-19.
- NANCE, K. (2006). *Can Literature promote Justice? Trauma Narrative and Social Action in Latin American Testimonio*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- PARIKH, C. (2020). Introduction. En *The Cambridge Companion to Human Rights and Literature* (pp. 1-9). UK: Cambridge University Press, pp. 1-9.
- PETERS, J. S. (2005). Literature, the Rights of Man, and Narratives of Atrocity: Historical Backgrounds to the Culture of Testimony. *Yale Journal of Law & the Humanities*, 17(2), 253-283.
- PEREZ, A. (1984). Literatura y revolución en Cuba. *Revista de Literatura Cubana*, 128-138.
- PICORNELL, M. (2011). El género testimonio en los márgenes de la historia. Representación y autorización de la voz subalterna. *Espacio, tiempo y forma*, 23, 113-139.
- ROJAS, M. (1986). El testimonio en la revolución cubana. En R. Jara & H. Vidal (Eds.), *Testimonio y literatura* (pp. 315-323). Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- SÁENZ, M. J. (2014, abril). Literatura y derechos humanos: un “campo naciente”. *Revista Derecho y Ciencias Sociales*, 10, 24-55.
- SÁENZ, M. J. (2016). Derechos humanos y literatura: ¿un espacio emergente para la crítica? En O. Seccia & C. Martyzniuk (Comps.), *La cabeza de la pasión. Crítica y nostalgia* (pp. 71-92). Buenos Aires: La Cebra.
- SÁENZ, M. J. (2021). *Las relaciones entre el derecho y la literatura: una lectura del proyecto de Martha Nussbaum*. Madrid: Marcial Pons.

- SANDERS, M. (2000). Truth, Telling, Questioning: the Truth and Reconciliation Commission, Antjie Krog's Country of My Skull, and literature after apartheid. *Transformation*, 42, 73-91.
- SANDERS, M. (2007). *Ambiguities of Witnessing Law and Literature in the Time of a Truth Commission*. California: Stanford University Press.
- SCARRY, E. (1985). *The Body in Pain. The making and unmaking of the world*. Oxford: Oxford University Press.
- SCHAFFER, K. & SMITH, S. (2004). *Human Rights and Narrated Lives: The Ethics of Recognition*. New York: Palgrave Macmillan.
- SIMPSON, G. (2021). *The Sentimental Life of International Law. Literature, Language, and Longing in World Politics*. Oxford: Oxford University Press.
- SPIVAK, G. (1988). Can the Subaltern Speak? En C. Nelson (Ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). Urbana: University of Illinois Press.
- SKLODOWSKA, E. (1992). *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang.
- SKLODOWSKA, E. (1993). Testimonio mediatizado: ¿Ventriloquia o heteroglosia? (Barnet/Montejo; Burgos/Menchu). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19(38), 81-90.
- SLAUGHTER, J. R. (2007). *Human Rights, Inc. The World Novel, Narrative Form and International Law*. New York: Fordham University Press.
- SALUGTHER, J. (2012). Foreword: Rights on paper. En E. Goldberg & A. Schulteis Moore (Eds.), *Theoretical perspectives on Human Rights and Literature* (pp. xi-xiv). New York: Routledge.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 10, septiembre-diciembre 2024, Sección Redes, pp. 145-164.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i10.180>

La epistemología *ch'ixi* en el estudio de la oralitura. Una introducción

Ch'ixi epistemology in the study of oraliture. An introduction

Raúl Homero López Espinosa
Universidad Veracruzana, México

ORCID: 0000-0002-0568-5278
raullopez01@uv.mx

Recibido: 13 de mayo de 2024
Dictaminado: 15 de julio de 2024
Aceptado: 23 de julio de 2024



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

La epistemología *ch'ixi* en el estudio de la oralitura. Una introducción

Ch'ixi epistemology in the study of oraliture. An introduction

Raúl Homero López Espinosa

RESUMEN

La tensión entre oralidad y escritura indígenas es básica para entender la literatura latinoamericana. Algunas expresiones de esta tensión son oralitura, etnotexto y etnoliteratura. El objetivo es problematizar estos conceptos a partir de la idea de subalternidad y evidenciar cómo, frente a las pocas teorías y metodologías que los estudian, la epistemología *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui es pertinente. Se muestra que la comprensión de aquella tensión puede entrañar un colonialismo. Finalmente, el artículo sugiere que desde lo *ch'ixi* es posible una lectura autónoma e interdisciplinaria de dichas expresiones, congruente con su carácter.

Palabras clave: oralidad; escritura; oralitura; subalternidad; epistemología *ch'ixi*.

ABSTRACT

The tension between indigenous orality and writing is fundamental to understanding Latin American literature. Some expressions of this tension are oraliture, ethnotext, and ethnoliterature. The aim of this article is to problematize these concepts based on the idea of subalternity and to show how, in the face of the few theories and methodologies that study them, the *ch'ixi* epistemology of Silvia Rivera Cusicanqui is pertinent. It is shown that the understanding of this tension can entail colonialism. Finally, it is suggested that from the *ch'ixi* perspective, an autonomous and interdisciplinary reading of these expressions, consistent with their nature, is possible.

Keywords: orality; writing; oraliture; subalternity; *ch'ixi* epistemology.

ORALIDAD Y ESCRITURA

El trabajo está entre literatura y filosofía y es completamente exploratorio. Hay objetos de estudio que no se identifican tan fácilmente desde una disciplina. Eso ya es problemático y más cuando la necesaria interacción entre campos del saber repercute en un sentido epistemológico. La relación entre oralidad y escritura indígenas es, según Antonio Cornejo Polar (1994), fundamental para la literatura en América Latina. Su estudio es complejo, no sólo por la dificultad de hallar la palabra adecuada para nombrarla, sino por los recursos que tenemos a la mano para analizarla. Walter Ong (2016) decía que literatura es la expresión artística de la escritura, pero que no contamos con la palabra para designar la forma artística de la oralidad. Esfuerzos conceptuales para dar con esta palabra los encontramos en la oralitura, el etnotexto y la etnoliteratura.

Veremos que la complejidad de la tensión entre oralidad y escritura indígenas convoca a la antropología y a la literatura; y al mismo tiempo, estas disciplinas suponen que es la otra la que debe hacerse cargo. Es complicado el diálogo entre disciplinas porque no contamos con criterios precisos para esta colaboración: se están construyendo y probando. El resultado es que las oralituras y compañía son terrenos poco explorados y que, incipientemente, los estudiamos con lo que conocemos, con lo que ya ha pasado la prueba del tiempo y estamos acostumbrados. Aquí sucede otro problema, el del colonialismo, porque solemos usar, para objetos que no se dejan atrapar con lo ya conocido, categorías canónicas. Y muchas de éstas, al observarlas bien, provienen de visiones supresoras de la diversidad, que obligan a sopesar esos objetos con medidas que no le corresponden, resultando siempre menores, defectuosos o parasitarios. De ahí que el artículo plantea una lectura de las oralituras desde el problema de la subalternidad; y desde este planteamiento, la epistemología *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui se muestra muy atractiva para pensar, de una forma más liberadora y coherente con nuestro contexto: aquella tensión entre oralidad y escritura indígenas. Así que el texto expone, primero, en términos generales cómo se ha entendido oralitura, etnotexto y etnoliteratura; segundo, describe el problema que conlleva estudiar estos *corpūs*; tercero, plantea

el problema de la subalternidad; y cuarto, esboza el mundo *ch'ixi* y piensa, de manera embrionaria, el sentido de aquellos conceptos.

ORALITURA, ETNOTEXTO Y ETNOLITERATURA

Conceptos como etnotexto, etnoliteratura u oralitura refieren a la expresión estética de tradiciones orales indígenas. Sus significados todavía son vagos y ambiguos; a veces, es difícil distinguirlos entre sí. Son conceptos en construcción. Para Hugo Niño (1998, 2007) y Nina S. de Friedemann (1999), oralitura es un neologismo africano que, en la obra de Yoro Fall, se posiciona al nivel de la literatura. En Latinoamérica, el vínculo entre oralidad y escritura es clave para entender la literatura. Su génesis, escribió Cornejo Polar, la observamos cuando Valverde acerca una biblia a Atahualpa y con ello ocurre un choque entre la cultura escrita y la oral. Dicho vínculo, en tiempos más recientes, lo apreciamos con claridad en la novela indigenista de México o el Perú. Sostengo que nuestros modos de estudiar ese vínculo están atravesados por el problema de la subalternidad y que es pertinente incluir, en este estudio, la epistemología *ch'ixi* de Cusicanqui (2018).

Al no tener la expresión artística de la oralidad, Ong (2016) prefirió hablar de formas artísticas verbales, escritas u orales. Considero que los neologismos mencionados constituyen un esfuerzo por hallar esta expresión. Una de las definiciones de oralitura es, precisamente, forma artística verbal oral de indígenas colombianos (Toro, 2014). También se entiende como expresión estética de la oralidad de una tradición étnica (De Friedemann, 1999) o como la traducción de lo oral a lo escrito (Malaver, 2003). La oralitura y el etnotexto, para Malaver y Sánchez (2007), trasgreden los límites disciplinares, pues hay en ellos una recreación ficcional de tradiciones orales, amerindias o afroamericanas, es decir, un tránsito entre la literatura y la etnografía que hace el investigador-escritor. Pero este significado lo usará De Friedemann para definir etnoliteratura. Diana Toro entiende que ésta es una reelaboración escrita de formas orales. Casi en los mismos términos, Malaver define oralitura. De ahí la dificultad para distinguirlos. No hay consenso entre los términos. Sin embargo, Niño propone centrarnos en sus coinciden-

cias. Para él, el etnotexto y la oralitura son incomprensibles desde la noción occidental de literatura y la oposición entre realidad y ficción. Ambos se oponen al colonialismo cultural (Niño, 2007; Malaver, 2003). El etnotexto y la oralitura articulan oralidad, mitología y tradiciones y con ello constituyen una narrativa, un “performance” o “ritualización” conducida por la autoridad de la comunidad, que hace irrumpir una visión indígena e intercultural (Niño, 1998 y 2007). Para los estudiosos de estas expresiones, las oralituras o etnotextos tienen un alcance “cosmovisivo”, lo cual supone un sistema cultural y epistemológico excluido por Occidente. Según Niño (1998), el texto letrado y lineal, a diferencia del etnotexto o la oralitura, es incapaz de hablar sobre “los manejos del cuerpo, del espacio físico, de los ciclos rituales, de un tiempo que es circular, del silencio y de la secretividad misma” (p. 224).

Luis Alfonso Barragán (2016) afirma que la apropiación de la tradición oral y escrita que hacen los oralitores renueva, en Colombia, los *corpus* y cánones de la literatura, la ética, la política y la cultura. Piensa en Hugo Jamiy (Kamsa), Anastasia Candre (Huitoto) y Estercilia Simanca Pushaina (Wayuu). Se entrecruza en la oralitura, además, lo estético, lo social y lo pedagógico. La oralitura es un sistema de conocimiento para Barragán (2016), sostenido por una “sabiduría ancestral indígena”, que mantiene “una forma de dialogismo con lo otro” y una axiología comunitaria. En la oralitura, lo marginado por la crítica literaria tiene un lugar “desde dónde actuar y, sobre todo, desde dónde hablar” (pp. 359-360).

En la oralitura, hay una especie de superposición de la oralidad y la escritura indígenas, lo cual, a decir de sus estudiosos, tiene repercusiones estéticas, éticas, políticas y epistemológicas. Según las investigaciones consultadas, difícilmente comprendemos el sentido de las oralituras desde la crítica literaria convencional, al ser un complejo performativo y una ritualización. Estructuralmente, la narrativa que configuran es dialógica. Hay espacio para lo marginado por esa crítica: las voces y visiones indígenas. Hay una oposición, pues, al colonialismo cultural. Estas formas artísticas orales indígenas ocupan un lugar periférico, parecen demasiado literarias para la antropología y demasiado etnográficas para la literatura,

así que ambas se desentienden de ellas, asumiendo que será la otra disciplina la que se responsabilizará del análisis (Malaver, 2003). En las oralidades, entonces, se desbordan los límites disciplinares. Esto tiene hoy, sin duda, una característica particular, aunque no es enteramente nueva. La tradición oral, la diversidad de culturas indígenas y el vínculo entre literatura y antropología han mantenido una tensión muy significativa en la tradición latinoamericana y su estudio ha resultado complejo.

EL PROBLEMA DE ESTUDIAR EL ENREDADO CORPUS

Pensemos en la *Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala. La obra es conocida por el lugar que tienen allí los dibujos. Roberto Viereck (2012) se pregunta si los dibujos (texto oral) acompañan a la escritura (visión europea) o es ésta un complemento de aquéllos. En los virreinos españoles en América, la presencia de culturas indígenas en la literatura fue un rasgo característico. Lo vemos en los auto sacramentales. *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz es uno de éstos. En él, se sugiere que entre las culturas nativas hay una práctica religiosa muy similar a la Eucaristía. Otro es *El hijo pródigo* de Juan de Espinosa Medrano, escrito originalmente en quechua, que buscaba transmitir didácticamente el sacramento de la Eucaristía a la cultura andina. Haciendo un salto en el tiempo, de José María Arguedas se ha dicho que inserta la sintaxis quechua en el castellano, por eso sus personajes parecen hablar sin la mediación del narrador occidental. Para Carlos Huamán (2007), esta quechuización del castellano produce una mistura lingüística que fusiona universos culturales diferentes.

Cornejo Polar apuesta por revalorar las literaturas étnicas, pero advierte que representan un “enredado corpus”, por lo que es necesario precisar sus categorías de análisis. Hay esfuerzos valiosos en esta dirección. El mismo Cornejo Polar propone *literatura heterogénea*, Ángel Rama *literatura transcultural*, Martín Lienhard *literatura escrita alternativa*, Edmundo Bendezú *literatura otra* y Carlos García Bedoya *discurso andino transcultural*.

La novela indigenista en México plantea con claridad la dificultad de entenderla bajo lógicas disyuntivas. Lourdes Álvarez Rome-

ro (2019) analiza *Juan Pérez Jolote: biografía de un tzotzil* de Ricardo Pozas. Aquí, el investigador-escritor recreó en términos ficcionales el testimonio etnográfico, lo cual desafía los límites disciplinares, pues cabe preguntarse si hizo antropología o una novela picaresca. Para Álvarez Romero, es necesario comprender las disciplinas de manera dialógica y bajo un marco conceptual —que encuentra en la semiósfera de Lotman— que valide los discursos múltiples y las maneras de traducirse entre sí.

Estamos frente a un *corpus* enredado, que exige aclarar nuestras categorías de análisis. Jerome Rothenberg (2006) afirmó que la poética occidental no es suficiente, incluso que altera nuestra mirada, y optó por la etnopoésía y la investigación de poéticas bajo un marco transcultural.

La recreación literaria del testimonio etnográfico, como sucede con los antropólogos-escritores, no alcanza a explicar el quehacer del oralitor. Son los intelectuales indígenas quienes, desde sus culturas y tradiciones, cultivan el oficio de la escritura. Aquí nos auxilia la manera en que, en entrevista con Roberto Viereck (2012), Humberto Ak'abal define su tarea: “yo no sólo soy transcriptor de oralidades, porque no soy antropólogo [...]. Integro en mis textos aspectos de la oralidad, pero detrás de todo eso está también mi experiencia de vida y el trabajo de escribir y reescribir” (p. 83). Entre otros, los temas de su poesía, confesó Ak'abal, provienen de las conversaciones con la gente de su pueblo: hablan de la identidad k'iche', el amor a la naturaleza o la humanización de los animales.

Según Viereck (2012), al confluir el k'iche' con el castellano en la poesía de Ak'abal ésta es más multicultural. Ak'abal, por el contrario, considera que “la estética de escritura de cada una mantiene su propia expresión, no interfieren en su sentir” (p. 88). El concordar o no con alguno de ellos puede obviarse; lo sugerente es que en estos *corpus* confluyen lenguas, oralidad y escritura; y la pregunta por cómo analizar esta confluencia nos interpela.

Miguel Rocha Vivas (2018) presenta un estudio de oralituras en Colombia. Allí aparece una oralitura de Hugo Jamioy. Transcribo un fragmento de ésta para ilustrar la complejidad que encierra su examen: “los taitas van llegando, / vienen susurrando su canto. /

Vístete con tu lengua” (p. 50). Además, el poema se acompaña de la figura de un chumbe. A decir de Pastora Juajibioy, madre de Hugo Jamioy, el chumbe es escritura; es, de hecho, un libro; por eso es una lengua que viste al cuerpo. Para Rocha Vivas, ocurre un cruce entre una “comunicación gráfica corporal”, el chumbe, la oralidad indígena, la cual se aprecia en el susurro del canto, y lo escrito: el verso. En conjunto, ¿qué produce esta interacción? ¿Cómo apreciarla de modo estético?

Rocha Vivas (2019) propone dos nociones: visiones de cabeza y textualidades oralitegráficas, para nombrar algo que existe, “pero que no está clara o plenamente identificado” (p. 11). Las textualidades oralitegráficas analizan los cruces entre lo gráfico-visual, lo literario y lo oral. Visiones de cabeza indica una lectura del poema como autorrepresentación indígena que subvierte la aproximación hegemónica a las culturas nativas. Vestirse con su lengua sugiere una autorrepresentación indígena.

Estamos frente a problemas que todavía no podemos nombrar con precisión. Carecemos de consenso para ponerle nombre a la forma artística de la oralidad y los significados de los conceptos con los que contamos están aclarándose. La oralitura es un ensayo. No hay teorías y herramientas conocidas y probadas; están explorándose. Sabemos, al menos, que se tratan de problemas complejos y, por ello, requieren del diálogo interdisciplinario. Hay también necesidad de descolonizar nuestros modos de pensar y analizar estos enredados *corpus* (López, 2022).

Ángel Héctor Gómez Landeo se dio a la tarea de preservar relatos indígenas del shipibo-conibo de la amazonia peruana, lo cual compartió en el xv Congreso Internacional de Literatura: Memoria e Imaginación de América Latina y el Caribe, en la Universidad de Guanajuato, en 2019. Vladimir Propp es parte sustancial del marco teórico y metodológico que usa para analizar estos relatos. Apoyarse del teórico del cuento ruso no debería despertar suspicacia alguna, sino es por la influencia que tiene de la estética formalista kantiana. Kant tiene prejuicios en contra de las mujeres, los indios, los orientales y los negros. Básicamente todos ellos carecen de pensamiento y de experiencia estética. En la *Crítica del juicio* (2007),

sostiene que los orientales experimentan el goce al comprimir su cuerpo y plegar sus músculos y articulaciones, pero esto lo expone para ilustrar el caso opuesto al sentimiento de lo sublime. Éste es posible por mediación de la razón. Los orientales no tienen este sentimiento porque no participan de la razón, sólo de la sensibilidad. Como afirma Spivak (2010), los habitantes de Nueva Holanda y Tierra del Fuego quedan fuera del concepto de hombre de Kant. Kant también afirma que la naturaleza le debe estar sometida al hombre. Además, al inicio de su *Antropología* (1991) sostuvo que, con respecto a los animales irracionales, los hombres pueden manipularlos a capricho. El “argumento” que ofreció con respecto a las diferentes razas no fue más que un relato que construyó de manera eurocéntrica. Para Kant, los americanos eran perezosos y poco inteligentes; y esto lo atribuía a cuestiones del clima y de cierta disposición natural, lo cual no tiene sustento alguno. El filósofo de Königsberg era racista y supremacista.

¿Cómo estudiar expresiones artísticas indígenas por medio de teorías y metodologías que hunden sus raíces en epistemologías que suponen a indios incapaces de pensar y de experimentar estéticamente? Hay un colonialismo poco perceptible en nuestros modos de pensar y analizar los *corpus*. Pensar con Kant a los indígenas supone marginarlos a una condición de subalternidad.

EL PROBLEMA DE LA SUBALTERNIDAD

En la India de los británicos, el inglés impuso valores metropolitanos (Spivak, 2017). En América, la escritura fue un hecho de conquista y dominio (Cornejo Polar, 1994). La hegemonía del castellano lo transformó en la única vía productora de conocimiento y arte y, con su poder simbólico, silenció las lenguas indígenas. Así, el colonialismo es una manera de incubar pedagogías en el cuerpo y en el sentido común (Cusicanqui, 2018).

La tensión entre oralidad y escritura en la literatura no se limita, por lo tanto, a una esfera estética. Para Carlos Huamán (2007), implica la conquista del otro. Por eso interpreta que, en José María Arguedas, al llevarse la oralidad quechua a la escritura, los espacios culturales perdidos en la Conquista se recuperan. La escritura

suele verse como fundamental para la cultura, la historia o el conocimiento; en contraste, las sociedades caracterizadas como orales carecerían de historia o conocimiento. Según Hubert Malina (2018), esto es un prejuicio occidental que invisibiliza el sentido y el conocimiento complejo de la oralidad para los indígenas. Malina considera que el castellano es una lengua colonizadora pues se atribuye el derecho de decir “tú serás esto”; además, es una lengua de posesión. En español, decimos “cerro de la luciérnaga”, explica Malina, mientras que en mè'phàà es “cerro luciérnaga”, porque el cerro puede convertirse en luciérnaga.

La atribución de decir “tú serás esto” nos remite al problema de la subalternidad. Gayatri Spivak (2003) definió al subalterno como aquel que no puede representarse, debe ser representado. El subalterno no puede hablar o si habla no es escuchado. No genera interlocución. Spivak piensa en la mujer del sur. El *sati* y la manera en cómo los ingleses lo entendieron es un ejemplo de subalternidad. Los ingleses tradujeron *sati* como la viuda buena que se inmola en la pira del esposo, cuando, en estricto sentido, significa “buena esposa”. Para Spivak, esto muestra la radical incomprensión inglesa, su indolencia al ignorar todo lo que no sea congruente con su visión y su incapacidad para ver al otro desde sus criterios. Se arrogaron el derecho de decir “tú serás esto”. Desde una voz arrogante, supuestamente racional y transparente, imponen una constricción ideológica, en este caso, a las mujeres.

Spivak (2017) también define al subalterno como aquel que no puede autosinecdozarse. En una sinécdoque, podemos tomar al todo por una de sus partes. Spivak puede elegir uno de sus rasgos y dejar de lado otros, para representarse a sí misma. Puede aparecer como una mujer de casta, frente a sus estudiantes en la India, y omitir que gana en dólares y que es profesora de una de las universidades más prestigiosas de Estados Unidos. Un subalterno no puede hacer de sí mismo una sinécdoque, no tiene capacidad performativa.

Orientalismo es una obra de Edward Said (2016). A los estudios de Europa y Estados Unidos sobre Oriente, Said les llama orientalismo. Básicamente, lo que muestra el pensador palestino es cómo

desde las metrópolis se representa a Oriente de una manera prejuiciada, lo cual evidencia la visión unilateral y hegemónica, incompetente para observar la otredad desde sus parámetros. Oriente no puede representarse, debe ser representado.

Bajo los ojos de Occidente (2008) es un título sugestivo. Ver desde los ojos de Occidente es suprimir con violencia la heterogeneidad y para Chandra Mohanty eso es colonizar. El feminismo occidental, para Mohanty, concibe de manera homogénea a las mujeres musulmanas o árabes. Difícilmente distingue, por ejemplo, lo variada que puede ser la práctica de la *purdah*. Generalmente, es vista como símbolo de opresión. Mohanty expone cómo el velo, entre las mujeres iraníes de clase media, en la revolución de 1979, se usó como símbolo de solidaridad con otras mujeres obreras, a diferencia del Irán contemporáneo, donde las leyes islámicas obligan a todas las mujeres a llevarlo. El velo ha sido mandato coercitivo, pero también gesto revolucionario. Al estudiar a las mujeres del tercer mundo, sin considerar las particularidades de sus contextos, las feministas occidentales incurren en una forma de colonización. Y las feministas del tercer mundo cometen lo mismo, al entender los problemas desde los mismos principios y métodos de sus colegas primermundistas. Se trata del eurocentrismo, lo cual significa, de acuerdo con Samir Amin (1989), que Europa es de los mundos posibles el mejor y, en consecuencia, los otros mundos progresan si lo imitan. Europa es la medida epistemológica, ética, política y estética, frente a la cual los otros mundos se comparan, aunque difícilmente puedan alcanzarla. Con ello, las demás regiones del planeta se perciben a sí mismas como inferiores, cuando en realidad el problema es que no se reconoce ni se valora la diversidad de historias y contextos de los que provienen.

En este marco, como estudiosos latinoamericanos ¿no observamos las oralituras bajo los ojos de Occidente? ¿Qué tan eurocéntricos son nuestros estudios en torno a la oralidad y escritura indígenas en América Latina? ¿No al analizar, a veces sin darnos cuenta, desde criterios epistemológicos o estéticos hegemónicos, los enredados *corpus* perdemos de vista sus singularidades? ¿No entraña esto una colonización poco perceptible en nuestras metodologías? ¿Cómo

sopesar la idea de descolonizar las metodologías? ¿En verdad subyace, como explican los teóricos, en la oralitura, el etnotexto o la etnoliteratura una autorrepresentación indígena? ¿Continúan los indios siendo representados? ¿Hay en la oralitura una liberación de la condición subalterna?

No tengo respuestas para esto, mi trabajo es exploratorio, plantea un problema e insinúa algunos pasos a seguir. Es necesaria la elaboración de epistemologías y metodologías más coherentes con estos objetos de estudio. Y lo que propongo es que la epistemología *ch'ixi* de Cusicanqui es estratégica para estos fines. Expondré brevemente en qué consiste y esbozaré, al final, algunos motivos por los cuales, dado su carácter, podría auxiliarnos de una forma más orgánica a entender el sentido de las oralituras.

MUNDO CH'IXI

La epistemología *ch'ixi* de Cusicanqui es compleja. La disciplina de formación de la pensadora aymara es la sociología y tiene un vasto trabajo de campo y como activista que difícilmente puedo traer aquí. Pero de esta experiencia y del diálogo con autores clásicos y con una genealogía latinoamericana de pensamiento que ella visibilizó, construyó una visión especulativa y abstracta, que tiene más de un pie en el campo de la filosofía. Me centraré en algunos de sus conceptos clave, que son oportunos para la comprensión del sentido de las oralituras. Primero, trato del término *ch'ixi*, luego de los modos de pensar, *lup'iña* y *amuyt'aña*, y, finalmente, de su concepción de sujetos no humanos.

Ch'ixi es un concepto aymara, que significa coexistencia de contrarios sin anularse. Los opuestos se relacionan de una forma belicosa o contenciosa, pero no destructiva; no ocurre como en la dialéctica, una síntesis, empero, es un relación creativa y productora de sentidos. No es fusión de contrarios, como en la hibridación. Para Cusicanqui (2010) el concepto híbrido es estéril; la mula es híbrida y no puede reproducirse.

Sí, *ch'ixi* es un concepto que desafía la lógica clásica, en particular al principio de identidad, de no contradicción y del tercero excluido. *Ch'ixi* está vinculado al principio conocido como tercero in-

cluido. El canon sostuvo que no existe un tercer término T, que es A y no A, simultáneamente. El tercero incluido supone la existencia de este término T, es decir, sí es posible que una cosa sea y no sea. En otro contexto, esto ya se estudió. Pensemos, por ejemplo, que para Basarab Nicolescu (1996), el tercero incluido –planteado por Lupasco– es la base de la transdisciplina, pues precisamente ésta se mueve en niveles de realidad donde tienen lugar objetos de estudio que son y no son de “x” disciplina, son y no son de “y” disciplina.

El ejemplo recurrente de Cusicanqui es el gris *ch'ixi*. Al acercarnos a él, veríamos una yuxtaposición de puntos negros y blancos. El gris *ch'ixi* es y no es negro, es y no es blanco. Al alejarnos, aparece el gris. *Ch'ixi* es un concepto familiar a lo que Spivak nombra como *double bind*, que a su vez proviene de Gregory Bateson. Se trata de un doble mandato, al que en ocasiones nos enfrentamos. Es una especie de encrucijada.

En un mundo *ch'ixi*, habitamos de forma creativa y cómoda en las contradicciones, las cuales en la vida cotidiana solemos vivir con angustia. Este modo creativo de habitar las contradicciones lo apreciamos en “Metafísica popular”, una canción de Manuel Monroy Chazarreta. La pieza musical presenta frases recogidas de lo popular y muestra que en lo cotidiano estamos inmersos en circunstancias contradictorias, pero que podemos vivirlas de una forma liberadora. Algunas de las frases son “anda a clausurar la inauguración”, “tu equipo es puntero de la cola”, “mal, mal, estamos bien”.

Los conceptos aymaras *lup'iña* y *amuyt'aña* resultan atractivos para problematizar la epistemología y explorar nuevos caminos. *Lup'iña* significa pensar con la cabeza fría, pero *amuyt'aña* es pensar con las entrañas superiores, con los pulmones, el hígado y el corazón. *Amuyt'aña* se vincula, de acuerdo con Cusicanqui, con el pensar del ritual y de la caminata. Ramón del Castillo (2020), en *Filósofos de paseo*, tiene una idea similar acerca de la influencia benéfica que tuvo la actividad lúdica del paseo en la mente de los filósofos. Aunque hay excepciones, como en Descartes, a quien las calles laberínticas le procuraban ansiedad porque, en su opinión, requerían de un diseño más geométrico. El tema del pensar de la caminata, en Cusicanqui (2010a), está relacionado, a su vez, con el del paisaje.

La reflexión humana, sea en un sentido epistemológico, ético u otro, está condicionada por un paisaje, lo cual parece una obviedad, pero parte del canon filosófico, en especial el moderno, lo invisibilizó, dadas sus aspiraciones supratemporales y universalistas.

Los interlocutores en Cusicanqui son diversos. Según la filósofa boliviana no necesitamos inventar palabras, sino saberlas encontrar en lugares que no habituamos frecuentar. Usualmente, nuestra mirada se dirige a ideas macro de autores gigantescos que tomamos como paraguas, como garantía intelectual, que ya no cuestionamos y seguimos de manera acrítica. En contraste con ello, Cusicanqui apuesta por las teorías de baja intensidad o las ideas que están por fuera del radar y que circulan entre la gente de a pie, quienes, al reflexionar sobre sus prácticas, producen un pensamiento crítico, con el cual podemos dialogar y, con ello, hacer aparecer sentidos múltiples y poco transitados, casi imposibles de ver con los mismos esquemas conceptuales de siempre.

La identidad indígena no se entiende, en Cusicanqui (Fabiano Kueva, 2018), como una camiseta intercambiable, sino como una alteridad epistémica que contempla la existencia de sujetos no humanos, como lagos, ríos, piedras o cerros, con quienes dialogamos. Cusicanqui (2015) interpreta la imagen de Candia, el adelantado español, dibujado por Guamán Poma de Ayala, que come oro. Lo aterrador para los indios no era que los españoles parecieran animales, sino que parecían personas. Para los andinos era inconcebible que aquellos seres todo el tiempo quisieran engullir oro. Para ellos, el oro se usaba en carnaval, lo llevaban puesto porque sabían que las flores abrían sus ojos para verlos y por eso debían estar ataviados, como símbolo de agradecimiento a la tierra. En una ocasión, relata Cusicanqui, mientras andaba en el mercado, una papa la miró y, previa charla con la vendedora —y podríamos decir también con la papa—, comprendieron que sólo ella podría llevársela. La naturaleza es, digamos, un interlocutor en el mundo *ch'ixi*: una concepción que se encuentra en el extremo opuesto del pensamiento filosófico moderno.

Un corolario que infiero de Cusicanqui es que no se trata de dejar de leer a Europa, sino de apropiárnosla de un modo crítico.

Eso significa saber hacer una lectura desde nuestro contexto, reconociendo los paisajes que nos rodean, siendo conscientes de ellos, observando cómo nutren nuestras opiniones y conociendo —diría, hasta inventando— nuestras propias genealogías de pensamiento, para poner a interactuar en pie de igualdad las diversas tradiciones. Eso implica una manera de desbloquear, en términos epistémicos, los caminos que habitualmente recorremos, por seguridad o con el propósito de ser aceptados en escuelas de pensamiento ampliamente exploradas, pero que ya no permiten asideros, rescoldos, grietas o fracturas por donde mirar alternativas y pensar.

REFLEXIONES FINALES

¿Por qué lo *ch'ixi* en las oralituras? Me limitaré brevemente a dar algunas razones. En general, el intercambio entre oralidad y escritura indígenas, presentado muy sugestivamente en lo que hoy conocemos como oralitura, etnotexto o etnoliteratura, nos plantea problemas complejos. Al menos, quise destacar un par: uno en el sentido de cómo epistemológica o metodológicamente los estudiamos y otro, muy ligado con ello, sobre qué tanto en los habituales modos de hacerlo caemos en la perpetuación del colonialismo.

La oralitura no apunta un problema inédito. Los diversos estudiosos de la tensión entre oralidad y escritura habían visto la dificultad para nombrarla; se sabía que el *corpus* nos opone un enredo; y que, por su carácter, es y no es literatura, es y no es antropología. De ahí su marginación, pues no hay maneras más orgánicas de acercarnos a ellos. Los estudiosos de la diversidad disciplinaria y su interacción habían llamado la atención sobre objetos que no se dejan entender desde un solo campo del saber. El tercero incluido sería la base para comprender objetos que transitan por disciplinas diversas. Por eso, la epistemología *ch'ixi* es atractiva, porque escribe un juego de lenguaje donde la comprensión de lo que es y no es a la vez la podemos habitar de una forma menos esquizofrénica y más creativa.

No presento un resultado, comparto un proceso de entendimiento. El camino queda por explorar, al yuxtaponer la concepción *ch'ixi* con las oralituras y así ampliar el horizonte de comprensión.

Descartes (1977), en sus *Meditaciones metafísicas*, se pregunta por lo que él es y concluye que es pensamiento, un yo que piensa; y en retrospectiva, en su soliloquio casi se apena de haberse concebido como cuerpo, rostro o miembros. El cuerpo, en general, quedó fuera de la filosofía, al menos de la moderna. Pero con ello, quedaron descolocados los paseos y el reconocimiento de la influencia que tiene el paisaje, el entorno, el tiempo, la cultura en las ideas. Por eso, *amuyt'aña* es sugerente.

Los estudiosos de las oralidades sostienen que en ellas hay una autorrepresentación indígena, pero si atendemos el debate sobre la subalternidad, el problema de la representación es muy puntiagudo. En general, las culturas indígenas no pueden representarse, son representadas, es decir, están en una condición subalterna. No se trata únicamente de la representación cultivada desde la metrópoli, sino que intelectuales latinoamericanos, al usar sin examen los mismos principios y metodologías occidentales, también colonizan, pues el uso de esos medios suprime la diversidad. Mi propósito es apuntar problemas y complejizar, en el mejor de los casos, las miradas. El concepto *amuyt'aña* evidencia las particularidades, al observarlas, conocerlas, nutrirse de ellas; de ahí lo estratégico de la inclusión del cuerpo y el paisaje, para conocernos a nosotros y desde allí pensar lo otro.

Casi por definición, no podemos analizar el vínculo entre oralidad y escritura indígenas a partir de una estética que en su origen proviene de Kant. ¿Cómo ver en la naturaleza un interlocutor si, en Kant, se le somete o la usamos a capricho? Desde una alteridad epistémica que supone sujetos no humanos con quienes dialogamos, la humanización de los animales o el que los cerros se transformen en luciérnagas toman otro rostro y nos obliga a repensar las consecuencias éticas de concebir la naturaleza como explotable o comprenderla como interlocutor.

No hay un divorcio con la tradición filosófica, en este caso moderna, aunque sí una disputa con el eurocentrismo. El problema de si hay o no una autorrepresentación indígena en la oralidad queda abierto; no está al alcance de este trabajo. Es complejo. Aimé Césaire (2006) fue contundente cuando dijo que Europa era indefendible.

Pero no quiso decir, ni mucho menos, que nos desconectáramos de sus producciones. Eso no es posible. Caeríamos en un fundamentalismo académico, como dice Mabel Moraña (2018). Sin embargo, a veces leemos a los antiguos griegos y nos convencemos de que somos uno de ellos y que provenimos exclusivamente de esa tradición. Como si al entrar al mundo de ideas nos despojáramos del color de piel o de nuestras lenguas e ingresáramos a un espacio abstracto, con sujetos sin patria. Eso es una forma de colonialismo. La idea es leer la tradición canónica de forma crítica, desde nuestros cuerpos, el paisaje que tenemos enfrente, desde el tiempo que nos cruza y las genealogías de pensamiento que nos toca escribir. ➤➡

REFERENCIAS

- ÁLVAREZ ROMERO, A. L. (2019). La frontera entre la antropología y la literatura en *Juan Pérez Jolote*. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, XVII(1), 145-157. 10.29043/LIMINAR.V17I1.651
- AMIN, S. (1989). *El eurocentrismo. Crítica de una ideología*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- BARRAGÁN, L. A. (2016). Palabra de los bordes que transita a través: la oralitura como posible apertura políticocultural. *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 4(7), 339-361. 10.5195/ct/2016.146
- CÉSAIRE, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.
- CORNEJO POLAR, A. (1994). *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Perú: Horizonte.
- DE FRIEDEMANN, N. S. (1999). De la tradición oral a la etnoliteratura. *Oralidad. Anuario para el Rescate de la Tradición Oral de América Latina y el Caribe*, 10, 19-27. Cuba: Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América Latina y el Caribe. http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_10_1999.pdf
- DEL CASTILLO, R. (2020). *Filósofos de paseo*. España: Turner.
- DESCARTES, R. (1977). *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Madrid: Alfaguara.

- KUEVA, F. (2018, 26 de enero). Diálogo # 1: Silvia Rivera Cusicanqui (*Oído Salvaje*, 2012). [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qFvVcrBhjEA>
- HUAMÁN, C. (Coord.). (2007). *Voces antiguas, voces nuevas. América Latina en su transfiguración oral y escrita, vol. II*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana.
- KANT, I. (1991). *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Alianza.
- KANT, I. (2007). *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*. Ciudad de México: Porrúa.
- LÓPEZ ESPINOSA, R. H. (2022). Oralidad y escritura indígenas. Otros rumbos para su investigación. *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, 20(1), 1-13. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. doi:10.29043/liminar. v20i1.884
- MALAVÉ RODRÍGUEZ, R. (2003). De la oralitura al etnotexto: un ejemplo de aplicación. *Enunciación*, 8, 27-43. Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/enunc/article/view/2476/3455>
- MALINA, H. (2018). La poesía indígena no es casual, sino necesaria, dice Hubert Malina. Entrevista. *Crónica*. México: Grupo Crónica. <http://www.cronica.com.mx/notas/2018/1084849.html>
- MOHANTY, C. T. (2008). Bajo los ojos de Occidente. Saber académico y discursos coloniales. En S. Mezzadra *et al.*, *Estudios post-coloniales. Ensayos fundamentales* (pp. 69-101). España: Traficantes de Sueños.
- MORAÑA, M. (2018). Hacia una agenda filosófica latinoamericana: bases para un debate. En M. Moraña (Ed.), *Sujeto, decolonización, transmodernidad. Debates filosóficos latinoamericanos* (pp. 85-98). España: Iberoamericana-Vervuert.
- NICOLESCU, B. (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Ciudad de México: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin.
- NIÑO, H. (1998). El etnotexto: voz y actuación la oralidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24(47), 109-121. Perú: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"-CELAP. <https://www.jstor.org/stable/4530969>

- NIÑO, H. (2007). El etnotexto como concepto. *Oralidad. Anuario para el Rescate de la Tradición Oral de América Latina y el Caribe*, 9, 22-29. Cuba: UNESCO. http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_09_22-29-el-etnotexto-como-concepto.pdf
- ONG, W. J. (2016). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Argentina: Tinta Limón.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2010a). *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhechwa 1900-1980*. Bolivia: La mirada salvaje.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Argentina: Tinta Limón.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Argentina: Tinta Limón.
- ROCHA VIVAS, M. (2018). *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. Colombia: Universidad de los Andes/Pontificia Universidad Javeriana.
- ROTHENBERG, J. (2006). Etnopoética y política/ La política de la etnopoésia. En C. Bernstein, *La política de la forma poética [The Politics of Poetic Form]*. Cuba: Torre de Letras. http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf
- SAID, E. (2016). *Orientalismo*. España: Penguin Random House.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. G. (2007). Poesía indígena contemporánea: la palabra (tziiij) de Humberto Ak'abal. *Cuadernos de Literatura*, 11(22), 78-83. Colombia, Pontificia Universidad Javeriana. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6635>
- SPIVAK, G. C. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364. Colombia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1244>
- SPIVAK, G. C. (2010). *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Akal.
- SPIVAK, G. C. (2017). *Una educación estética en la era de la globalización*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/

Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Universidad de las Américas/Siglo XXI.

- TORO HENAO, D. C. (2014). Oralitura y tradición oral. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales. *Lingüística y Literatura*, 65, 239-256. Colombia: Universidad de Antioquia.
- VIERECK SALINAS, R. (2012). *La voz letrada. Escritura, oralidad y traducción: diálogos con seis poetas amerindios contemporáneos*. Ecuador: Abya-Yala.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 10, septiembre-diciembre 2024, Sección Redes, pp. 165-184.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i10.181>

Michael Taussig y la ficto-crítica: la vanguardia etnográfica y la reconfiguración del occidente subalterno

Michael Taussig and Ficto-criticism:
the Ethnographic Avant-Garde and
the Reconfiguration of the Subaltern West

Miguel Ángel Ciprés Guerrero
Museo Regional de la Laguna-INAH, Torreón-
Coahuila, México

ORCID: 0009-0002-9948-3817
miguel_cipres@inah.gob.mx

Recibido: 22 de mayo de 2024
Dictaminado: 22 de julio de 2024
Aceptado: 29 de julio de 2024



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

Michael Taussig y la ficto-crítica: la vanguardia etnográfica y la reconfiguración del occidente subalterno

Michael Taussig and Ficto-criticism: the Ethnographic Avant-Garde and the Reconfiguration of the Subaltern West

Miguel Ángel Ciprés Guerrero

RESUMEN

Este artículo analiza cómo Michael Taussig utiliza la autoficción para dismantlar las jerarquías en la investigación etnográfica, cuestionando la objetividad y autoridad en el conocimiento antropológico. Al integrar su experiencia personal, Taussig desafía las narrativas hegemónicas y explora la idea de un occidente subalterno, sugiriendo que los sistemas de conocimiento occidentales son dinámicos y no universales. La conclusión destaca que considerar un occidente subalterno ofrece una perspectiva crítica esencial para comprender las dinámicas de poder y conocimiento en el mundo moderno.

Palabras clave: Michael Taussig; antropología; literatura; poscolonialismo; subalternidad; poder y conocimiento.

ABSTRACT

This article examines how Michael Taussig uses autofiction to challenge hierarchies in ethnographic research, questioning objectivity and authority in anthropological knowledge. By integrating his personal experience, Taussig challenges hegemonic narratives and explores the concept of a subaltern west, suggesting that western knowledge systems are dynamic rather than universal. The conclusion highlights that the notion of a sub-

altern west provides a crucial perspective for understanding power and knowledge dynamics in the contemporary world.

Keyboards: Michael Taussig; anthropology; literature; postcolonialism; subalternity; power and knowledge.

INTRODUCCIÓN

Michael Taussig es un antropólogo y escritor contemporáneo que ha ejercido un profundo impacto en la crítica y renovación de la antropología, estableciendo un diálogo dinámico con otras disciplinas. Nacido en Australia, en 1940, Taussig ha consagrado gran parte de su carrera a desentrañar las complejidades de la vida social y cultural en América Latina, con un enfoque particular en Colombia, aunque su exploración también ha abarcado territorios como Bolivia y Venezuela. Sus escritos se distinguen por fusionar magistralmente la investigación etnográfica con la narrativa literaria, desafiando las convenciones académicas y proponiendo una reinención del conocimiento antropológico.

Taussig es reconocido por su enfoque experimental y su fascinación por las dimensiones sensoriales y afectivas de la experiencia humana. A través de una prosa saturada de imágenes poéticas y meditaciones filosóficas, busca aprehender la riqueza y vitalidad de los fenómenos culturales y sociales que investiga. Su producción abarca una amplia gama de tópicos, desde la violencia política hasta el colonialismo, la magia y la mitología. En palabras del crítico Carlos Reynoso (1991), “Taussig, con su sesgo político inequívocamente orientado hacia la izquierda en el espectro antropológico posmoderno, ha impregnado de modificaciones la práctica de la etnografía y, sobre todo, su expresión escrita” (p. 41). Al reexaminar la escritura antropológica desde una perspectiva literaria, más que meramente antropológica, se ilumina una senda hacia nuevas formas de comprender la intersección entre la ficción y la condición antropológica.

En esta dirección, el interés intrínseco de Taussig por las imágenes chamánicas y su inquisitiva exploración de ellas ha dejado una marca indeleble en su trabajo. Asimismo, su dedicación a examinar las imágenes vinculadas a la guerra en Medio Oriente en los últimos años ha ampliado su ámbito de estudio de manera destacada. Estos dos ejes, en apariencia dispares, son testimonio de su capacidad para trascender límites epistémicos y adentrarse en las profundidades de la experiencia humana en diversas circunstancias históricas, culturales y sociales.

El nexo entre la ficción de Taussig y la condición antropológica de las obras de ficción radica en su capacidad compartida para transgredir las limitaciones de la autoridad lingüística y narrativa del documento. Esta ruptura propicia una inmersión más profunda en la subjetividad y la vivencia humana, enmarcada en la vastedad de la cultura y la sociedad. La irrupción de Taussig en los relatos que él mismo teje desafía las nociones convencionales de objetividad y distanciamiento en la investigación antropológica, entrelazando al observador con el observado y cuestionando las divisiones tradicionales entre el sujeto y el objeto de estudio.

TRAS LOS PASOS DE LA FICTO-CRÍTICA

La obra de Michael Taussig, en su mayoría, adopta la forma de construcciones teóricas y narrativas que, con excepción de su diario de campo publicado, se desarrollan bajo el concepto de montaje, influenciado por la perspectiva de Bertolt Brecht. Estos montajes se presentan como relatos etnográficos, fundamentados en pasajes teóricos y literarios de autores provenientes de diversos campos disciplinares. Dentro de esta línea conceptual, es común encontrar referencias a escritores de ficción, como Gabriel García Márquez, William Burroughs y Franz Kafka, así como a historiadores y filósofos, como Walter Benjamin, Karl Marx y Georges Bataille. Es esencial destacar que los escritos de Michael Taussig, lejos de intentar clasificarlo como un autor de ficción, se insertan en una estrategia literaria y política que se expresa a través de niveles de imaginación y fantasía propiciados por la ficción misma. Como

resultado de esta dinámica, su crítica se enfoca en la confrontación entre diversos modos de lenguaje.

Desde esta perspectiva, el planteamiento de Taussig contrasta con la perspectiva estructuralista que aboga por la desaparición del autor. A diferencia de esta postura, la propuesta de Taussig, que en este ensayo se define como autoficción, busca desafiar el lenguaje propio de la antropología, caracterizado por su rigidez formal, que incluye la presentación de datos verificables y el uso obligatorio de la tercera persona. Considerando todos estos argumentos, la perspectiva de Michael Taussig reafirma, en primer plano, la importancia del acto de escribir. Sin embargo, esta escritura busca distanciarse de las convenciones conservadoras de la escritura antropológica. Parafraseando a Jacques Derrida, la escritura puede ser vista como la práctica más arraigada del logocentrismo y el etnocentrismo en las sociedades occidentales modernas. Cuestionar esta noción requiere una investigación que roza lo metafísico y tiene un significado profundo.

¿Cómo se entrelazan los procesos de escritura con los procesos epistémicos de las sociedades modernas? En este sentido, la respuesta implica no sólo examinar los saberes de la modernidad desde la perspectiva de la escritura, sino también considerar la escritura como una de las herramientas más poderosas de las sociedades modernas. En esta dirección, los escritos de Taussig buscan mantener una distancia deliberada de los textos antropológicos clásicos, los cuales operan como instrumentos de poder en las sociedades modernas. En su ensayo sobre el fetichismo de la mercancía, Taussig (1986) señala:

El concepto de fetichismo de la mercancía me ayudó a abrirme paso tímidamente en la «conciencia», pero lo que no hice fue dar el siguiente paso, que era reflexionar sobre las formas y el sentido de la «expresión», de cómo las ideas funcionan emocionalmente y dibujan una imagen del mundo según se usen en el lenguaje. Hoy diría que es algo que sólo está al alcance de la literatura; y por literatura entiendo la ficción y esas formas documentales que se solapan con la ficción —que otras veces he denominado «fictocriticismo» (p. 18).

Dada la ambivalencia que caracteriza al fictocriticismo, la obra de Taussig fluctúa en el espacio entre las fronteras de la ciencia —aquella que se verifica y se sustenta con datos cualitativos y cuantitativos— y los dominios de la imaginación. En este sentido, el fictocriticismo en la obra de Michael Taussig se convierte en una vía para descolonizar el texto antropológico. Este proceso de descolonización efectúa, en esencia, una confrontación en el ámbito de la lengua, en un enfrentamiento lingüístico, por así decirlo. Las ramificaciones políticas y académicas inherentes al propio lenguaje antropológico son objeto de cuestionamiento por parte de Taussig, a medida que surge y se exalta el yo en su narrativa.

En última instancia, esta interpretación destila en el trabajo de Michael Taussig una lucha por trascender las limitaciones impuestas por la estructura lingüística de la antropología convencional. Su exploración de la ficto-crítica no sólo sugiere la subversión de la forma tradicional de hacer antropología, sino también una forma de resistir la hegemonía académica y política que a menudo subyace en el lenguaje antropológico. La aparente cercanía estética entre los textos de Taussig y los intentos novelescos de los etnógrafos previamente mencionados no debe minimizar la considerable brecha epistemológica que los separa. Los “accidentes” ficticios de los primeros etnógrafos carecen de la profundidad ideológica y la carga metafórica presentes en los textos de Taussig, las cuales funcionan como dispositivos fantasmales que en ocasiones desorientan al lector. En otras palabras, la exploración introspectiva que Taussig realiza en su etnografía va más allá de la estructura narrativa convencional de los textos autobiográficos. Sus estrategias políticas desvelan las deficiencias y las limitaciones inherentes al texto antropológico.

Un caso de notable relevancia reside en los diarios de campo del antropólogo Bronislaw Malinowski, quien, de manera efectiva, introdujo ciertos recursos literarios a partir de notas personales destinadas exclusivamente a fines íntimos. Aunque estos diarios estaban redactados en polaco —a diferencia de su obra etnográfica, escrita en inglés—, no tenían la intención de ser publicados en absoluto. Sin embargo, tras su fallecimiento fueron editados y publicados con el

propósito de revelar los aspectos privados de sus experiencias en Nueva Guinea. A pesar de esta comparación, es esencial recalcar que las sutilezas de los diarios de Malinowski no se asemejan a la rica complejidad ideológica y estilística que impregna los textos de Taussig. Estos últimos, a través de su lente autorreferencial, no sólo desafían la normativa narrativa, sino que también se erigen como un rechazo a las convenciones políticas y académicas arraigadas en los textos antropológicos tradicionales. Esta lucha por la representación verídica, infundida con perspectivas subjetivas y políticas, encarna la esencia de la obra de Taussig y distingue su enfoque de las exploraciones pasadas en el género. Comenta el antropólogo Raymond Firth (1989):

El diario hace referencia a un período muy crítico de su carrera, cuando, tras haberse equipado teóricamente para el estudio empírico, empezaba su investigación de campo en Nueva Guinea. [...]. Aunque cronológicamente muy breve, y sin proporcionar un gran número de detalles de tipo profesional, el diario indica de manera muy viva lo que Malinowski pensaba sobre las situaciones y sobre la gente, al menos, cómo se expresaba para sí solo (p. 19).

Al referirse Raymond Firth al papel secundario del diario de campo en el conocimiento antropológico, se puede entender el escaso interés de Malinowski en hacer públicos dichos diarios, eliminando así cualquier sospecha sobre la relevancia de conocer los detalles íntimos del antropólogo. En este sentido, se podría precisar que los diarios de campo de Malinowski fueron creados con el propósito de registrar memorias etnográficas para fines terapéuticos, destacando situaciones personales a modo de ficción. En otro pasaje de la introducción a los diarios de Malinowski, Firth (1989) menciona lo siguiente:

Un diario, en el sentido habitual del término, parece ser no más que un simple archivo cronológico de acontecimientos cotidianos. Esto es lo que mucha gente guarda, o intenta guardar, como una especie de aide-mémoire de sus recuerdos, o como una suerte de justificación que demuestre que los días transcurridos no han sido

del todo desperdiciados. La extensión de este tipo de diario, que constituyen las memorias de generales, embajadores y otras personalidades públicas, puede proporcionar interesantes, y tal vez críticas, pruebas sobre la configuración de los asuntos públicos. Al revelar los haceres y decires de las personalidades prominentes, el testimonio puede resultar tanto más atractivo para el mundo cuanto más controvertidos resulten los temas tratados, o cuánto más estén adobados de escándalo (p. 24).

Este juicio de Firth sobre los diarios de Malinowski permite manobrar la crítica sobre los estatutos antropológicos del trabajo de campo. Si seguimos a detalle el argumento, podríamos señalar y estar de acuerdo con que los diarios de campo fungen como un espacio “íntimo”, que obtiene relevancia interpretativa únicamente a partir de la controversia que pueda generar el discurso. La obra de Michael Taussig es un asunto más complejo. Lejos de ocultar sus intenciones ficcionales en un diario de campo, que por cierto, sí publica —él las llama notas de campo—, encuentra en la literatura y el arte no la vía para “escapar” de su realidad, como sí lo hizo Malinowski, sino más bien la vía para desarticular el lenguaje y las políticas culturales/científicas de la antropología, y como consecuencia, generar un dinamismo etnográfico cargado de mística, performatividad y alegorías estéticas, lo cual implicaría el sentido total de la fictocrítica.

MICHAEL TAUSSIG Y EL LENGUAJE ETNOGRÁFICO

Michael Taussig ha sido asociado con el grupo de antropólogos posmodernos, aunque su incursión en la antropología está profundamente enraizada en el contexto del marxismo de la década de 1960. Según Moszowski (2017), su involucramiento en el medio bohemio del Sydney Push y el anarquismo de los Sydney Libertarians lo desvió de la medicina profesional. Al ingresar a la London School of Economics, Taussig comenzó su trayectoria antropológica, que lo ha llevado a recorrer diversos países y estudiar una variedad de culturas, con especial énfasis en las montañas y la selva colombiana, desde los años sesenta hasta el presente. Moszowski destaca que, movido por el fervor de los movimientos estudianti-

les de 1968, Taussig optó por estudiar lugares que aún no habían experimentado una revolución. Aunque sus primeros intereses no estaban directamente alineados con la perspectiva decolonial —recuerda que las primeras críticas poscoloniales surgieron con Edward Said—, Taussig se inclinó hacia el estudio del campesinado, criticando las políticas neoliberales y las normativas laborales de la industria capitalista.

Durante los años setenta, la antropología se vio influenciada por las corrientes post-marxistas y post-estructuralistas que emergieron del movimiento estudiantil de 1968, así como por la filosofía posmoderna que cuestionó los fundamentos científicos y epistemológicos de la modernidad. Bajo este enfoque, los textos de Taussig evolucionaron de narrativas orientadas a la reivindicación proletaria y la emancipación social hacia narrativas ficticias que priorizan la perspectiva subjetiva sobre la realidad histórica y social. En el prefacio de la edición conmemorativa de los 30 años de *The Devil and Commodity Fetishism in South America*, Taussig (2010) afirma:

Thirty years after its first publication in 1980 seems like a good time to add a sort of afterword to this devil book so as to ponder the nature of anthropology as storytelling [...]. But my first interest is with ‘voice’ and the art of writing —that which is the very life-blood of our work yet rarely gets mentioned. As I see it, our work in anthropology, as much as in philosophy, is a species of poetry, a matter of finding the words and rhythm of language that resonate with what we are writing about. To put it crudely. anthropology studies culture, but in the process ‘makes’ culture as well. To be aware of this to figure out ways of translating between the known and the unknown without taking away the strangeness of the unknown and, even more important, without blinding oneself and one’s readers to the strangeness of the known, that which we take for granted about ourselves and our ingrained ways of life —such as the very idea of the market economy thrown into bold relief by the devil contract exemplified in this book (p. xi).¹

¹ “Treinta años después de su primera publicación, en 1980, se presenta como un buen momento para añadir una suerte de epílogo a este libro diabólico para reflexionar

Para Taussig, la verdadera esencia de la antropología reside en su condición poética. Los antropólogos se convierten en traductores que buscan captar el sentido del lenguaje del Otro a través de mecanismos intelectuales que implican múltiples categorías teóricas y metodológicas. Esta tarea recae inevitablemente en la escritura, que Taussig ve como una forma de arte que da forma a la comunicación en la antropología. Walter Benjamin (2001) también aborda la relación entre lenguaje y comunicación: “El lenguaje comunica la entidad respectivamente lingüística de las cosas [...]. El lenguaje transmite la entidad lingüística de las cosas, y la más clara manifestación de ello es el lenguaje mismo. La respuesta a la pregunta: ¿qué comunica el lenguaje?, sería: cada lenguaje se comunica a sí mismo” (p. 61). Bajo este esquema, el lenguaje antropológico, a través de la obra de Taussig, se manifiesta en códigos que aluden a sistemas políticos, semióticos e históricos. Estos sistemas posibilitan la designación y clasificación de las cosas, llevando a una estetización de los nombres. Como menciona Benjamin (1996):

El nombre puede ser considerado el lenguaje del lenguaje, siempre y cuando el genitivo no indique una relación de medio instrumental sino una de médium. En este sentido, el hombre es el portavoz del lenguaje, el único, porque habla en el nombre. Muchas lenguas comparten este reconocimiento metafísico del hombre como hablador o vocero [...]. El nombre no sólo es la proclamación última, es además la llamada propia del lenguaje. Es así que en el nombre aparece la ley del ser del lenguaje (p. 63).

sobre la naturaleza de la antropología como narración de historias [...]. Pero mi primer interés es con la ‘voz’ y el arte de la escritura, aquello que es el alma de nuestro trabajo y que, sin embargo, rara vez se menciona. A mi modo de ver, nuestro trabajo en antropología, tanto como en filosofía, es una especie de poesía, una cuestión de encontrar las palabras y el ritmo del lenguaje que resuenan con aquello sobre lo que escribimos. Para decirlo crudamente. La antropología estudia la cultura, pero en el proceso también ‘hace’ cultura. Ser consciente de esto para encontrar formas de traducir entre lo conocido y lo desconocido sin quitar la extrañeza de lo desconocido y, aún más importante, sin cegarnos a nosotros mismos y a nuestros lectores ante la extrañeza de lo conocido, aquello que damos por sentado sobre nosotros mismos y nuestras formas de vida arraigadas, como la idea misma de la economía de mercado que el contrato con el diablo pone de relieve audazmente y que se ejemplifica en este libro.” La traducción es nuestra.

En este contexto, Taussig aborda la voz –en el sentido bajtiniano– y la escritura como elementos clave del trabajo antropológico. Esto sugiere una democratización del espacio etnográfico, considerando el texto antropológico como un espacio polifónico que descentraliza la voz en la enunciación del discurso cultural. Taussig intenta capturar la diversidad y complejidad de las experiencias culturales, ofreciendo una representación más matizada y comprensiva de las sociedades estudiadas y desafiando las convenciones del lenguaje antropológico tradicional.

LA FICCIÓN COMO ESTRATEGIA DECONSTRUCCIONISTA

En la presentación de *The Magic of the State*, Michael Taussig (1997) advierte que el oficio de antropólogo posee ciertas similitudes con el escritor de ficción, al afirmar lo siguiente:

Torn between the overlapping claims of fiction and those of documentary, I have allowed this magic of the state to settle in its awkwardness in the division of the form. I have changed the name of places and people where necessary to preserve anonymity, but also to render more adequately the fictional features without which documentary, including history and ethnography, could not be (p. IX).²

Esta afirmación de Taussig, que podría interpretarse como una confesión, permite comprender ciertas anomalías en su escritura, en comparación con trabajos etnográficos de corte clásico. Los ensayos autorreferenciales que presenta nos llevan a pensar que su relación con la autoficción proviene del hecho de que sus narraciones contienen datos verificables, es decir, mantienen coherencia en cuanto a tiempo y espacio se refiere. Además, sus referencias geográficas son fácilmente ubicables y, hasta cierto punto, experienciables –cualquier viajero, antropólogo o individuo puede visitar el

² “Dividido entre las afirmaciones superpuestas de la ficción y las del documental, he permitido que esta magia del Estado se asiente en su torpeza en la división de la forma. He cambiado el nombre de lugares y personas cuando fue necesario para preservar el anonimato, pero también para representar más adecuadamente las características ficticias, sin las cuales el documental, incluyendo la historia y la etnografía, no podría ser.” La traducción es nuestra.

Valle del Cauca y comprender lo que Taussig describe. Sin embargo, estas referencias no pueden ser validadas, lo cual no supondría un problema mayor si consideramos el concepto de ficción como la posibilidad de pensar en una antropología especulativa (Saer, 2014).

Bajo este esquema, al considerar a Michael Taussig como un antropólogo que emplea elementos que podrían ser considerados como ficcionales para describir y narrar sucesos «reales», pero no comprobables, se asume que toda obra antropológica podría ser contemplada, en algún punto o parcialmente, como ficción. En este sentido, es pertinente recordar las palabras de la antropóloga Marilyn Strathern (1991), quien, de manera autorreflexiva, advierte lo que pretende: “sugerir que la autoconciencia respecto de crear un distanciamiento entre escritor y lector, y de crear de ese modo un contexto para ideas que en sí mismas son novedosas, resurgió en la antropología como un fenómeno modernista” (p. 227). Esta visión crítica de Strathern, en relación con el “modernismo” de ciertos antropólogos del siglo xx, se encuentra dentro de ciertas narrativas antropológicas emblemáticas que surgieron entre 1935 y 1955. Ejemplos destacados incluyen obras de autores como André Gide, con *Viaje al Congo* (1927), Michel Leiris, con *África Fantasmal* (1934), y Claude Lévi-Strauss, con *Tristes Trópicos* (1955). Una similitud entre estos autores y Michael Taussig reside en la intencionalidad ético-antropológica que presentan a lo largo de sus escritos, advirtiendo de manera reiterada sobre los intereses específicos de los proyectos transnacionales que suelen ser justificados mediante la antropología. Tal es el caso de Gide y su crítica hacia el gobierno francés por hacer uso de la diplomacia para obtener concesiones industriales para algunas empresas francesas; de Lévi-Strauss y su rechazo hacia los estatutos evolucionistas de la antropología; y más recientemente el de Taussig y su crítica post-marxista hacia la industria minera y agrícola en la selva colombiana. Sin embargo, un rasgo distintivo entre los autores antes mencionados y el propio Taussig es el uso recurrente que este último hace de la literatura de ficción como dispositivo o estrategia epistemológica. Para comprender mejor este punto, podemos recurrir a la clasificación conceptual propuesta por Ana Casas (2019), en relación con la autoficción. En

la obra de Taussig, es frecuente encontrar argumentos o discursos antropológicos dentro de pasajes literarios que se relacionan con la autoficción biográfica y la autoficción autorial.

Para abordar el vínculo entre los escritos de Michael Taussig y la literatura, es necesario establecer un marco analítico que exponga las interacciones entre ambas disciplinas. En este sentido, un enfoque metodológico sugerente para analizar estas relaciones se basa en la deconstrucción de Jacques Derrida. Un punto inicial en esta discusión es considerar la influencia que la deconstrucción derridiana ejerció en los trabajos poscoloniales o decoloniales de las décadas de los setenta y ochenta, los cuales se expandieron en diversos espacios académicos marginales. Específicamente, podemos pensar en autores de Asia, África y Sudamérica, que trabajan desde universidades occidentales. Por tanto, el objetivo principal del marco metodológico es establecer un puente entre Jacques Derrida y los estudios pos/decoloniales. Señala la autora Gayatri Spivak (1994):

Esto no es una disculpa; Derrida es, verdaderamente, de difícil lectura y el objeto de su estudio es la filosofía clásica. Con todo, Derrida resulta menos peligroso –cuando se le entiende– que el baile de máscaras intelectual del Primer Mundo como el ausente sin representación que deja que los oprimidos hablen por sí mismos. [...]. Derrida discute la idea de si la “deconstrucción” puede conducir a una práctica adecuada, ya sea ésta crítica o política. La cuestión es, entonces, cómo lograr que un Sujeto etnocéntrico mantenga la objetividad en el propio establecimiento de sí mismo en el momento de definir selectivamente al Otro (p. 200).

La referencia anterior de Spivak plantea un problema crucial en la construcción epistémica en torno a la obra de Michael Taussig. Aunque pueda parecer evidente que el planteamiento deconstruccionista de Derrida se alinea perfectamente con la crítica pos/decolonial, como sugiere Spivak, Taussig tomó este camino a partir de sus trabajos en la década de 1980, explorando terrenos no abordados por la metodología clásica. Sin embargo, el punto central de Spivak radica en el sujeto que observa al Otro. ¿Realmente Taussig

logra trascender los límites de la filosofía occidental? ¿Spivak misma queda exenta del problema de la autoridad etnográfica? La respuesta a ambas preguntas es negativa. Si bien Taussig reconoce su posición como antropólogo occidental, se compromete, utilizando la metáfora derridiana de la teología del lenguaje, a una confrontación poética y epistémica con la escritura antropológica. Así, la interrogante de Spivak sobre el sujeto subalterno puede reformularse: ¿existe un occidente subalterno?

DECONSTRUCCIONISMO Y SUBALTERNIDAD: MICHAEL TAUSSIG
COMO CRÍTICO CULTURAL

El proyecto académico-científico que criticó al colonialismo en la segunda mitad del siglo XX delimitó sus fronteras de conocimiento en relación con las diferencias culturales, adoptando una postura ética y crítica que dio pie a desarrollos como el poscolonialismo y los Estudios Subalternos. Inspirado por Edward Said, el poscolonialismo se presenta como una alternativa que cuestiona los esquemas epistemológicos dominantes en la realidad occidental. En este contexto, Boaventura de Sousa Santos plantea preguntas cruciales sobre la existencia real de epistemologías alternativas y la razón detrás de la “descontextualización” del conocimiento promovida por la herencia ilustrada de naciones como Francia e Inglaterra. Este cuestionamiento encuentra eco en la crítica poscolonial, particularmente en la que explora el problema de la subalternidad y los espacios hegemónicos, como los ámbitos intelectuales y universitarios.

Aunque Said fue pionero en cuestionar estos estatutos, sus críticas no abarcaron el terreno del lenguaje científico subalterno, una tarea que autores como Homi Bhabha y Arjun Appadurai abordaron en los Estados Unidos. En contraste con la descontextualización occidental, Said delineó las raíces del conocimiento alternativo, que se define, a partir del concepto de orientalismo, como una filosofía opuesta a la occidental. En *Cultura e imperialismo*, Said (2018) afirma:

En 1978, cinco años después de la publicación de *Orientalismo*, comencé a reunir ciertas ideas que se me habían hecho evidentes du-

rante la escritura del libro, sobre la relación general entre cultura e imperio. [...]. Intento extender las ideas del libro anterior para describir un esquema más general de la relación entre el moderno Occidente metropolitano y sus territorios de ultramar. Considero esos discursos africanistas e indianistas como parte del esfuerzo general de los europeos por gobernar tierras y pueblos lejanos, en relación con descripciones orientalistas del mundo islámico y con los modos espaciales de representación de las islas caribeñas, Irlanda y el Lejano Oriente por parte de los europeos (p. 11).

La crítica de Said hacia la construcción del conocimiento imperial se sitúa en el marco de una discusión más amplia sobre la relación entre poder y saber. Este enfoque es crucial para comprender cómo la literatura y la antropología se entrelazan en la obra de Michael Taussig. Al igual que Said, Taussig reconoce la influencia del imperialismo en la producción de conocimiento, pero su enfoque incluye una dimensión estética que va más allá de la crítica política y cultural.

Taussig examina cómo las narrativas antropológicas pueden perpetuar estereotipos y relaciones de poder coloniales a través de su estilo literario y representación ficcional. La inclusión de su propia voz y experiencia en sus relatos etnográficos no sólo subraya la subjetividad del observador, sino que también desestabiliza las jerarquías tradicionales entre el investigador y los sujetos de estudio. Esto crea un espacio donde las voces subalternas pueden ser escuchadas y donde la etnografía se convierte en un acto de resistencia contra las narrativas hegemónicas.

Además, Taussig cuestiona los límites entre ficción y realidad en la antropología. Su enfoque sugiere que las historias y mitos de las comunidades estudiadas tienen un valor epistemológico que trasciende la mera recopilación de datos objetivos. Al narrar sus experiencias en Colombia, Taussig emplea elementos de la autoficción para reflejar las complejidades y contradicciones del trabajo de campo, posicionándose tanto dentro como fuera de las comunidades que estudia.

En este contexto, la obra de Taussig puede verse como una expansión y profundización de las críticas de Said, Bhabha y Appadurai, desafiando no sólo el contenido de las narrativas antropológicas, sino también sus formas y métodos. La intersección entre antropología y literatura en su obra permite una re-evaluación de cómo se construye el conocimiento y quién tiene la autoridad para narrar las historias de los «otros». Este enfoque no sólo enriquece nuestra comprensión de las culturas y sociedades estudiadas, sino que también abre nuevas vías para la representación y el entendimiento de la diversidad humana en un mundo poscolonial.

En este sentido, el éxito del poscolonialismo y, más recientemente, de la crítica decolonial ha dependido en gran parte de la relación que sus lectores y detractores han establecido entre estos modelos teóricos y metodológicos y la obra de Derrida. Pero ¿en qué medida podemos vincular un proyecto académico-político como el poscolonialismo de Said con una propuesta «anti-metodológica» como la deconstrucción de Derrida?

Uno de los mayores aportes de Derrida fue la creación del concepto de deconstrucción, un término post-estructural que escapa radicalmente de los límites metodológicos de la hermenéutica y la epistemología cientificista y se vincula a argumentos estéticos y fenomenológicos. Este desprendimiento de la interpretación y del método científico permitió a Derrida y a sus seguidores un desplazamiento disciplinar exitoso. Las lecturas que Derrida realizó sobre las oposiciones binarias creadas por Lévi-Strauss en *Las estructuras elementales del parentesco* llevaron a la deconstrucción a penetrar en otras áreas de estudio, como la lingüística, la literatura y, más recientemente, la historia y los estudios de arte.

Asumiendo siempre una postura anti-sistémica, Derrida criticó del estructuralismo clásico la insistencia en formular la estaticidad de la estructura. Creyó que lo que los estructuralistas denominaban centro –pensemos en los morfemas de Trubetzkoy o en los mitemas de Lévi-Strauss– debía ser sustituido por algo que él conceptualizó como suplemento. Derrida (1989) explica:

el acontecimiento de ruptura, la irrupción a la que aludía yo al principio, se habría producido quizás en que la estructuralidad de la estructura ha tenido que empezar a ser pensada, es decir, repetida, y por eso decía yo que esta irrupción era repetición en todos los sentidos de la palabra [...]. El sustituto no sustituye a nada que de alguna manera le haya preexistido. A partir de ahí, indudablemente se ha tenido que empezar a pensar que no había centro, que el centro no podía pensarse en la forma de un ente-presente, que el centro no tenía lugar natural, que no era un lugar fijo sino una función (p. 385).

Analizando esas palabras, podemos entender que el proyecto deconstruccionista pretende diluir las oposiciones binarias del estructuralismo clásico, entendido como la universalización de las categorías discursivas de conocimiento, género, raza e historia. La falta de centro o, en palabras de Derrida, la posición del centro depende del movimiento del juego, es decir, el centro aparece como un suplemento del sistema que depende precisamente del lugar de enunciación —este problema se desarrollará más adelante, cuando se hable del lugar de enunciación del antropólogo.

En su mayoría, el proyecto poscolonial ha construido sus planteamientos teóricos a partir de un lugar ausente, que adquiere presencia en el momento de enunciación. De ahí la pertinente pregunta de Gayatri Spivak sobre si los subalternos pueden o no hablar. Bajo el argumento derridiano, los subalternos pueden dejar de ser subalternos si son colocados en el lugar más importante del juego, es decir, su discurso puede ser utilizado como suplemento del sistema. En esta dirección, el cuestionamiento de Spivak sobre la voz del subalterno mantiene un vínculo con la postura de Derrida, si afirmamos que en todo momento el sujeto puede hablar si se posiciona en el lugar “adecuado”.

La cercanía entre la deconstrucción derridiana y la cuestión sobre la voz del subalterno implica pensar en una estrategia que estimule los límites del lenguaje historiográfico y etnográfico. En este punto, la deconstrucción derridiana permite considerar las voces subalternas como dispositivos no-hegemónicos —o al menos cuya hegemonía no implica una condición binaria— que construyen

aparatos discursivos “alternativos”. Sin embargo, aún queda por resolver la definición del concepto. Si la deconstrucción no es un método, ¿puede ser una teoría o simplemente una lectura irracional, como lo señalan sus detractores? Aquí es donde el trabajo de Michael Taussig cobra relevancia. Taussig, al integrar la antropología y la literatura, refleja precisamente ese movimiento de desestructuración y reconfiguración de los centros discursivos que propone Derrida. La obra de Taussig, como se ha mencionado, desafía las fronteras entre la ficción y la antropología, cuestionando y redefiniendo la propia naturaleza de las obras antropológicas. Al incorporar su propia presencia en los relatos, Taussig no sólo difumina las fronteras entre el observador y el observado, sino que también ejemplifica cómo la voz del subalterno puede emerger y ser reconocida en el “lugar adecuado” del discurso.

La auto-etnografía de Taussig, que revela las complejas interacciones entre el sujeto y el objeto de estudio, se alinea con la noción derridiana de que la posición del centro depende del lugar de enunciación. En este sentido, la obra de Taussig reconfigura la escritura antropológica como un ejercicio creativo y reflexivo, donde la literatura y la antropología se entrelazan para proporcionar una comprensión más profunda y matizada de las culturas y sociedades, ejemplificando cómo las voces subalternas pueden ser utilizadas como suplemento del sistema.

A MODO DE CIERRE

La obra de Michael Taussig ofrece una rica reflexión sobre las intersecciones entre la antropología y la literatura, desafiando los límites de la representación etnográfica tradicional y cuestionando las jerarquías de conocimiento establecidas. A través de su enfoque innovador, Taussig no sólo pone en evidencia las tensiones entre el observador y el observado, sino que también abre nuevas posibilidades para entender la dinámica entre la ficción y la realidad en el estudio de culturas. Esta reflexión es esencial para abordar una cuestión más amplia y compleja: la posibilidad de un occidente subalterno.

La idea de un occidente subalterno surge al considerar que la crítica poscolonial y los estudios sobre subalternidad han estado históricamente centrados en las experiencias y perspectivas de las colonias y los sujetos marginalizados en el sur global. Sin embargo, esta crítica ha sido aplicada en gran medida desde el marco epistemológico y cultural del oeste, que a menudo no cuestiona sus propios sistemas de poder y conocimiento.

En este contexto, Taussig proporciona una perspectiva valiosa al incluir su propia experiencia y subjetividad en sus narrativas antropológicas. Su método pone de relieve cómo las estructuras de poder y los sistemas de conocimiento no sólo afectan a las sociedades no occidentales, sino que también están intrínsecamente presentes en la producción de conocimiento en el oeste. La inclusión de elementos literarios en su trabajo no es meramente estilística, sino que sirve para cuestionar y problematizar la autoridad y la objetividad en la investigación antropológica, mostrando que incluso en el contexto académico occidental hay una construcción de la realidad que puede ser sujeta a revisión crítica.

Así, la noción de un occidente subalterno se puede interpretar como una invitación a examinar cómo las narrativas y los sistemas de conocimiento del oeste pueden ser igualmente críticos y auto-críticos. Al igual que las voces subalternas del sur global pueden ofrecer perspectivas alternativas y desafiar las narrativas dominantes, también es posible que dentro del propio occidente existan formas de conocimiento y experiencia que se encuentran marginalizadas o ignoradas.

Taussig sugiere que el occidente, en su rol como productor de conocimiento y cultura, no está exento de las dinámicas de poder y exclusión que afectan a otras regiones del mundo. Su trabajo revela que las estructuras de poder que operan en la producción de conocimiento no son universales ni estáticas, sino que están sujetas a contestación y reconfiguración.

En conclusión, la pregunta sobre la existencia de un occidente subalterno abre un espacio para reflexionar sobre la universalidad de las experiencias y las narrativas. La obra de Taussig no sólo desafía las concepciones tradicionales de la etnografía, sino que también

invita a cuestionar cómo el conocimiento se produce y se valida en diferentes contextos. Reconocer la posibilidad de un occidente subalterno implica aceptar que los sistemas de poder y conocimiento son dinámicos y deben ser constantemente examinados y cuestionados. En última instancia, este enfoque permite una comprensión más matizada y crítica de la complejidad de las relaciones culturales y de poder en el mundo contemporáneo. ➤

REFERENCIAS

- BENJAMIN, W. (2001) *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Ciudad de México: Taurus.
- CASAS, A. (2019). El simulacro del yo: La autoficción en la narrativa actual. En Ana Casas, *La autoficción. Reflexiones Teóricas* (pp. 9-42). Madrid: Arco Libros.
- DERRIDA, J. (1989) *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- FIRTH, R. (1989). Introducción. En Bronislaw Malinowski, *Diario de campo en Melanesia* (pp. 19-26). Madrid: Ediciones Júcar.
- REYNOSO, C. (1991). Presentación. En James Clifford, Geertz Clifford & otros, *El surgimiento de la antropología posmoderna* (pp. 11-60). Barcelona: Gedisa.
- MOSZOWSKI, A. (2017). *El diablo y Michael Taussig. La arquitectura filosófica de la antropología contemporánea*. México: INAH.
- SAER, J. J. (2014). *El concepto de ficción*. Barcelona: Seix Barral.
- SAID, E. (2018). *Cultura e imperialismo*. México: Debate.
- SPIVAK, G. (1998). ¿Puede hablar el subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6), 175-235.
- STRATHERN, M. (1991). Fuera de contexto: las ficciones persuasivas de la antropología. En James Clifford, Geertz Clifford & otros, *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- TAUSSIG, M. (1997) *The Magic of the State*. London: Routledge.
- TAUSSIG, M. (2002) *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*. Bogotá: Editorial Norma.
- TAUSSIG, M. (2021) *El diablo y el fetichismo de la mercancía*. Madrid: Traficante de sueños.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 10, septiembre-diciembre 2024, Sección Redes, pp. 185-201.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i10.182>

Tres médicos escritores

Three Medical Writers

Vicente Francisco Torres
Universidad Autónoma Metropolitana-
Azcapotzalco, México

ORCID: 0000-0003-4947-6301
vftm@azc.uam.mx

Recibido: 14 de mayo de 2024
Dictaminado: 27 de junio de 2024
Aceptado: 10 de julio de 2024



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

Tres médicos escritores

Three Medical Writers

Vicente Francisco Torres

RESUMEN

Este artículo aborda sobre tres médicos mexicanos que han combinado su profesión con la escritura literaria: E. Césarman, B. Estañol y F. Ortiz Quezada. El asunto no es nuevo, si recordamos la nómina que incluye a Chejov y Céline, pero una visión unitaria sobre tres mexicanos resulta pertinente, no sólo porque son contemporáneos, sino porque Estañol y Césarman llegaron a escribir libros al alimón. La mirada humanista de su ejercicio médico es un común denominador, que tienen porque siempre piensan en el afán comercial que se ha ido apropiando de su noble tarea. Otro es la inquietud que muestran por desentrañar qué materia hay en la mente de los escritores que los hace diferentes del resto de los mortales. Aunque no llegan a una conclusión válida, seguir sus búsquedas en una aventura fascinante e iluminadora.

Palabras clave: novela; ensayo; aforismo; cuento; imaginación.

ABSTRACT

This article discusses three Mexican doctors who have combined their profession with literary writing: E. Césarman, B. Estañol and F. Ortiz Quezada. The issue is not new if we remember the list that includes Chekhov and Céline, but a unitary vision of three Mexicans is pertinent, not only because they are contemporaries but also because Estañol and César came to write books together. The humanistic view of their medical practice is a common denominator they have because they always think of the commercial zeal that has been appropriating their noble task. Another is the concern they show to unravel what matter is in the minds of writers that makes them different from the rest of mortals. Although they do not come to a valid conclusion, continue their searches in a fascinating and enlightening adventure.

Keywords: Novel, Essay, Aphorism, Short Story, Imagination.

El interés por médicos que practicaron la escritura literaria ha sido una constante en la historia de la literatura universal –Louis Ferdinand Céline, Anton Chejov– y mexicana –Mariano Azuela, Elías Nandino, Juan Vicente Melo. Sin embargo, no todos han reflexionado sobre el porqué se sienten atraídos para practicar ambas tareas.

En México, el urólogo Federico Ortiz Quesada (1935) ha reflexionado ampliamente sobre por qué una actividad está indisolublemente vinculada con la otra. Sostiene que hacer una cirugía es como realizar una obra literaria y da tal peso a la literatura que relata cómo ha preferido quedarse en casa antes que asistir a una reunión social, porque, dice, permanecer en su biblioteca le permite dialogar con grandes hombres que plasmaron sus pensamientos en libros mientras que la cháchara social no garantiza escuchar a personas inteligentes y sensibles. Ha sido contundente: se puede dejar de ser cirujano, pero no es posible dejar de ser escritor.

La cirugía y la escritura se practican con la mano. Mientras el médico sutura con arte y eficiencia, el escritor hilvana palabras, párrafos, ideas: “Médicos y escritores abrevamos en el mismo río: el ser humano y su vida. Una historia clínica es una historia humana: dolor, enfermedad, muerte, con su correlato de angustia; biografía de una persona que se expresa en un punto de encuentro, las más de las veces breve: la consulta médica. Dolencia del alma y del cuerpo que se expresa por instantes en la díada enfermo-médico (Ortiz Quesada, 2002, p. 77).

Hay otra razón para poner en práctica la escritura, incluso para él, que, como médico, en cualquier momento puede convertirse en paciente: una forma de curar los padecimientos es escribirlos. Sabiendo perfectamente que el dolor es consustancial a la existencia, ofrece páginas salidas de la mano de un hombre sabio, que ha meditado largas horas en la condición humana: “la belleza siempre es efímera y la alegría siempre está a punto de abandonarnos; ambas representan los momentos más elevados del hombre” (p. 59).

En su libro *Medicina y literatura* –que se presenta como un epistolario a una hipotética confidente–, establece paralelismos: ambas buscan el conocimiento de las personas, emplean la palabra oral o

escrita y las dos gustan de las anécdotas. Este volumen es una suma de cultura y sensibilidad porque ve la medicina como una actividad humanista, muy lejana del comercialismo que la tiene lejos del alcance de las mayorías: “un profesor de la Universidad de Georgetown, en Washington, sentenció: *La medicina es la más humana de las artes, la más artística de las ciencias, la más científica de las humanidades*. Lo cual es otra forma de pedirle al médico que asuma su práctica como humanista, a la vez que científica y artísticamente” (Ortiz Quesada, 2002, p. 29).

Sí, Federico Ortiz Quesada es un convencido humanista, antiosolemne y vital. En una revisión que hace de los médicos que más le interesan, recuerda un detalle biográfico de Santiago Ramón y Cajal, quien dio a conocer la unidad básica del sistema nervioso: la neurona. Cuando falleció, “los burdeles de Madrid colocaron un crespón en sus puertas y un anuncio en el periódico que rezaba: *Ha muerto un gran sabio, un gran patriota, un gran cliente*” (Ortiz Quesada, 2002, p. 92).

En su recuento de médicos destacados, no olvida a Ernesto Che Guevara, Salvador Allende y Franz Fanon, que decidieron estar con los condenados de la tierra. Ofrece un repaso histórico de la medicina: los griegos y Galeno, los árabes medievales... Con Francis Bacon, Ortiz Quesada asocia tres elementos que permitieron el florecimiento renacentista: la imprenta, la pólvora y la brújula. La primera permitió fijar y darle fluidez al pensamiento, la segunda propició las guerras coloniales y la tercera dinamizó, exponencialmente, la navegación. El arte siempre estuvo vinculado a la medicina: Andrea Vesalius atrajo a pintores como Tiziano para plasmar el interior del cuerpo humano. Paracelso tendió los puentes para transitar del medioevo al Renacimiento y luego a la modernidad, porque, siendo astrólogo, alquimista y demonólogo, fue un adelantado que trató la enfermedad con apoyo de la química. En el umbral del siglo XVIII, la medicina se encontraba en un estado de confusión: magos, astrólogos, alquimistas, herbolarios, galenistas, paracelsistas, empíricos y barberos concurrían a la fábrica del cuerpo humano; la mirada médica, estimulada por las artes visuales, comenzó a localizar la enfermedad en el órgano que veía enfermo.

Para el médico de entonces, la enfermedad existía tal como se veía. Más tarde, debido a los éxitos obtenidos por la física, el movimiento se convirtió en una obsesión de la que surgió el interés por la fisiología dinámica. La vida del hombre fue concebida como un movimiento en el interior del cuerpo y la enfermedad como una alteración del mismo (Ortiz Quesada, 2002, pp. 37-38). En el siglo XIX, la medicina, que vio la pobreza extrema como primera causa de enfermedad y muerte, marchó de la mano con obras como *Los miserables*, de Víctor Hugo. El mismo siglo XIX aportó la teoría celular, que localiza la enfermedad en órganos y tejidos. De aquí partió la teoría microbiana de la enfermedad. La anestesia, los analgésicos y la acupuntura fueron también aportes decimonónicos:

A mediados del siglo XIX, los padres de la iglesia calvinista condenaban con vehemencia el empleo de anestésicos en el parto, pues contrariaba la sentencia bíblica que dice: *Multiplcando multiplicaré tus dolores y tus preñeces: con dolor parirás a los hijos*. Olvidamos que sólo se permitió el uso del cloroformo hasta que éste se utilizó en un parto de la reina Victoria, atendido por John Snow (p. 63).

El médico, asegura Ortiz Quesada, debe hablar con la verdad al paciente, como una muestra de lealtad y afecto. Debe establecer una terrible, pero humana, comunidad en el dolor. No olvida que han sido los escritores quienes mejor han descrito lo morboso. Thomas Mann, en *Los Buddenbrook*, describió magistralmente el tifo y William Styron, en *Esa visible oscuridad*, se ocupó de la depresión.

Federico Ortiz Quesada piensa, como el escritor chihuahuense Jesús Gardea, que la capacidad de hacer literatura es una gracia. Y recuerda que Sigmund Freud supo escuchar la voz de la enfermedad y no sólo verla. Aceptó, también, que la creación artística es un enigma. Esa capacidad es el mayor secreto del Creador. Justo en este punto nos encontramos con el neurólogo Bruno Estaño (1945), dueño de una prolífica obra entre novela, cuento y ensayo.¹

¹ Lo que aquí apunto tiene su fuente en dos trabajos que preparé sobre el autor: “Bruno Estaño. Narrador y hombre de ciencia” (2018) y “Homenaje a Bruno Estaño”, texto leído en la sala Manuel M. Ponce, de Bellas Artes, el 21 de noviembre de 2021.

Estañol ha sido lector de escritores, humanistas sabios, como Stefan Sweig, y, particularmente, de los enciclopedistas y filósofos de la Ilustración, que no sólo escriben novelas y cuentos, sino hacen filosofía en cada uno de sus libros. Sólo mencionaré aquí los libros que abordan la relación entre medicina y literatura.

La esposa de Martin Butchell (1997) tiene un pie en Europa y otro en Tabasco; unos cuentos bordan sobre el médico que se atreve a investigar en el cuerpo humano y en la enfermedad misma, al modo que plantea Céline en *Semmelweis* (1936) y Petrus Borel en “Don Andrea Vesalius el anatomista” (1833). Otros constituyen verdaderas *vidas imaginarias*, a la manera de Marcel Schwob, es decir, narraciones históricas enmarcadas en escenarios extraordinarios y tocadas por la brisa de lo insólito –“Hanz Klug, relojero”.

En *El ajedrecista de la ciudadela* (2013), aparece un anatomista, astrólogo, ingeniero, pero sobre todo teólogo y filósofo, con quien Estañol hace una novela de ideas: Emanuel Swedenborg. Con este mismo personaje, Borges dio una de sus célebres lecciones recogidas en *Borges oral* (1979). Al escritor argentino le interesó Swedenborg por su insólita propuesta sobre el cielo y el infierno, pero más le sorprendió que esas ideas, por esas corrientes misteriosas que encontramos en el mundo de la cultura, no hubieran tenido una resonancia justa. Swedenborg dijo que el cielo y el infierno no son lugares de castigo ni de santa contemplación. Las almas de los hombres pueden ir del cielo al infierno, y viceversa, y quedarse en donde más les acomode, según su temperamento, porque el cielo será incompatible con quien gastó su vida en las pasiones. Los seres que nunca supieron del goce de los sentidos no tendrán gran cosa que hacer en el infierno y se condenarán a una vida chata de oración. La biografía de Swedenborg y la glosa de sus ideas ocupan la parte central del libro. Luego nos toparemos con el relato de un jugador de ajedrez que hace historia de las personalidades que destacaron en el juego ciencia e inventa el intenso romance que sostiene con una de las mujeres que destacan en los libros de Estañol: Flavia, una mujer hermosa y apasionada que se entrega a prácticas extrañas, como predecir el futuro en lugares diseñados para la magia y el embaucamiento. Pero la vida intensa que se inventa Orovio

de Castro, el ajedrecista, es pura ficción, porque resulta un oscuro escribiente de juzgado que lleva una vida anodina. Sin embargo, la enriquece con su imaginación, hecho que nos remite a la naturaleza de la literatura, que puede inspirarse en la realidad, pero nace también de la negación de la misma. Al final de la novela, cuando sepamos que Orovio nunca fue apostador, porque no tenía dinero, ni protagonizó el turbulento romance que decía, veremos que no toda literatura es ficción, porque la esposa que desenmascara al marido ajedrecista tiene los rasgos de la adivina que el ajedrecista dice haber amado.

Tal y como revelará su esposa *real*—quien resulta el modelo de Flavia porque es bonita y tiene las piernas rectas—, el ajedrecista ni siquiera se llama Orovio de Castro; tomó el nombre de una biografía de Spinoza que leyó en una biblioteca pública de las que tanto frecuentó para construir su vida de humo. En esa existencia imaginada, era asiduo del hipódromo de las Américas y del frontón México, en donde derramaba la adrenalina que no fluía por su vida. El amante por el que lo *abandona* Flavia no es Richard Rasék—personaje visto en las revistas, junto al viejo anuncio del fisicoculturista Charles Atlas—; no es ningún ocultista y visionario de fama mundial, llegado de oriente con turbante y bola de cristal, sino un tabasqueño, paisano de Estañol.

Esta vida literaria, que transcurre entre la Ciudadela y el Café La Habana de la Ciudad de México, colmada de ideas de los grandes filósofos que el ajedrecista ha conocido en la biblioteca de la Ciudadela, entronca con los mismos pensadores que Estañol nos ha presentado, como Blais Pascal, quien vuelve a convidarnos a su famosa apuesta sobre la existencia de Dios: “Si usted apuesta a que Dios y la eternidad existen y gana, gana todo; si usted pierde y no hay Dios ni eternidad, no pierde nada. Todo y nada” (Estañol, 2013, p. 105). Estañol (2005) incluso recurre a un epígrafe—hermoso por cierto, también de Pascal—, que ya había usado en *La conjetura de Euler*: “El hombre tiene ilusiones como el pájaro alas. Eso es lo que lo sostiene.” Para llevar a sus últimas consecuencias las ideas de Swedenborg, Bruno Estañol dice, al terminar el libro,

que nuestro ajedrecista imaginador, por tanto escritor, está muerto, dudando entre ir al cielo o al infierno.

En 1994, antes de que Bruno Estañol hubiese publicado un cuento o una novela, él y Eduardo Césarman –el primero neurólogo, además de escritor; el segundo escritor y cardiólogo– habían dado a la estampa, conjuntamente, *El telar encantado. El enigma de la relación mente-cerebro* (1994). Como hombres de ciencia, sondearon qué relación hay entre la mente humana y nuestro órgano cerebral; y de aquí pasaron a establecer la conexión entre el cerebro y el movimiento. Para responder a su inquietud, hurgaron entre libros de fisiólogos, biólogos, psiquiatras y, muy señaladamente, entre las obras de los pensadores que reaparecerían, años después, en *La conjetura de Euler* y *El ajedrecista de la ciudadela*. A las dos teorías que se acercaron al problema –mecanicismo y vitalismo: el primero ponderaba las relaciones de causa y efecto, mientras el segundo negaba que todo se redujera a procesos físicos y químicos y apostaba por una suerte de impulso vital incognoscible–, los autores prefirieron la expresión acuñada por Charles Scott Sherrington para referirse a los extraños procesos del cerebro como una máquina dotada de “magia incomprensible”:

Sherrington no se sumó al grupo de neurofisiólogos que pensaban que la conducta voluntaria no era sino la suma de numerosos reflejos particulares. Fue un antireduccionista y estuvo en contra de las concepciones mecanicistas simples. Cuando visitó a Waldeyer en Berlín, el neuropatólogo lo horrorizó con la aseveración de que el cerebro era una máquina de pensar (*denksmaschine*). Sherrington creía que tales analogías no le hacían justicia a las complejidades laberínticas del funcionamiento del sistema nervioso central. Sherrington, en su vena poética, llamó al sistema nervioso central el “telar encantado” (*the enchanted loom*). Esta metáfora, aunque todavía considera al cerebro como máquina, la dota de una magia incomprensible (Césarman & Estañol, 1994, pp. 22-23).

Frente al dilema de vitalistas y mecanicistas, Estañol y Césarman proponen algo que puede explicar las variantes de cualquier mente, pero, en particular, las nebulosidades de la mente del escritor:

Un organismo vivo es de carácter distinto a un mecanismo físico-químico inanimado y que la mente, como factor directivo, resulta inconcebible. La actitud más razonable no sería la de un vitalismo blando o un mecanicismo inflexible, sino más bien la de un agnosticismo biológico, un reconocimiento de que en las cosas vivas existen hechos que debemos aceptar, aunque todavía somos incapaces de explicar. Es decir, una confesión de ignorancia, pero en modo alguno la aceptación de que el problema final haya de ser eternamente insoluble (p. 49).

Como perro bailarín. Origen y límite del lenguaje es otro libro científico literario que, en la década de los noventa del siglo pasado, publicaron Estañol y Césarman (1997). Este libro habla del esfuerzo de los seres vivos por conseguir energía. La toman del alimento para gastarla en vivir y sobrevivir contra el mundo. Se plantea el tema de los sentidos de los ciegos, de la mano de pensadores como John Locke: el hombre hace todo con tal de perdurar. La vida es riesgo y estamos vivos cada día por una suerte de milagro. Tratamos de vencer el hambre, la inseguridad económica, el desempleo, la enfermedad, los temblores, la soledad y hasta la vejez. Para eso ahorramos, trabajamos, almacenamos dinero y cultura, creamos ejércitos y sistemas judiciales, ¡hasta religiones que aseguren la vida más allá de la muerte! El hombre hace todo con tal de perdurar. Como el perro baila para obtener recompensa, así los seres humanos tratamos de vencer las calamidades. En este marco es que los autores destacan los papeles tan importantes que el lenguaje y la escritura tuvieron después de la agricultura y la ganadería, que nos quitaron del nomadismo, de la caza y de la pesca en los ríos. La escritura nos permitió tener memoria individual y de la especie; ella permite al ser humano acceder a la experiencia y al pensamiento de hombres de otros tiempos. También el arte es producto de esa acumulación de experiencia y pensamientos diversos: “Nadie crea en el vacío. La creación siempre es un proceso de síntesis” (Césarman y Estañol, 1997, p. 72).

Andando el tiempo, con los libros que fueron publicando, cada uno por su lado, veríamos que Bruno Estañol desarrolló más trabajo

narrativo mientras que Eduardo Césarman encaminó sus libros al ensayo, no solo científico, sino personal, muy cerca de lo que nos regaló Michel de Montaigne.

La mente del escritor. Ensayos sobre la creatividad científica y artística (2011) es una respuesta artística a la pregunta que fisiólogos, médicos y psicólogos se han hecho sobre el funcionamiento del ser humano, esa mezcla de cuerpo y mente, de química y física y principio vital. De las preguntas que a lo largo de los siglos se han hecho mecanicistas y vitalistas surge este libro. Si en *El telar encantado. El enigma de la relación mente-cerebro* Estañol y Césarman se preguntaron cómo se explica la existencia humana a partir de un conjunto de causas, efectos y misterios, ahora Estañol se pregunta en soledad cómo opera la mente del escritor y llega a la conclusión de que la creación literaria es un misterio. Vuelve aquí, como vemos, a la tesis de *El telar encantado. El enigma de la relación mente-cerebro*: “Freud intenta varias veces acercarse al núcleo del proceso creador. Son conocidos sus ensayos sobre Dostoievski, Leonardo Da Vinci y otros. Sin embargo, se retira perturbado. Declara que el proceso creador es un misterio que el psicoanálisis no puede descifrar” (Estañol, 2011, p. 162). Como era de esperarse, Estañol expone sus convicciones personales, producto de su experiencia de escritor y de neurólogo:

Es posible, pero improbable, aunque también creo que la elección consciente y deliberada de una historia es poco probable. En la escritura de la historia intervienen mucho el oficio y la inteligencia, pero no así en la elección o invención de la historia. La demasiado famosa historia del té y la *madeline* de Marcel Proust probablemente revela que la elección de la historia es, en ocasiones, un fenómeno inconsciente. Esta se nos muestra de manera fortuita e incidental y no buscada. A este fenómeno Proust lo llamó memoria involuntaria y hay quienes han pensado que es la base de la ficción (p. 27).

Sigue después un repaso de los sueños, las obsesiones, el azar, la catarsis, la proyección en el héroe, la expiación —el caso de Chejov ilustra este tópico, además de la afinidad que en él encuentra Estañol, porque era médico— y el inconsciente como disparadores de la

creación. Borda además sobre el escritor contemplativo y el hombre de acción, el escritor viejo y el joven; y como era de esperar, surgen los paralelismos y coincidencias entre la mente del científico y la del artista. La auscultación médica certera es producto de la creatividad y prueba de ello es el apartado que dedica a Santiago Ramón y Cajal, hombre apto con la pluma y con el bisturí.

Hay un tema dominante en *La mente del escritor. Ensayos sobre la creatividad científica y artística*: el papel de la memoria. La creación imaginativa es producto de la memoria, pero la memoria involuntaria, aquella que saca los recuerdos mientras el escritor está frente a la computadora o con la pluma en la mano y que se va como la cuerda que deja ir un papalote es la que ha inspirado obras maestras como *En busca del tiempo perdido* (1913-1927). La memoria es un proceso de recreación de lo percibido.

El oficio de escritor, tal como Estañol revela al hablar de sus rutinas, es una forma de vivir más que una vocación. Por eso, el escritor verdadero vive ensimismado y en soledad, respondiendo a sus obsesiones e inquietudes más que buscando la fama y el dinero.

Aunque el centro de *La mente del escritor. Ensayos sobre la creatividad científica y artística* lo pregonan su título, era inevitable que Estañol emitiera opiniones sobre literatura en general, como las características de las obras maestras. Él dice, y así lo creo yo, que las grandes obras son las que entrañan diversos significados. Y ejemplifica su aserto con *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad. A mi mente viene un hecho: sobre los dos pequeños libros de Juan Rulfo se han escrito bibliotecas enteras y no me cabe duda que se seguirán escribiendo centenares de libros.

En *El teatro de la mente* (2018), Estañol continúa la tarea emprendida en *La mente del escritor. Ensayos sobre la creatividad científica y artística*. Ahora habla de la singularidad y extrañeza que tiene todo escritor. Cada uno encarna su propia e intransferible locura: Pessoa quiso ser varios hombres a la vez –trastorno de personalidad múltiple, dicen los psiquiatras–; Chejov fue altruista hasta el suicidio y pagó culpas que él mismo ignoraba; Poe padeció una debilidad física que lo hacía sucumbir al alcohol, hecho que le desencadenaba la epilepsia; Stevenson soñó con el bien y el mal que nos

habitan; Marcel Schwob pensó que hay azar en el destino; Guy de Maupassant creyó en el doble; Nicolás Gógol, en el *Diario de un loco* (1834), plantea el tema de la psicosis; Papini redujo al absurdo las ideas fundamentales del hombre; Ambrose Bierce fue un hombre sin miedo a la soledad ni a la muerte. Estañol pertenece a la estirpe que habita el humor negro. Él y sus semejantes son despiadados con ellos mismos y con los demás...

Advierto que Bruno Estañol ha frecuentado personajes enigmáticos que ejercen actividades poco comunes. Ellos son una muestra de su atracción por el misterio; y, como cita varias veces en sus libros, si la prueba de que Dios existe es el misterio, Estañol es uno de sus personajes teósofos, hombres de ciencia, ocultistas y músicos, todos en busca de la respuesta suprema, la que responda a la pregunta que ha rodado a través de los siglos y que ha robado el sosiego a genios y a neófitos: la existencia de Dios.

Cuando empezamos a salir de la pandemia, allá por 2022, en un puesto callejero de libros encontré un trabajo de Bruno Estañol que yo no conocía y me condujo al mundo medieval y renacentista, a las callejuelas estrechas y sin drenaje que cobijaron los espacios oscuros y clandestinos en donde empezó el trabajo de los anatomistas, muy señaladamente el de Andrea Vesalius, que Petrus Borel, autollamado *El Licántropo*, destacó por su biografía llena de aventuras y datos sobre la personalidad de los genios. Este trabajo de Bruno Estañol era una selección de láminas procedentes de un libro que lleva un largo título en latín, pero que ha pasado a la historia de la medicina simplemente como *La fábrica*. Estañol hace el texto que acompaña las láminas del artista plástico Jan Stefan Van Cálcar. Esta carpeta, publicada por un laboratorio, funde el trabajo de un hombre de ciencia con el de un artista. Ciencia y arte, como en la vida misma de Bruno Estañol.

El cardiólogo Fernando Césarman (1925), compañero de aventuras intelectuales de Bruno Estañol, no sólo indagó la naturaleza mental de la creación artística, sino buscó otros intereses más generales, que atañen a cualquier persona. Escribió un conjunto de libros llenos de erudición y de un profundo sentido humanista, ya que siempre pensó en su ejercicio profesional como una misión,

como una manera de ayudar a los más desposeídos, económicamente hablando. En su trayectoria profesional, destaca la dirección de un hospital auspiciado por el Instituto Nacional Indigenista, pues quería observar cómo evolucionaba la salud de personas que no alcanzarían la edad en que se presentan las enfermedades de la gente longeva —cáncer y cardiopatías—, que prolonga su vida gracias a los cuidados, al tipo de vida, pero sobre todo a su alimentación, todo como resultado de una situación económica privilegiada.

En su libro *Yo naturaleza* (1981), aborda el ecocidio a que nos enfrentamos como resultado de factores económicos, psíquicos y sociales, porque sus herramientas son las del psicoanálisis. Sostiene que la fantasía ecológica —tendencia inconsciente de los seres humanos a vivir en equilibrio con la naturaleza— no se consume porque la gente no racionaliza esta inclinación y sucumbe a la locura del consumismo:

Trata de conseguir bienestar a toda costa, pero no advierte que pagará un precio muy alto. El que todos estamos pagando el día de hoy, lo mismo los consumidores que quienes no tienen capacidad económica para hacerlo: cuanto más se aleja el hombre de los objetos naturales y más entra en contacto con los objetos artificiales, más dificultad tendrá para responder las necesidades de la naturaleza. El medio artificial en que vivimos en las metrópolis forma una barrera entre el hombre y la naturaleza (Césarman, 1981, p. 21).

Los escritores, con su lucidez privilegiada, tienen papel relevante en esta empresa concientizadora:

La propia poesía, ciencia de la pasión humana, ha girado sobre su eje; el canto de la naturaleza ha cesado para intentar nuevas exploraciones del alma humana que, en su asfixia, vive el crimen de las grandes aglomeraciones de solitarios. El poeta y el escritor intentan cifrar y descifrar el nuevo mundo, a veces turbio, a veces claro, de una realidad casi esquizoide (p. 16).

La historia misma se muerde la cola: en los inicios, el hombre fue víctima de los fenómenos naturales; después, con la cultura, los

controló; y hoy que es verdugo de la naturaleza, vuelve a ser víctima: escasez de agua, calores extremos, inundaciones colosales, granizadas gigantes. Expresión culminante de la crisis ecológica resulta el hambre: los que menos medios tienen, languidecen; quienes más energía consumen se encierran en una burbuja de bienestar y derroche, cuyas consecuencias los están alcanzando por igual. Los alimentos, contaminados con sustancias tóxicas, son venenosos y nutritivos a la vez, como el aire que todos necesitamos, pero que todos inhalamos contaminado.

El gran tema que se cuele por todos sus libros es la entropía. *Hombre y entropía* (1974) rebasa con mucho el tema objeto de estas páginas y ayuda a entender cómo somos y cómo funcionamos no sólo los seres humanos y las cosas que hemos creado, sino el universo. Es un libro asombroso, un repaso de todo lo que hemos estudiado a lo largo de los años en las universidades.

Con erudición sorprendente, Césarman se adentra en los terrenos de la política, la historia, la física, la química, el urbanismo, la filosofía, la literatura, la psicología, la educación, la sociología, la demografía, la economía y, por supuesto, la medicina, para plantear un asunto que atañe a los grupos sociales, a la materia viva y al universo todo: la entropía, ese desgaste que inició desde que el hombre transformó la energía de la madera en calor, cuando descubrió el fuego; ese trabajo que se convierte en energía para llegar al punto máximo que es la muerte. Su estudio no busca dar respuesta a los problemas de la destrucción ambiental, la explosión demográfica, las guerras, el hambre, la falta de solidaridad en las relaciones humanas... Plantea cómo se generan y se relacionan estos hechos con la forma de ser de la naturaleza. Antes que caer en el pesimismo o en el nihilismo, reflexiona sobre el modo de retardar la entropía, que es la tendencia de la sociedad como parte de la naturaleza. Con los datos que aporta sobre las dimensiones del universo, nos hace conscientes de nuestra pequeñez y nos hace sonreír al recordar la fatuidad de algunas naciones y personas. Este destacado cardiólogo nos recuerda cuán ligados estamos a la naturaleza, a pesar de que el ser humano ha pensado que es su usufructuario:

Del mismo modo como un organismo multicelular debe renovar la mayor parte de las células, durante su ciclo vital, los seres humanos que forman parte del sistema-sociedad deben ser periódicamente renovados sin que dicho sistema pierda su individualidad. Ningún ser humano es irremplazable o insustituible. La misma célula es un sistema que sufre un recambio: la muerte es parte del movimiento de la naturaleza y del continuo fluir de materia y energía.

Sin la muerte, vendría el momento de desequilibrio en la biósfera, se rompería el ciclo del carbono, del nitrógeno y del oxígeno: la materia viva llegaría al punto de formar una grotesca masa de volumen incontrolable (Césarman, 1974, p. 504).

Es tanto el saber que con ecuanimidad prodiga este médico escritor que no elude la función de los intelectuales ni el papel empresarial de la medicina o el poder, el trabajo y la educación. De hecho, muchas de sus líneas son verdaderos epígrafes o epitafios: “La materia y la energía se mueven simultáneamente a favor y en contra de la vida” (p. 2).

Miguel Breceda Lapeyre, en 2005, preparó una antología de los libros de Césarman –poesía, aforismo y ensayo–, que, inexplicablemente, son difíciles de conseguir, porque están fuera del mercado. Él, que fuera hijo de un editor –Carlos Césarman, de Pax-México–, no alcanza el grupo lector que merece y a quien mucho bien le haría porque, como los otros médicos aquí mencionados, fue un profundo humanista. Su pensamiento, decepcionado, se reflejaba en frases como “Ahora el más modesto consultorio es una pequeña empresa” (Breceda Lapeyre, 2005, p. 279). Paradojas de la vida: Césarman, que tanto habló de la entropía, la vio llegar a su vida muy tempranamente. A los 67 años, tal como escribe en *Morralla* (1989), se siente cansado hasta de leer, una actividad que durante muchos años le dio dicha, aunque también desasosiego:

Sólo me queda decir basta a este ritual que ya me luce ocioso. Ya todo lo que leo me resulta repetitivo. Ni una letra más. Distanciarme de las noticias de la prensa, de las que magnifican la cotidianidad, de las que se entrometen con la realidad para deformarla más

que para reflejarla. Mi mente y mis sentidos embotados por la inútil escapatoria de los sentidos (p. 206).

¿Acaso influyó su tabaquismo en su muerte temprana?

En sus últimos libros, fue verdaderamente ensayístico, a lo Montaigne, porque involucraba su experiencia personal con sus emociones y sus convicciones, que se fueron agudizando más. *Ser médico* (1991) me parece que es uno de los mejores ejemplos, porque entraña la actitud del médico que estaba muy cerca del paciente cuando ponía en práctica todo su saber, pero también su intuición, algo que poco sucede hoy, cuando los médicos dependen más y más de la tecnología, al grado de que los pacientes buscan más a los galenos que aparecen rodeados de impresionantes aparatos de diagnóstico. ➤

REFERENCIAS

- BRECEDA LAPEYRE, M. (2005). *Eduardo Césarman. Un poeta del conocimiento*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- CÉSARMAN, F. (1974). *Hombre y entropía*. Ciudad de México: Editorial Pax-México.
- CÉSARMAN, F. (1981). *Yo naturaleza*. Ciudad de México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- CÉSARMAN, E. & ESTAÑOL, B. (1994). *El telar encantado. El enigma de la relación mente-cerebro*. Ciudad de México, Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial.
- CÉSARMAN, E. & ESTAÑOL, B. (1997). *Como perro bailarín. Origen y límite del lenguaje*. Ciudad de México, Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial.
- ESTAÑOL, B. (1994). Andreas Vesalius, anatomista y médico de reyes. En Andreas Vesalius de Bruselas, *Láminas selectas del libro De humani corporis fabrica* (p. 1). Ciudad de México: Roche.

- ESTAÑOL, B. (1997). *La esposa de Martín Butchell*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ESTAÑOL, B. (2011). *La mente del escritor. Ensayos sobre la creatividad científica y artística*. Ciudad de México: Aguilar, León y Cal Editores/Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- ESTAÑOL, B. (2018). *El teatro de la mente*. Ciudad de México: Cal y Arena.
- GARCÍA BARRIOS, A. (2018, junio-julio). El arte de divulgar la ciencia. *Casa del Tiempo*. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- ORTIZ QUESADA, F. (2002). *Medicina y literatura*. Ciudad de México, Mc Graw Hill.
- TORRES, V. M. (2018, segundo semestre). Bruno Estañol. Narrador y hombre de ciencia. *Tema y variaciones de Literatura*, 51, 6-9. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 10, septiembre-diciembre 2024, Sección Redes, pp. 202-220.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i10.183>

El llano en llamas al ruso: una nueva traducción
después de medio siglo

El llano en llamas into Russian:
a New Translation After Half a Century

Petr Kogan
Universidad Estatal de Moscú, Rusia.

ORCID: 0009-0006-2806-2774
pkogaan@gmail.com

Recibido: 06 de mayo de 2024
Dictaminado: 2 de julio de 2024
Aceptado: 25 de julio de 2024



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

El llano en llamas al ruso: una nueva traducción después de medio siglo

El llano en llamas into Russian: a New Translation After Half a Century

Petr Kogan

RESUMEN

La obra de Juan Rulfo –la novela *Pedro Páramo* junto a la mayoría de los cuentos de la colección *El llano en llamas*– fue traducida al ruso por primera vez en el año 1969. Hoy, después de más de cincuenta años, se postula en el campo de la filología hispánica rusa la demanda de una nueva traducción, adaptada al desarrollo tanto de la propia lengua rusa como de los estudios que se llevaron a cabo durante más de medio siglo en torno del tema de Rulfo y su obra. Este artículo pretende examinar los puntos fuertes y débiles de la traducción soviética de los cuentos de *El llano en llamas* y marcar las estrategias de traducción de que dispone en su trabajo un traductor moderno de la obra del jalisciense.

Palabras clave: Juan Rulfo; *El llano en llamas*; traductología; estudios latino-americanos soviéticos; historia de la traducción literaria.

ABSTRACT

Juan Rulfo's novel *Pedro Páramo* and most of the short stories from the collection *El llano en llamas* were translated into Russian for the first time in 1969. Today, after more than fifty years, there is a demand in the field of Russian Hispanic studies for a new translation, in line with the development both of the Russian language itself and of the studies that have been carried out for more than half a century on the subject of Rulfo and his oeuvre. This article aims to examine the advantages and disadvantages of the soviet translation of *El llano en llamas* and to identify the translation strategies available to a modern translator of Rulfo's short stories.

Keywords: Juan Rulfo; *El llano en llamas*; translation studies; soviet latin american studies; history of literary translation.

LA TRADUCCIÓN SOVIÉTICA

La obra de Juan Rulfo es hoy en día una de las obras escritas en español más traducidas y divulgadas en el mundo: fue traducida a más de 70 idiomas, en algunos casos más de una vez. Hace ya más de cincuenta años se llevó a cabo la primera traducción de la parte canónica de la obra rulfiana a la lengua rusa: la novela *Pedro Páramo* y quince de los diecisiete cuentos de la colección *El llano en llamas* fueron traducidos por Perla Glazova para la editorial «Khudozhestvennaya Literatura», en 1969. La edición en tapa blanda, con el tiraje de 100.000 ejemplares —una cantidad exorbitante para ahora, pero nada extraña para la Unión Soviética de la época—, se publicó a principios de los 70, con prólogo de Lev Ospovat, un reconocido especialista en literatura española e hispanoamericana. Desde entonces, ha sido reimpresa varias veces —por Ámfora en 1999 y por AST-Corpus en 2009— y digitalizada. Así, la percepción por el público ruso de los textos de Rulfo cumple ya más de medio siglo.

Rulfo ha sido, prácticamente desde el momento de la publicación en 1955 de su novela *Pedro Páramo*, uno de los autores más leídos y discutidos no solamente en México, sino en todo el mundo hispanohablante. Sin embargo, la cantidad de estudios realizados acerca de su obra en el campo filológico ruso sigue siendo escasa y raramente supera el número de 10 obras. Incluye la revisión breve de la obra de Rulfo por Andrey Kofman (2005) y varios artículos y trabajos dedicados a letras comparadas, como el caso de “Khudozhestvennyye miry Knuta Gamsuna i Huana Rulfo v sopostavitelnom aspekte” por Martínez Borresen (2008). Lo curioso es que entre los pocos trabajos críticos existentes en la lengua rusa sobre la obra de Rulfo hay varios que tienen por objetivo considerar las imperfecciones de la traducción realizada en 1969 por Perla

Glazova¹ (1922-1980). Uno de estos trabajos traductológicos es el artículo de Olga Svetlakova (2017), en que la investigadora dedica varias páginas a revisar los puntos débiles del texto ruso. Para el presente artículo, no podríamos contar con una base teórica mejor que el texto de Svetlakova, quien hace un comentario profundo acerca de la traducción por Glazova del cuento “En la madrugada”, prestando la atención necesaria tanto al contexto histórico en que fue realizado el trabajo como a la personalidad de la traductora. Svetlakova (2017) plantea el problema de la manera siguiente:

La cuestión de cómo se relaciona esta traducción con la conciencia lingüística y cultural rusa contemporánea, con los estudios de la lengua española llevados a cabo en Rusia, con la personalidad del traductor como escritor y, sobre todo, con el texto original tal y como lo entendemos hoy, parece bastante actual y conveniente (p. 446).²

Y concluye: “Hoy, medio siglo después... deberíamos, al parecer, ser conscientes de dos cosas evidentes: la gran utilidad y nuestro agradecido reconocimiento de la traducción de Perla Glazova —y la urgente necesidad de una nueva traducción del genio mexicano al ruso en nuevas condiciones” (p. 457).³ Ahora bien, ¿cuáles son las imperfecciones del trabajo de Glazova y las posibles causas que le impidieron realizar una traducción de manera apropiada? Mientras que las imperfecciones son de índoles diversas —las revisaremos a lo largo de este artículo—, las causas, según Svetlakova, se podrían clasificar de manera definida: 1) impacto fuerte por parte de la

¹ Licenciada por la Universidad de Leningrado, Glazova tradujo desde varios idiomas europeos, entre ellos alemán (B. Brecht, T. Mann), francés (Voltaire, G. Sand), español (J. Goytisolo).

² “Представляется вполне назревшим и целесообразным вопрос о соотносении этого перевода с современным русским языковым и культурным сознанием, с историей русской испанистики, с писательской личностью переводчика, а главное, с текстом оригинала, насколько мы сегодня его понимаем.” La traducción es nuestra.

³ “Сегодня, через полвека ... мы должны, как представляется, признать две очевидности: высокую полезность и благодарное признание нами перевода Перлы Глазовой — и острую необходимость нового перевода мексиканского гения на русский язык в новых условиях.” La traducción es nuestra.

tradición soviética de traducción; 2) falta de conocimiento por la traductora del contexto de la obra rulfiana; 3) supuestas ambiciones literarias de la propia Perla Glazova.

Traducir en la época soviética significaba, antes que nada, cumplir un encargo de la administración política de la editorial: era ella la que elegía qué y cómo se iba a traducir y a publicar con el fin de “educar” a la sociedad soviética con unos u otros valores. Parece poco dudable, respecto de esta aseveración, que los textos de Rulfo se tradujeran al ruso por razón ajena a su problemática social –rasgo importante de la obra rulfiana, pero en ningún sentido su rasgo clave. La ideología soviética no solía permitir la traducción de obras que tuvieran enfoque en temas como sexo, violencia, agresividad, corporalidad; que plantearan problemas de religión o relacionados con la filosofía occidental contemporánea. Estos tipos de literatura no merecían ser percibidos por la conciencia del ciudadano soviético. En cambio, eran favorecidas las obras de temática social –y, aunque nos dé pena decirlo, parece que justo “lo social” en la obra de Rulfo es la razón por la que fuera traducido al ruso en los años 70. La traducción de Glazova, sin necesariamente enfatizar “lo social” en la obra rulfiana, intencionalmente o sin querer transforma –o evita mencionar– otros aspectos más universales de la problemática de la obra de Rulfo –tanto en los cuentos como en la novela–, sobre la que dijo el filólogo mexicano Alfonso Reyes (1954) que “tenía 2000 años del legado literario” (1954).

Junto a este problema, existía otro, que podría ser aplicado al paradigma de la traducción soviética en general. Escribe sobre ello Irina Alexeeva, directora de la Escuela Superior de Interpretación de San Petersburgo, en su libro «*Vvedeniye v perevodovedeniye*» (2004):

Liberado de la fe –tras la proclamación de la Unión Soviética–, el hombre decidió que podía hacer cualquier cosa y que le estaba permitido hacer cualquier cosa; los límites morales desaparecieron. En el campo de la traducción, esto nos llevó, en primer lugar, a la certeza de que todo era traducible, que rápidamente se convirtió

en dogma, y, en segundo lugar, en la posibilidad y admisibilidad de cualquier alteración del texto original (p. 104).⁴

Resulta muy curiosa, y bastante pertinente para nuestro asunto, la mención por Alexeeva del fenómeno de traducción como manera de realizar las propias ambiciones literarias del traductor. Así fue, señala la investigadora, el caso de Boris Pasternak, quien se hizo traductor no porque quería traducir, sino porque ésta fue la única manera de realizar sus ambiciones de poeta:

No se les publicaba como autores de sus propias obras, pero se les permitía traducir. Con esto se relacionará el gran grado de libertad con el que estos traductores trataban el original a la hora de traducir. Al fin y al cabo, el original era a veces la única forma que tenían de plasmar públicamente su individualidad creativa (p. 112).⁵

La estrategia elegida por Glazova al traducir a Rulfo encaja bien en las constantes que acabamos de señalar. Entre conservar el texto original y crear una versión rusa legible y –desde luego, en su opinión– comprensible por el lector, Glazova siempre opta por lo segundo, con lo que no puede evitar explicar donde Rulfo no da ningunas explicaciones; ampliar donde el autor pretende ser lo más breve y seco posible; suavizar donde el texto original es rudo; y evitar lo que para Rulfo es inevitable.

Así, son drásticos los cambios que se producen en el trabajo de Glazova en el ámbito de la problemática del texto rulfiano, por falta de comprensión –intencional o no– de ella. El ya mencionado cambio del enfoque problemático hacia lo social se ve reflejado ya

⁴ “Освобожденный от веры человек решил, что он все может и что ему все позволено, моральные границы исчезли. В области перевода это обернулось, во-первых, уверенностью, что все переводимо, которая быстро перерастала в догму, и, во-вторых, возможностью и допустимостью любой переделки оригинала.” La traducción es nuestra.

⁵ “Их не публиковали как авторов собственных произведений, но им разрешали переводить. Наверное, с этим связана большая степень вольности, с которой такие переводчики относились к подлиннику при переводе. Ведь подлинник был для них иногда единственной возможностью реализовать публично свою творческую индивидуальность.” La traducción es nuestra.

en el primer cuento de la colección: “Nos han dado la tierra”. El cuento supuestamente tiene como mínimo dos capas temáticas: la social —el tema de la reforma agraria de los años 1910— y la universal —la vida humana en esta tierra, “el valle de lágrimas” (Rulfo, 2005, p. 35), que nos fue dada por Dios sin explicación alguna, dejándonos en un estado de perpetuo sufrimiento, tema central no solamente para la colección de cuentos, sino también para la novela *Pedro Páramo*. Con el cuento inicial, Rulfo plantea la cuestión de la que también habla en una de sus entrevistas: ¿cuáles son las razones de nuestra miseria? El texto ruso, sin embargo, tiene su enfoque principal en la problemática social, la de la lucha de clases, reforzada en el episodio del enfrentamiento de los protagonistas del cuento: en el original, “Eso manifiésteno por escrito. Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra” (Rulfo, 2005, p. 113); en la traducción soviética: “Напишите заявление. А пока что – всё, можете идти. С претензиями обращайтесь к Союзу латифундистов, с ним и воюйте. Правительство тут ни при чем, будьте ему благодарны, что оно вам землю дало.”⁶ Es curiosa la manera en que Glazova cambia, en este caso, la palabra simple “latifundio” por un “Soyuz de latifundistas” —“Союз латифундистов”—, que implica una inmediata “sovietización” del texto, ya que el término nunca se utilizó para referirse a una u otra institución mexicana y sólo existía en la URSS.

El tema social sí está muy presente en “Nos han dado la tierra”, eso, como diría uno u otro personaje del propio Rulfo “ni quien se lo quite”.⁷ Sin embargo, mientras que para la traducción soviética funciona el enfoque principal a nosotros nos gustaría volver a

⁶ La traducción literal sería: “Escriban un pedido. Y para ahora —ya está, pueden irse. Con las quejas vayan al Soyuz de latifundistas, es a él a quien tienen que atacar. El Gobierno no tiene nada que ver con esto, les tienen que agradecer ya el hecho de haberles dado la tierra.” La traducción es nuestra.

⁷ Nos referimos aquí a la respuesta del escritor a una de las preguntas del periodista argentino Máximo Simpson que Rulfo dedica a la naturaleza del fenómeno del cacique: “Pedro Páramo es un cacique. Eso ni quien se lo quite”. La entrevista completa se puede consultar en Vital (2005, p. 200).

considerarlo desde el punto de vista más universal, con una cierta atención más en la tradición judeo-cristiana.

Junto a las alternaciones que hace el texto ruso en el campo de la problemática, subrayaremos también la percepción curiosa de la traductora por el tema del sexo, la violencia y la corporalidad. En el caso de la traducción al ruso de *El llano en llamas*, es de destacar lo mucho que pierde el texto rulfiano de su expresividad: por ejemplo, en las reflexiones del Pichón, narrador del cuento, acerca del miedo que solían tener los hombres de Pedro Zamora frente a los soldados del ejército federal: en el original, “Pero nosotros también les teníamos miedo. Era de verse cómo se nos atoraban los güevos en el pescuezo con sólo oír el ruido que hacían sus guarniciones o las pezuñas de sus caballos al golpear las piedras de algún camino, donde estábamos esperando para tenderles una emboscada” (Rulfo, 2017, p. 179); en la traducción soviética: “Но и мы их боялись. Бывало, донесет ветерок щелканье ихних затворов или слышишь, сидя в засаде, цокот кавалерийских подков по каменистой дороге, все ближе, ближе —так и провалится душа в пятки” (Rulfo, 1999, p. 286).⁸ Mientras que la propia metáfora de un órgano que de miedo se traslada de una parte del cuerpo a otra, se ve bien trazada y transmitida por la traductora: el cambio del propio “órgano” en cuestión —de los testículos al alma (“душа”) le hace al texto perder todos sus matices de brutalidad y hasta lo vuelve algo culto, un hecho poco probable en la narración del protagonista del cuento: el rebelde Pichón. Lo que sí se logra mediante este cambio es que el texto se hace más legible y aceptable para el lector ruso —soviético—, acostumbrado a varios tipos de tabúes en el lenguaje: hablar de los “huevos” en los años 70 todavía era algo inimaginable.

Junto al tratamiento selectivo —sin duda alguna, explícita o implícitamente dictado a la traductora por la dirección de la editorial—

⁸ La traducción literal sería: “Pero nosotros también les teníamos miedo. A veces, cuando el aire nos acercaba el papirotazo de sus cerrojos o se escuchaba desde una emboscada el chacoloteo de herraduras de caballería por un camino pedregoso, cada vez más cerca —el alma se nos caía en los tacones.”

de estos conceptos problemáticos, fundamentales para el mundo occidental que planteó Rulfo en sus textos, nos enfrentamos a inexactitudes y errores graves en la propia narración, que impiden al lector percibir e interpretar el texto de manera correcta y necesariamente profunda. Ningún texto literario se compone de casualidades; cada elemento de él es significativo. El texto literario de Rulfo, en este sentido, se puede considerar emblemático: solemos hablar de la brevedad, de la densidad del texto rulfiano –tanto los investigadores de su obra como el propio escritor lo reconocieron varias veces– como su rasgo distintivo. En este sentido, contamos con varias decisiones de Glazova, que, según parece, no pueden tener otra motivación que escribir por su propia cuenta en vez de traducir el texto del original, respetándolo. Una de estas decisiones podría ser la de cambiar el nombre al cuento “El Hombre” por el de “Siguiendo el paso” –“По следу”. Sabemos muy bien que este cuento fue uno de los que al principio sí tenían otro nombre –“Dónde el río da vueltas”–, pero poco probable nos parece que pudiera haber sido ésta la razón que motivó a Glazova a tomar su decisión. De todas maneras, tampoco es probable que el propio Rulfo no le diera ningún sentido especial al nombrar su cuento, que en su desarrollo nos remite varias veces a comparaciones entre lo humano y lo animal en el comportamiento de José Alcancía.

De esta manera, pasamos al campo de la poética de los textos de Rulfo –un ámbito donde la motivación de una u otra decisión tomada puede ser bastante vaga. Para evitar discusiones acerca de fenómenos que no podemos justificar con un aparato de instrumentos restringido, señalamos ciertas desventajas del trabajo de Glazova, que, con ser pocas, siguen siendo importantes para la percepción del texto por el lector. Un rasgo del texto de Glazova, que señalaremos y aclararemos de manera inequívoca y comprensible para un público no ruso hablante es la constante intención de Glazova de remodelar la frase de Rulfo –estricta y formalmente muy sencilla– con la inversión. Si Rulfo dice, en “Talpa”, “lo que queríamos era que se muriera [Tanilo Santos]” (Rulfo, 2017, p.

153), en Glazova se vuelve “Просто мы смерти его хотели”.⁹ La inversión por Glazova hace al texto parecido a un cuento mágico, mientras que la narrativa de Rulfo, a pesar de su sencillez formal, no tiene nada que ver con este género literario –al contrario, en algunos momentos pretende ser lo más patético posible.

Uno de los rasgos clave de muchos de los personajes de Rulfo es la ausencia o poca presencia entre los personajes de la capacidad de reflexión, incluida la reflexión sobre sus propias acciones, a veces muy graves: los crímenes. El libro *Los argumentos de los asesinos. Mecanismos de justificación en la obra de Juan Rulfo* de Alberto Vital (2017) está dedicado a este importante rasgo de los textos de Rulfo. El lector atento de *El llano en llamas* no puede dejar de notar cuán parcas son las líneas de los personajes de Rulfo, cuán a menudo tales narradores parecen ignorar deliberadamente su papel en los crímenes cometidos. Tales son los discursos del viejo Esteban en “En la madrugada”, del Pichón en “El llano en llamas”, del narrador en “La cuesta de las comadres” y de otros. La estrategia explicativa elegida por Perla Glazova para el cuerpo principal de los textos de Rulfo, en estos casos, está en contradicción directa con la poética del original, donde el “cero de significado” –es decir, el silencio deliberado, ignorando el esfuerzo de no dar tal significado a ciertos acontecimientos de la narración– es significativo. Las explicaciones en la traducción dan así al texto una claridad imaginaria –al fin y al cabo, ninguno de nosotros puede decir con total certeza la veracidad o no de esas explicaciones– que Rulfo evita deliberadamente. Como consecuencia, el texto de la traducción soviética es en ocasiones hasta dos veces más grande que el texto original y se vuelve abundante en aseveraciones que, al parecer, carecen de lógica. Un caso de explicación innecesaria sería la respuesta del narrador del ya mencionado cuento “Nos han dado la tierra” al delegado del Centro: “Espérenos usted, señor delegado. Nosotros no hemos dicho nada contra el Centro. Todo es contra el Llano... No se puede contra lo que no se puede. Eso es lo que hemos dicho...” (Rulfo,

⁹ Literalmente, “Es que su muerte fue lo que queríamos” (Rulfo, 1999, p. 262). La traducción es nuestra.

2017, p. 113). Además de hacer culpable al propio delegado, de asignarles la tierra a los campesinos –idea que no existe en el texto de Rulfo–, Glazova incorpora en el párrafo una explicación vaga acerca de la tierra del llano, que no le facilita al lector ruso el proceso de lectura, sino lo hace más complicado y hasta poco comprensible:

Выслушайте нас, господин уполномоченный. Мы против Центрального правительства ничего не имеем. А вот против земли, которую вы нам выделили, имеем. А раз мы против нее имеем, стало быть, саму-то мы ее, землю то есть, не имеем. Чего нет, того нет. Вот мы про что толкуем... Погодите, мы вам сейчас объясним. Возьмем для начала примерно, как мы говорили... (Rulfo, 1999, p. 210).¹⁰

Otro ejemplo de las “explicaciones” del texto de Glazova es la respuesta de Nieves, una de las viejas congregantes de Anacleto Morones –en el cuento homónimo–, en el diálogo con su protagonista: Lucas Lucatero. Nieves habla del mal parto: “Lo tuve que tirar. Y no me hagas decir eso aquí delante de la gente. Pero para que te lo sepas lo tuve que tirar. Era una cosa así como un pedazo de cecina” (Rulfo, 2017, p. 252). Para el estilo de Rulfo es algo muy normal que no haya aclaraciones acerca de este “lo” en el texto: subraya el hecho de que a Nieves literalmente no le preocupa la vida de su propio hijo –un motivo importante para la prosa rulfiana en general–; además, podría ser esta frase otra muestra de un rasgo definitivo de los personajes de Rulfo, que es cierta inseguridad –causada, tal vez, por miedo o ignorancia– que les provoca hablar de fenómenos físicos relacionados con el cuerpo humano.¹¹

¹⁰ La traducción literal sería: “Escúchenos, señor delegado. No tenemos nada en contra del Gobierno central. Pero sí contra la tierra que nos otorgó. Y el que tengamos algo que ver contra ella, quiere decir que la propia tierra no la tenemos. No está lo que no está. De eso estamos hablando. Espérenos, ahora se lo explicaremos todo. Tomemos para empezar, más o menos, lo que dijimos...” La traducción es nuestra.

¹¹ Recordemos, por ejemplo, la descripción del pus en “Talpa”: “Cuando después las ampollas se le convirtieron en llagas por donde no salía nada de sangre y sí una cosa amarilla como goma de copal que destilaba agua espesa” (Rulfo, 2017, p. 152); o la de sangre en el cuento principal: “Se asustó y trató de taparse con sus dedos el agujero que

Sin embargo, Glazova, en su traducción, no encuentra otra opción que cambiar el incierto “lo” de Rulfo por una opción concreta y definida, que es la palabra “fruto” –“ПЛОД”–: “Я ПЛОД ВЫТРАВИЛА. НИКОГДА БЫ Я В ЭТОМ ПЕРЕД ЛЮДЬМИ НЕ ПРИЗНАЛАСЬ - ТЫ МЕНЯ ЗАСТАВИЛ. ВОТ Я ТЕБЕ И ГОВОРЮ, ВЫТРАВИЛА Я ПЛОД. ПЛОД! ТАК, МЯСА КУСОК” (Rulfo, 1999, p. 368).¹²

MEXICANISMOS EN LA OBRA DE RULFO: MANERAS DE TRANSMITIR

La obra de Juan Rulfo es abundante en mexicanismos, tales como topónimos, objetos de flora y fauna o fórmulas de expresión de los personajes, que formaron parte importantísima de la vida de los habitantes del sur de Jalisco en la primera mitad del siglo xx y pasaron a formar parte imprescindible de la poética de los cuentos de *El llano en llamas*. Adriana Menassé (2003), en su estudio “Comala o la ley ausente”, habla sobre la importancia de los representantes de la flora y la fauna en la obra del jalisciense:

los animales y las plantas de El llano –chachalacas, golondrinas y chicharras, cuervos, totochilos, tordos, tildíos, zopilotes, gallinas, lagartijas y coyotes; mezquites, casuarinas, parameras, tepemezquites, amoles, encinos y sabinos– son testigos de la muerte o la matazón que desde *El llano en llamas* se reparte en los cuentos de Juan Rulfo (p. 49).

Una traducción siempre supone investigación o búsqueda de información acerca de estos fenómenos, que en el caso de Rulfo logran obtener significado especial. No nos debe sorprender, por lo tanto, la complejidad que presentaron para el traductor soviético de la época de los 70 los fenómenos auténticos, pertenecientes a las realidades mexicana e hispanohablante en general. Tiene sus causas claras: hablando de la época en la que fue realizada la tra-

se le había hecho en las costillas, por donde le salía en un solo chorro la cosa aquella colorada que lo hacía ponerse más descolorido” (p. 181).

¹² La traducción literal sería: “Exterminé al fruto. Nunca lo habría confesado a la gente –me obligaste tú. Por eso te digo: el fruto lo exterminé. ¡El Fruto! Nada más un pedazo de carne.” La traducción es nuestra.

ducción, hay que tener en cuenta la falta no solamente de internet, sino también de una gran cantidad de consultorios provechosos para la búsqueda de información acerca de uno u otro fenómeno. Es aquí donde radican los intentos de explicar algunos fenómenos desconocidos, que a su vez la suelen llevar a errores que corrompen el contenido del texto rulfiano. De esta manera, al no entender el término “pasojos de agua”, de “La cuesta de las comadres”, explicado por Víctor Jiménez (2018) en el “Léxico de *El llano en llamas*” como “pedazos de tierra dura, sueltos, que quedan en el suelo seco de un lugar en que hubo agua no mucho tiempo atrás” (p. 219), Glazova opta por cambiar la imagen por cantos enormes, que “parecen crecer cada vez más”, mientras que los pasojos en el texto base crecen realmente:¹³ en el original, “El lugar no era feo; pero la tierra se hacía pegajosa desde que comenzaba a llover, y luego había un desparramadero de piedras duras y filosas como troncos que parecían crecer con el tiempo”; en la traducción soviética: “И еще камни. Рассыпаны по всему участку, и ничем ты их не возьмешь - твердые, острые, громадные, лежат, будто обрубленные стволы на лесосеке, и, ей-богу, кажется, что ни год, то выше становятся - растут!”¹⁴

Un rasgo importante de la prosa rulfiana es la poética del discurso de sus personajes. Rulfo habló varias veces en sus entrevistas sobre lo poético que fue el lenguaje de los campesinos jaliscienses de la época y el impacto que pudieron haber tenido en la obra del autor conversaciones con esta gente. Hoy en día existen obras redondas, que tienen por propósito examinar de manera detallada el lenguaje de los campesinos jaliscienses. Una de ellas es el libro *Modos de hablar en Jalisco* de Luis Sandoval Godoy (2004), cuyo autor

¹³ Cabe señalar que no es nada raro que se hable de piedras crecientes en este monólogo del narrador de “La cuesta de las comadres”: la idea de “pasojos de agua” se repite también en el cuento “Luvina”, de manera más elaborada. Parece uno de los motivos importantes para Rulfo.

¹⁴ La traducción literal sería: “Y también las piedras. Están desparramadas por todo el terreno, y le vienen grande a uno: duras, agudas, enormes –están allí como troncos cortados en un astillero, y juro por Dios, parece que cada año se hacen más altas –están creciendo!” La traducción es nuestra.

señala la vocación artística originaria de los habitantes de la región del sur de Jalisco:

Los grandes literatos de esta región, sensibilidad de estos pueblos, tienen en su sangre la vocación artística, la música, la poesía, la pintura y la escultura, desde aquellos antiguos oficios que dejó en estas comunidades el celo misionero de Juan de Padilla. Pueblos que hilaron sus vidas con el paisaje y con la tradición; pueblos que saben cantar la tonada del bosque y del arroyo; pueblos donde el habla que intercambian las familias lleva un acento tierno, sutilezas y picardías, y, a veces, el impulso vibrante de quien sabe proclamar sus valores y situarlos en el picacho más alto de los volcanes, en la elevación señera de la región, en el cerro alto, la cumbre gallarda, como Luvina, un cerro alto entre los altos cerros del sur (p. 55).

No nos debe sorprender que haya varias expresiones de origen jalisciense en los cuentos de Rulfo que requieren ser explicadas o aclaradas –y no solamente para un ruso, un alemán o un francés, sino también para un mexicano común. Según nos confesó el director de la Fundación Juan Rulfo, Víctor Jiménez, en una de las conversaciones que pudimos tener con él, el léxico utilizado por Rulfo en su obra presenta dificultades hasta para la gente hispanohablante, ya que pertenece no solamente a una región concreta del Sur de Jalisco, sino también a una época particular, reducida a la primera mitad del siglo xx. Es así, por ejemplo, la expresión “ganar e irse”, que utiliza el narrador de “La cuesta de las comadres” al hablar de sus antiguos vecinos: “Ya para entonces quedaba poca gente entre los ranchos. Primero se habían ido de uno en uno, pero los últimos casi se fueron en manada. Ganaron y se fueron, aprovechando la llegada de las heladas” (Rulfo, 2017, p. 121). La expresión, según nos comentó Víctor Jiménez, se utiliza mucho en Jalisco, con el sentido de “irse de una vez” –información no disponible para la traductora en los años 70, que opta por explicar el verbo ganar, que en este caso ya perdió su sentido literal –ganar dinero: “*К тому времени взгорье наше почти обезлюдело. Сперва*

по одному уходили, а под конец и вовсе толпами. Заработают малую толику денег и с первыми заморозками уходят.¹⁵

Al final, es abundante el texto de Rulfo en casos de uso de lexicemas en un sentido desconocido, tanto para un alemán, francés o ruso como para los propios mexicanos. Así es el caso de la palabra “ajolote” en el cuento “El hombre”: “Lo vi beber agua y luego hacer buches como quien está enjuagándose la boca; pero lo que pasaba era que se había tragado un buen puño de ajolotes, porque el charco donde se puso a sorber era bajito y estaba plagado de ajolotes. Debía de tener hambre” (Rulfo, 2017, p. 141). Un lector atento tardaría bastante en entender por qué el personaje principal del cuento, José Alcancía, acaba por comer unos ajolotes –animal normalmente conocido por los hispanistas rusos como *Ambystoma mexicanum*, hasta considerado en varias ocasiones como símbolo de México. Endémicos de la región de Xochimilco, los ajolotes no suelen llegar a medir menos de 15 centímetros –un hecho que le hace dudar al lector si podría ser tragado por una persona una gran cantidad de ajolotes o si puede caber esta cantidad en un “puño”. Sin embargo, el léxico de *El llano en llamas*, que forma parte de la “Guía crítica” elaborada por la Fundación Juan Rulfo (2018), nos presenta una explicación bien clara acerca de la duda: “En el cuento ‘El hombre’ el término [ajolote] se refiere a los renacuajos, pues se trata de la manera común de referirse a ellos en el Occidente de la República. No se trata, de manera alguna, del axolotl presente en algunas áreas lacustres del Valle de México” (Jiménez, 2018, p. 209). Un caso que al parecer no supone ninguna dificultad en realidad resulta todo un problema, pues la traductora, al carecer de fuentes de información tan específicas, opta por el significado canónico de la palabra “ajolote” –una decisión que no nos debe sorprender, ya que las posibilidades de las que gozamos hoy gracias a las investigaciones en el campo de la obra rulfiana no se pueden

¹⁵ La traducción literal sería: “A estas alturas la cuesta se quedó casi sin gente. Primero se iban uno tras otro, pero al final en manadas. Ganan un poco de dinero y se van con el primer frío.” Traducción nuestra.

comparar con las que estaban a disposición de Glazova hace más de medio siglo.

LA NUEVA TRADUCCIÓN: HERRAMIENTAS A DISPOSICIÓN
DE UN TRADUCTOR MODERNO

Hoy en día, a más de 50 años de la primera publicación de los textos de Rulfo en lengua rusa, nos encontramos frente a la necesidad pujante de actualizar la obra del jalisciense en el ámbito rusohablante, antes que nada mediante la publicación de la nueva traducción de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Mientras que en el mundo occidental la obra de Rulfo, en las últimas décadas, se ha vuelto uno de los textos canónicos en lengua española, en la lengua rusa la obra crítica acerca de Rulfo sigue siendo escasa. Al mismo tiempo, la propia lengua rusa se ve drásticamente modificada, en contraste con sus condiciones de hace 50 años, lo que también nos hace pensar en la necesidad de una nueva traducción. Lo mismo pasa con los fenómenos pertenecientes a la realidad mexicana. Son ejemplos triviales, pero palabras como “mezcal” o “machete” en los últimos años ya se actualizaron en la conciencia del lector rusohablante, que en muchos casos no necesita las explicaciones que proporciona el texto de Glazova.

Ahora bien, un traductor moderno, al trabajar con el texto de Rulfo, ya cuenta con un número de herramientas relativamente grande para aclarar sus dudas: empezando con la simple posibilidad de hablar con un nativo o buscar uno u otro uso del lenguaje en internet –que es abundante en artículos sobre fórmulas discursivas que solamente se encuentran en los textos de Rulfo– y terminando con la posibilidad de conocer en persona muchos de los fenómenos mencionados en la obra de Rulfo, viajando por Jalisco.

Un aporte importante para nuestro trabajo ha sido posible gracias a varios libros de los investigadores de los textos de Rulfo. Entre ellos, es de destacar el volumen *Juan Rulfo y su obra: una guía crítica*, elaborado por la Fundación Juan Rulfo, coordinado por Víctor Jiménez y Jorge Zepeda –es de suma importancia “El léxico de *El llano en llamas*”, que forma parte del libro y acaba por darnos respuestas a muchas preguntas que surgen en la tarea de traducción–,

Noticias sobre Juan Rulfo: la biografía por Alberto Vital (2004), que nos revela en su plenitud la vida del escritor, o *Juan Rulfo: el arte de narrar*, por Françoise Perus, con un análisis literario detallado de algunos de los cuentos más importantes de la colección.

La lista de herramientas de las que dispone un traductor de Rulfo hoy en día es amplia; y para este artículo podemos cerrarla mencionando la oportunidad que me tocó: estar en México y disfrutar de consultas presenciales acerca de los textos de Rulfo con Víctor Jiménez, Alberto Vital, José Miguel Barajas García y otros especialistas en el campo de las “letras rulfianas”. Al fin y al cabo, hoy en día es posible viajar directamente a Jalisco para ver los lugares donde Rulfo pasó su infancia y en los que se inspiró para la creación de su obra –oportunidad de que se pudo aprovechar el autor de este artículo.

CONCLUSIÓN

La actualización de la obra de Rulfo en el campo ruso hablante sigue siendo inacabada –un fallo que esperemos que esté completado pronto, después de la publicación por la editorial EKSMO de la nueva traducción. El nuevo volumen va a incluir tanto la nueva traducción de la novela *Pedro Páramo* como la de la colección de cuentos, esta vez, por completo.¹⁶ El volumen que se elabora en estos días por la editorial va a ser diferente a lo que el lector rusohablante está acostumbrado a leer de Rulfo –tanto por las nuevas traducciones, que pretenden subsanar los fallos cometidos en la época soviética, como por un prólogo que esperemos que pueda proporcionarle al público ruso hablante la oportunidad de hacer una lectura completamente nueva de la obra del jalisciense. Hoy en día ya se pueden trazar las perspectivas de “letras rulfianas” en el campo ruso, tanto en el área de la traducción como en el de la crítica. Y si en la traducción se trata de encargos bastante extravagantes, en los que se interesarán sobre todo los aficionados de la obra de Rulfo

¹⁶ A los quince cuentos traducidos por segunda vez, se van a sumar otros dos –“El día del derrumbe” y “La herencia de Matilde Arcángel”– que hasta ahora nunca se habían publicado en ruso.

—todavía quedan sin traducción al ruso *El gallo de oro y otros relatos y Cartas a Clara*—, la cantidad de textos críticos acerca de la obra de Rulfo podría aumentarse drásticamente, sobre todo si se trata de comparaciones entre Rulfo y autores rusos leídos por él: Andréiev, Platonov o Dostoevsky. ➤➡

REFERENCIAS

- ALEXEEVA, I. S. (2004). *Vvedeniye v perevodovedeniye*. San-Petersburgo: Centro editorial “Academia”.
- JIMÉNEZ, V. & ZEPEDA, J. (Coords). (2018). *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*. Barcelona: Editorial RM/Fundación Juan Rulfo.
- KOFMAN, A. F. (2005). Huan Rulfo. *Istorija literatur Latinskoj Ameriki*, 5, 450-479. “Ocherki tvorchestva pisatelej xx veka”. Moscú, Nauka.
- MENASSÉ, A. (1985). Comala o la ley ausente. *Diálogos*, pp. 40-42. Ciudad de México, Ciudad de México: Ediciones Era/Universidad nacional Autónoma de México.
- PERUS, F. (2012). *Juan Rulfo: el arte de narrar*. Ciudad de México: Editorial RM/Fundación Juan Rulfo.
- REYES, A. (1954). Las burlas veras: nuevos rumbos de nuestra novela. *Revista de revistas*, 2335, 488-489. Ciudad de México.
- RULFO, H. (1999). *Pedro Paramo*. P. Glazova (Trad.). San-Petersburgo: Ámfora.
- RULFO, J. (2005): *Pedro Páramo*. Ciudad de México: Editorial RM.
- RULFO, H. (2012). *Pedro Paramo*. Trad. P. Glazova (Trad.). Moscú: Khudozhestvennaja literatura.
- RULFO, J. (2013). *El llano en llamas*. Ciudad de México: Editorial RM.
- RULFO, J. (2017). *El gallo de oro*. Ciudad de México: Editorial RM.
- RULFO, J. (2023). *Cartas a Clara*. Ciudad de México: Editorial RM.
- SANDOVAL GODOY, L. (2004). *Modos de hablar en Jalisco*. Guadalajara: Secretaría de Cultura.

- SVETLAKOVA, O. A. (2017). Rulfo al ruso: traducciones de P. Glazova después de medio siglo. En “Literatura dvukh Amerik” (3),444-457. Moscú: IMLI RAN.
- VITAL, A. (2004). *Noticias sobre Juan Rulfo*. Ciudad de México: Editorial RM/Universidad Nacional Autónoma de México.
- VITAL, A. (2017). *Los argumentos de los asesinos: mecanismos de justificación en la obra de Juan Rulfo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Gualberto Díaz González. (2022). *Testimonio y literatura en La noche de Tlatelolco*. 70 pp. ISBN: 978-607-8858-16-3. Xalapa: Universidad Veracruzana.

La naturaleza del entramado social en la actualidad se caracteriza por una, cada vez más frecuente, mezcla de relaciones de carácter político, económico y social. Con mayor frecuencia, las disciplinas y profesiones se ven obligadas a trabajar en conjunto para lograr un análisis integral de los hechos o eventos. Tal es el caso de la disciplina literaria, en la que se emplean distintos elementos de diversas índoles, desde manifestaciones orales, escritas, hasta gráficas, digitales y sonoras, cuya intención es comunicar, persuadir y/o conmover a los “lectores”.

Un ejemplo claro de este entrecruzamiento disciplinar, que si bien implica una complejidad mayor también conlleva a una comprensión más acabada de un fenómeno social y estético, es el libro de Gualberto Díaz González, *Testimonio y literatura en La noche de Tlatelolco*, publicado en 2022, en el marco del proyecto de la Biblioteca Digital de Humanidades de la Universidad Veracruzana. En esta obra, convergen múltiples elementos, como discursos orales, crónicas, fotografías, noticias periodísticas, que, aunque varían entre sí, no están lejos del objetivo del testimonio: retratar y registrar una vivencia, una experiencia subjetiva y una realidad fragmentada.

Por otro lado, también hay que señalar que este uso de recursos transdisciplinares genera un problema en el sistema de clasificación



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

literario tradicional: los géneros. Así pues, en una realidad interdisciplinaria es cada vez más complicado clasificar los textos dentro de un modelo específico, puesto que los límites de la literariedad se han ampliado según las necesidades modernas de los discursos y de los soportes de comunicación. Habría que agregar que el espacio de publicación de este libro se suma a la interdiscursividad propuesta, puesto que se muestra cómo el soporte crea y amplía condiciones de lectura y recepción.

En *Testimonio y literatura en La noche de Tlatelolco*, Díaz González dialoga sobre cómo esta variedad de elementos se entretajan y conforman la literatura testimonial, a partir del análisis de *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska (1971), una de las obras documentales y literarias más completa sobre aquél fatídico evento, que marcó la historia mexicana: la represión estudiantil ocurrida el 2 de octubre de 1968, conocida como la Masacre de Tlatelolco, en el contexto de las Olimpiadas y del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Pese a que cada año se conmemora la memoria de dicho suceso por medio de eventos, actos cívicos, marchas y manifestaciones, las primeras impresiones y acercamientos a los hechos son tan difusos como la crítica histórica especializada, por lo que el libro de Díaz González no resulta de ninguna forma intrascendente.

En el prólogo, Díaz González señala cómo su acercamiento a la obra de Poniatowska responde a una inquietud crítica, que lo impulsó a analizar de manera histórica y literaria dicha obra. La discusión comienza propiamente con la mención de un elemento imprescindible en todos los géneros literarios, en el discurso y pensamiento humano desde sus primeros años: la narración. Todo el tiempo estamos contando historias, de forma oral, escrita, incluso de forma visual -través de dibujos, pinturas, fotografías y cintas cinematográficas. Es la narrativa la que permite construir y reconstruir experiencias propias, la realidad y la ficción desde una subjetividad propia y colectiva.

La necesidad de reconstruir experiencias y dar a conocer una verdad propia a través de la narración es una condición humana, como una respuesta de las sociedades para construir una historia propia, que en ocasiones refleja y critica la dominación y opresión

y permite visibilizar la otra versión de un hecho que hasta entonces era desconocida, una realidad inaccesible desde la versión hegemónica de la historia.

Además de la revisión histórico-social del testimonio, Díaz González lo analiza como un recurso fundamental en la ciencia jurídica y en el proceso legal, donde es entendido como una declaración de hechos pasados o presentes estrictamente dirigida a un juez y emitida por las partes involucradas o por terceros que hayan presenciado un acontecimiento. Al ser una narración con fines probatorios, por medio de material documental, da a conocer la percepción sobre una realidad y permite fijar los hechos de un suceso histórico o social.

La obra de Díaz González señala la importancia del testimonio en el ámbito jurídico, histórico y social; realiza precisiones histórico-culturales de sus primeras apariciones; destaca la importancia que ha tenido en Latinoamérica; y además realiza una revisión crítica acerca de la utilidad y pertinencia de este recurso en la literatura, haciendo uso de múltiples ejemplos de literatura testimonial. De esta forma, entonces, el autor señala que el testimonio es un recurso que puede ser analizado a partir de la teoría literaria, cuando éste emplea recursos retóricos y estéticos.

El análisis de una obra como la de Poniatowska, que reúne narraciones testimoniales de diversas índoles sobre un hecho violento, le permite a Díaz González tener una visión interdisciplinaria y abordar la obra y su principal recurso narrativo desde un enfoque de los Derechos Humanos. Dicho enfoque tiene una pertinencia y relevancia social cada vez mayor en la actualidad, debido a la necesidad de garantizar la dignidad, la integridad, la justicia y la equidad de todos los seres humanos. Este enfoque permite entender la necesidad de concebir el testimonio como un derecho a la libertad de expresión, a la verdad y al acceso a la justicia. En este sentido, el testimonio es una forma de resistencia, que le otorga un lugar y una voz a un grupo social que ha sido violentado, silenciado e invisibilizado en levantamientos, guerras y movilizaciones sociales. Su materialización en la escritura simboliza la capacidad de responder a un interlocutor que no ha permitido dar respuesta y, de esta

manera, fijar una versión alternativa de la historia. Ante la imposibilidad de actuar, levantar la voz y dejar testimonio se convierte en el único medio de resistencia.

Dadas las características del testimonio, así como su carácter principalmente oral, Díaz González se cuestiona cuál es el lugar de éste dentro de los géneros literarios: si es más cercano a la crónica, por su carácter histórico, o a la narrativa, por los recursos estilísticos que emplea. Ante este cuestionamiento, existen varias respuestas: la literatura testimonial ha sido considerada como parte del género de denuncia y también como crónica histórica, por dar voz a las minorías y ser, así, un espacio alternativo a la historia hegemónica, un espacio de denuncia, concientización y reivindicación social. Lo anterior son algunos de los aspectos que distancian al testimonio del género de la narrativa literaria, pero sobre todo el aspecto que pareciera marcar mayor distancia es el rasgo documental histórico o de prueba judicial. Al respecto, uno de los recursos que más genera controversia, por su uso en *La noche de Tlatelolco*, son las fotografías, principalmente por las nociones de lo que es o no literatura; sin embargo, Díaz González destaca cómo éstas sirven para dar fuerza a los testimonios, y que son indisociables, pues son utilizadas a forma de ecos testimoniales. En la obra de Elena Poniatowska, los testimonios y las fotografías se configuran como un coro de voces que se mezclan, se enciman, se confunden y narran el caos del dos de octubre. Sin embargo, los recursos utilizados funcionan porque la autora-narradora los hace dialogar, ordena los testimonios armónicamente apelando a la estética y a la creatividad, lo que le permite crear una obra extraordinaria sobre un evento que también lo fue. Para Díaz González, las fotografías vuelven particular el texto, debido a que son una forma alternativa de narrar, un recurso que atrae la atención por el desorden y yuxtaposición que poseen; son una evidencia del trabajo estético realizado por la autora, que introduce e involucra al lector en los espacios y acontecimientos que narra, lo vuelven observador, narrador y finalmente, testigo.

Parece concluir, entonces, que la literatura testimonial es interdisciplinaria, pues se apoya de diversas ciencias, como el periodismo, la sociología, la antropología, la fotografía, y forma parte de

la ciencia literaria debido a la labor que realiza el narrador-autor al organizar los recursos testimoniales. Es ya lugar común la consideración de Hidden White sobre el discurso histórico frente al ensayístico: todo depende de la forma que se le dé al discurso para responder a una intencionalidad. Un muy buen ejemplo es el de *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, como lo demuestra Díaz González, pues a través de recursos narrativos, poéticos y estéticos lleva al testimonio más allá de la referencia, permitiendo analizar la obra desde la teoría literaria: logra darle trascendencia estética.

De esta manera, el testimonio en la literatura se mueve entre la ficción y la realidad, pero no necesariamente entre la falsedad o el engaño. Las características de éste obligan a mantenerse dentro de la información veraz y el objetivo que persigue obliga al narrador-autor a tomar una postura ante los hechos, debido a que busca dar voz a los que no la tienen, y adecuar los discursos a su estilo, sin traicionar lo que éstos implican. Se trata de un discurso que fluye entre la realidad y la ficción, entre la cotidianidad y la estética.

La obra *Testimonio y literatura en La noche de Tlatelolco* de Gualberto Díaz González evidencia la importancia del testimonio como recurso literario, visibiliza la literatura testimonial como parte de la ciencia literaria y enfatiza la necesidad de brindar un espacio dentro de ésta a los textos que van más allá de los géneros tradicionales. Además, destaca la necesidad de un enfoque en materia de Derechos Humanos, ante una realidad que invisibiliza los discursos que no corresponden con la historia hegemónica y transgrede los derechos de libertad de expresión y de acceso a la verdad de los grupos sociales marginados. ➤

Jennifer Vázquez
Universidad Veracruzana, México

zS22014049@estudiantes.uv.mx

Jorge Luis Herrera. (2023). *Una representación polifónica de la Generación de Medio Siglo*. 174 pp. ISBN: 978-607-98479-9-9. Ciudad de México: LIBERMEX.

Intentar la historia literaria es un reto. Jorge Luis Herrera lo acepta con alegría y le da cuerpo y savia a *Una representación polifónica de la Generación de Medio Siglo*, compañera de otras investigaciones suyas –informa, en preciso prólogo, David I. Saldaña Moncada–, ya individuales, como *Voces en espiral. Entrevistas con escritores mexicanos contemporáneos* (2009), ya colectivas, como *Narrativas de la violencia. Representaciones en las literaturas hispánicas. Guerra, sociedad y familia* (2015), *Tuércelo el cuello al cisne. Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI)* (2016), *El texto de las mil caras. Hibridismo y nuevas tendencias en la literatura española e hispanoamericana* (2018) y *Disidencias en la literatura hispánica* (2020). Recorre un camino espinoso, que va del trasfondo social que implica toda historia literaria a la historia creativa de los individuos, pasando por la generación y grupos a que estos individuos están asociados.

De la mano de José Ortega y Gasset y Julián Marías, Jorge Luis Herrera asume que la historia literaria exige “la reconstrucción y análisis de la estructura de todo aquello provocado por la coexistencia y correlación entre el propio ser humano y su mundo” (p. 135), esto es, tener en cuenta las transformaciones de la historia humana, teniendo este trasfondo cuanto atañe al período literario que se aspira a atender. De esta manera, se recuperan los pensamientos, interpretaciones, “gustos, convenciones, valores” del período, que “son consecuencia y reflejo de una forma particular de



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

sentir la existencia” (p. 137). Si se quiere, insiste Herrera, se reconfigura la “sensibilidad vital” o la “vida histórica” de una época, que afecta a las generaciones y a los individuos. Con esta vida histórica —entendida como las circunstancias vitales colectivas que dominan una época concreta—, las generaciones y los individuos toman una postura respecto de las predecesoras, ya del ayer remoto, ya del reciente: “la primera es aquella en la cual se concibe al pensamiento del presente como el progreso de las ideas pasadas y se busca darle continuidad [...], mientras que en la segunda se pretende superar el pasado mediante la destrucción del pensamiento heredado” (pp. 136-137), si bien, agregamos, es más usual la combinatoria de ambas posturas: a partir de una conciencia crítica, asumir unos pensamientos y rechazar otros.

Ya con este marco general para su esfuerzo por contribuir a la historia literaria del siglo xx mexicano, Herrera aterriza en el campo de las generaciones, el recurso metodológico clave para intentar su valoración de la Generación de Medio Siglo. Las generaciones representan, para él, “un momento específico de la sensibilidad vital de un pueblo y cada una posee rasgos que la definen y la distinguen de las demás”. Agrega: “sus miembros comparten, ineludiblemente, particularidades que los hermanan y que simultáneamente los diferencian de los de otras generaciones” (p. 140). Para darle mayor claridad al concepto, retoma a Ortega y Gasset, quien, desde su atalaya, había propuesto una sutil diferencia entre ser contemporáneo y ser coetáneo: “Ser contemporáneo implica vivir en un mismo tiempo y espacio, y ser coetáneo entraña, además, compartir y participar de un mismo ‘espíritu del tiempo’” (p. 141). Trae a escena, entonces, las palabras del filósofo español: “el conjunto de los que son coetáneos en un círculo de actual convivencia es una generación” (p. 141). Y así, contemporaneidad y coetaneidad no sólo clarifican el concepto generación, sino implican, además, la sucesión y el empalme generacional durante una sola época histórica, como ocurrió en el México de los años sesenta, cuando convivieron —señalamos— las generaciones del neorrealismo —con Juan Rulfo, Juan José Arreola y José Revueltas a la vanguardia—, de Medio Siglo —con Juan García Ponce, Inés Arredondo y Juan Vicente Melo al frente— y de la Onda

—con José Agustín y Gustavo Sainz a la cabeza—, una consolidada, otra afianzándose, una más en proceso de emergencia.

El marco teórico y metodológico de Jorge Luis Herrera para intentar la reconstrucción de la Generación de Medio Siglo está claro, si bien deja en zona gris el papel de los grupos —verbigracia, los hispanomexicanos (José de la Colina, Federico Patán, Angelina Muñiz-Huberman), los narradores de las tribulaciones y alegrías en la provincia (Tomás Mojarro, Sergio Galindo y Emilio Carballido) y los neoindigenistas (Rosario Castellanos, Eraclio Zepeda y Francisco Salmerón)— y los individuos, estos últimos cumpliendo la función de “minoría selecta” —a saber, una élite capaz de “regir y determinar la dirección de la cultura dominante y, *hasta cierto punto*, el pensamiento de los miembros de su generación” (p. 36)—, de “epónimo” —esto es, un “personaje que por distintos motivos se convierte en el centro de su generación; aquel cuyos rasgos le otorgan un espíritu propio o, incluso, el nombre o sobrenombre a la misma” (p. 49)— o de “outsider” —es decir, aquellos que, según Kristen Vanden Berghe, se encuentran “ajenos a cualquier poder de decisión sobre la normatividad artística del momento” (p. 40). Con ese marco, pone en escena las características de dicha generación, una de las más puntuales al respecto, como seguramente acordarían Claudia Albarrán, Magda Díaz y Morales, Armando Pereira y Angélica Tornero, entre muchos otros.

Ligados a los cambios económicos y culturales de los años 1940-1960, los narradores de la Generación de Medio Siglo fabularon mundos urbanos, sin desdén de los rurales, habitados por heroínas y héroes puestos en situaciones límite, absurdas, abyectas, siniestras, monstruosas, que corroían o de plano tiraban abajo sus valores, antes de su arribo al descubrimiento de sí mismos o a la concreción de sus anhelos. Herrera describe con acierto la condición inestable o caótica de los personajes: “su percepción de la ‘realidad’ va modificándose y, con frecuencia, terminan extraviados en las honduras de su ser; es como si la ‘realidad’ se quebrara y los lanzara a un abismo”. Debido a ello, “la única opción de algunos personajes es huir o intentar huir, sabedores de que no pueden oponer resistencia a las nuevas circunstancias de su existencia, las

cuales los aproximan a la desesperanza, locura, muerte” (p. 41). En efecto, la realidad trastrocada diluye las fronteras entre “la vigilia y el sueño, lo natural y lo sobrenatural, lo racional y lo irracional” (p. 41) y sumerge a los personajes en universos amenazadores, contradictorios, porosos, anómalos, en los cuales la única seguridad vital es la carencia de seguridades, “convirtiendo su día a día en una experiencia traumática” (p. 93). No resulta extraño, entonces, que “la realidad” se torne “hostil, violenta, indómita” y los aproxime “simultáneamente a la locura y a la lucidez, sin que [ello] sea una contradicción” (p. 93); tampoco que ese trastrocamiento de lo real provoque que “los personajes vayan perdiendo libertad, y que sus sensaciones, emociones, pensamientos y acciones sean influidos por fuerzas ‘interiores’ (como el inconsciente y los instintos) o ‘exteriores’ (como las sobrenaturales y las colectivas)” (p. 96). Las historias, los personajes, los conflictos humanos narrados están, pues, marcados por la inestabilidad, reflejo quizá de la inestabilidad a la cual se adentraba el México de esos años.

La representación polifónica de dicha generación no esquiva la problemática del contexto en el cual realizaban sus actividades creativas, difusoras y valorativas. En esa línea, según Herrera, conformaron una generación plural, con una minoría rectora —concentrada en la Ciudad de México, pero con una gran presencia de creadores venidos de la provincia—, con alta conciencia crítica, lo que les permitió modernizar las estéticas dominantes, incorporarse al cosmopolitismo de mediados de siglo, separarse de los nacionalistas revolucionarios, constituirse en un movimiento nacionalista disidente, “caracterizado por el deseo de conocer y revalorar la propia cultura y la tradición literaria” (p. 62), por anteponer el arte a “los contenidos de carácter social y político” (p. 63) y por universalizar los temas nacionales. En fin, una generación de ruptura con lo obsoleto, marcada por el deseo de darle continuidad a cuanto de valía resguardan las tradiciones.

Una representación polifónica de la Generación de Medio Siglo es un estudio fiel a sus objetivos, que se resumen en estas palabras de Jorge Luis Herrera:

Hice un recuento y un análisis de varios de los rasgos primordiales que identifican a los miembros de dicha generación (sobre todo en relación con el terreno literario), [...] la noción generacional que poseían; el rol social que jugaba la mujer; las concepciones que tenían de lo nacional (lo “mexicano”) y del cosmopolitismo; el afán crítico que los caracterizaba; la visión de la “realidad” y de la ficción vinculada al grotesco; las ideologías políticas a las que eran afines; la religiosidad imperante en su contexto; y la relevancia del cine, los estudios profesionales y de ciertas instituciones educativas y culturales –como el Centro Mexicano de Escritores– y las becas que éstas otorgaban (p. 34).

Es una fidelidad que debemos agradecer a todo investigador, especialmente cuando éste aspira a contribuir a la historia literaria de un país. ➤

Alfredo Pavón
Universidad Veracruzana, México

ORCID: 0000-0002-8707-8577
pavron@yahoo.com.mx

Vicente Quirarte (Sel. y est.). (2023). *Rubén Bonifaz Nuño: Rubén por nosotros*. 246 pp. ISBN: 978-607-99517-1-9/978-607-8923-44-1/978-607-30-8190-0/978-607-7874-64-5. Ciudad de México: Fundación para las Letras Mexicanas/Universidad Veracruzana/Universidad Nacional Autónoma de México/El Equilibrista. Imágenes fotográficas de la colección de Paloma Guardia Montoya.

En 2003, cuando Rubén Bonifaz Nuño iba a cumplir 80 años preparó un grupo de «calaveras», que dio a la estampa bajo el título *Calacas*. Este cuaderno fue impreso por El Colegio Nacional (2003, 44 pp.), institución a la que pertenecía desde 1972. Con *Calacas*, refrendaba, por su contenido explícito e irónico, el humor y el talante de quien se asumía como un simple mortal en vísperas de tránsito. El poeta de Córdoba, Veracruz, que viviría casi diez años aún, ya no volvió a publicar más en verso. A propósito, Quirarte anotó en su prólogo: “Rubén Bonifaz Nuño tuvo la cortesía de darnos tiempo para despedirnos lentamente de él. Desde hace varios años le dijo adiós a la vida y soportó con estoicismo la proximidad de la muerte, escribiéndole versos en un volumen muy mexicano y muy clásico, jugueteón desde el título: *Calacas*” (p. 12).

Con sus «calaveras», bien cargadas de vuelos líricos, registros de sabiduría y derroche popular, puso punto definitivo a una obra llamada a convertirse en clásica. Incluso, en este ejercicio jugueteón, echó mano de su formación grecolatina, pues puso a sus *Calacas* un epígrafe de *La Iliada*—el verso 107 del capítulo XXI—, el cual citó primero en caracteres griegos y luego, hacia el final de su cuaderno, lo ofreció al lector traducido al español: “Murió también Patroclo,



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

quien mejor que tú era con mucho.” En torno a esta dualidad occidental y mexicana, Rubén Bonifaz Nuño construyó la llamarada de su visión del mundo, llenándola de un mestizaje sumamente complejo y personal. Este ingrediente esencial aparece y reaparece con mucho esplendor a la largo de sus obras.

El contenido de *Rubén por nosotros* ofrece, en este sentido, algunas peculiaridades: por ejemplo, Vicente Quirarte, el antologador e introductor del volumen, escogió obras en verso y prosa. Y cuando seleccionó los versos, además ocupó un criterio doble: incluyó tres libros que reprodujo íntegros: *La muerte del ángel* –su primera colección, impresa en 1945–; su gran poema lírico: *El manto y la corona* –publicado en 1958– y *La flama en el espejo* –cuya primera edición fue de 1971. Junto a estos tres libros, seleccionó poemas de otros libros, aunque no seleccionó poemas de libros como *Imágenes* (1953), *Canto llano a Simón Bolívar* (1958), *Siete de espadas* (1966), *El ala del tigre* (1969), *Tres poemas de antes* (1978), *Pulsera para Lucía Méndez* (1989) o *Trovas del mar unido* (1994). Quirarte significó, entonces, su primera colección de sonetos, *La muerte del ángel*, su primer gran libro de lírica amorosa, *El manto y la corona*, y un libro hermético y complejo de la edad madura: *La flama en el espejo*. Así lo señaló Quirarte en la “Advertencia editorial”, al explicar que los copió en su totalidad por tratarse de “libros que constituyen una historia completa de principio a fin y que son muestra del Bonifaz más accesible e inmediato, así como del poeta afamado en establecer con su lector un diálogo difícil y estimulante” (p. 9).

Al lado de estos libros de poemas, Quirarte añadió ejemplos poéticos de otros libros: *Los demonios y los días*, *Fuego de pobres*, *El corazón de la espiral*, *Del templo de su cuerpo*, *As de oros*, *Albur de amor* y el ya mencionado *Calacas*. Por otra parte, el volumen *Rubén por nosotros*, celebratorio del primer centenario de Rubén Bonifaz Nuño (1923-2023), contiene cinco textos en prosa, con los que el coleccionista se propuso dar una idea cabal de los indudables méritos universales del poeta mexicano. Se trata de cinco piezas imprescindibles: *Destino del canto*, su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua; *La fundación de la ciudad*, su discurso de ingreso a El Colegio Nacional; los ensayos *Catulo y su obra*, texto

introdutorio a su traducción del latín; la *Introducción a Propercio*; y el prólogo al volumen del pintor Ricardo Martínez.

En el prólogo “Rubén por nosotros”, Quirarte incluyó la hipótesis realizada por Sandro Cohen sobre la composición del verso, con la que Bonifaz Nuño “le dio alas a su poesía y no para lastrarla”. Cohen conjeturó:

Nadie ha explorado los mecanismos del verso como Bonifaz Nuño. Muy pronto empezó a cuestionar la intocabilidad del endecasílabo acentuado en sexta, y buscó la manera de transformar su cadencia al cambiar el punto de apoyo de la sexta a la quinta sílaba. Hay que ver cómo esta mudanza, aparentemente sutil, le abrió muchas posibilidades nuevas de versificación, combinando, por ejemplo, endecasílabos con decasílabos y eneasílabos, manteniendo constante ese acento en quinta, como el timonel que no pierde el rumbo pese a los embates del viento, la lluvia y corrientes invisibles (p. 13).

Esta búsqueda formal y otros hallazgos dieron como resultado un estilo personal en Bonifaz Nuño. Por eso se explica que el poeta, en sus indagaciones, alcance el carácter de clásico y popular, pues, como afirma Quirarte, “cantó los trabajos del vencido, pero también al amor y a la mujer en algunos de sus más altos poemas, en libros que adquirirían cada vez mayor complejidad” (p. 14).

Además de la preocupación técnica y formal de su poesía, Bonifaz Nuño indagó en otros saberes humanos. Primero, exploró en el mundo clásico grecolatino. Además de su historia, aprovechó el don de lenguas y se convirtió en traductor de los poetas de las expresiones griega y latina. Fundó en la Universidad Nacional Autónoma de México la colección de escritores clásicos *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*, la que dirigió hasta su fallecimiento. Y en ésta publicó –en ediciones bilingües y traducciones especializadas o «rítmicas», como el poeta las denominaba–, entre otros autores, los *Carmenes* y *Poemas de amor* de Catulo, las *Elegías* de Propercio, las *Olímpicas* de Píndaro, el *Hipólito* de Eurípides, el volumen *De la natura de las cosas* de Lucrecio, las *Metamorfosis*, el *Arte de amar* y *Remedios de amor* de Ovidio, las *Geórgicas* y *La Eneida* de Virgilio, la *Guerra gálica* de Julio César, *Acerca de los deberes* de

Cicerón y, durante los últimos años de vida, entregó a las prensas y en la misma colección *La Ilíada* de Homero.

Otra de las grandes preocupaciones de Bonifaz Nuño fue el del conocimiento del universo mesoamericano. Asistió en los años cincuenta del siglo pasado al seminario de náhuatl, que mantuvo en la UNAM durante muchos años el maestro Miguel León Portilla. Allí el poeta revisó las traducciones literales que realizó León Portilla de los *13 poetas del mundo azteca*. Bonifaz Nuño, por su parte, incorporó este tipo de conocimiento a su vida y sobre todo a algunas de sus obras: con las aportaciones mesoamericanas, arregló los poemas de *Fuego de pobres* y, además, preparó, primero, su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, en 1963, en donde comparó y enlazó los universos del mundo latino –la poesía de Horacio– y el discurso de *La flor y el canto*. Una década después, Bonifaz Nuño, al preparar su discurso de ingreso a El Colegio Nacional, comparó la creación de la ciudad al aglutinar, en un sólo argumento histórico y literario, la idiosincrasia del mundo maya contenido en el *Chilam Balam* y la fundación de Roma, según los parámetros del universo poético de Virgilio.

Durante los últimos años de su existencia, Bonifaz Nuño se volcó de lleno en el universo de la antigua cultura mexicana; compuso diversos ensayos con este tema, de tipo iconográfico y descriptivo, sobre Tláloc o la Coyolxauhqui, el monolito dedicado a la luna, “la coronada de cascabeles”, por ejemplo, y también sobre la iconografía olmeca. Como corolario de esta inclinación por el ámbito de lo mexicano, Bonifaz Nuño fundó, en la Universidad Nacional Autónoma de México, el Seminario de Estudios para la Descolonización de México, al que dedicó sus últimos impulsos de trabajo y las últimas luces de su vida intelectual.

La misión capital de Rubén Bonifaz Nuño ha sido la de contribuir a la literatura mexicana con su obra poética. Su estilo predominante ha sido, además de personal, clásico, aunque compuso en varios registros estilísticos: fue un poeta culto y, a veces, de expresión coloquial, como en sus calaveras o en los poemas de *Los demonios y los días* y en *Albur de amor*. Supo mezclar lo universal con el universo tradicional nuestro en los poemas de su libro *Fuego de*

Vicente Quirarte (Sel. y est.). (2023). *Rubén Bonifaz Nuño: Rubén por nosotros*

pobres—como se ha mencionado— y arregló libros completos dentro de la tradición clásica, como *La muerte del ángel* e *Imágenes*.

La antología *Rubén por nosotros* presenta una amplia selección de los registros estilísticos del poeta Rubén Bonifaz Nuño, donde—como se lleva dicho— ha privilegiado, en la selección ofrecida por Vicente Quirarte, la inclusión de libros completos y, asimismo, la de una rica variedad de otras opciones y modos de poetizar, todo con la finalidad de dar al público lector una selección de la mayor parte de sus expresiones poéticas. ❖

Ángel José Fernández
Universidad Veracruzana, México

ORCID: 0000-0002-8671-7197
Ánafernandez@uv.mx