

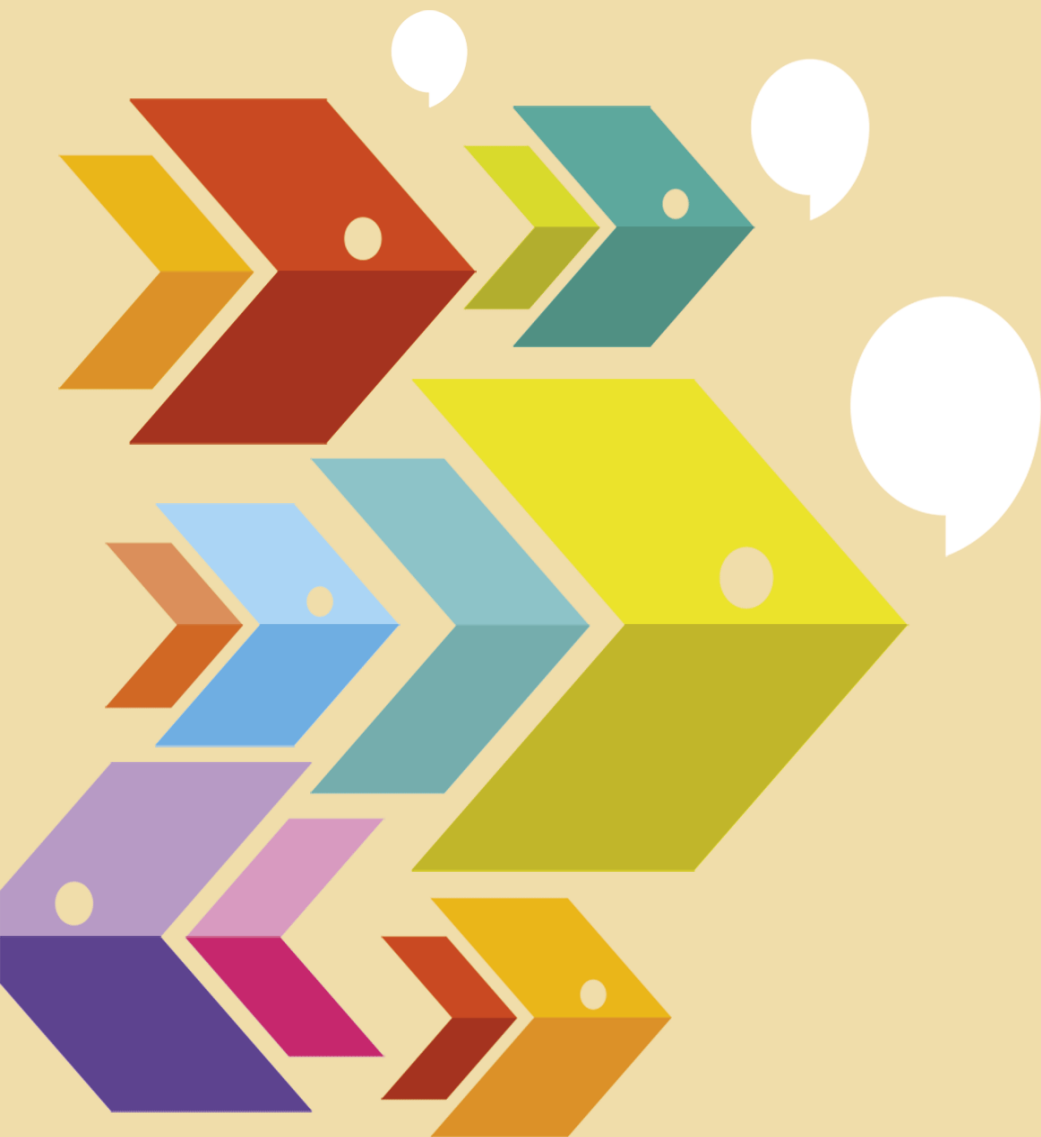
elpez yla flecha

Revista de Investigaciones Literarias

ISSN: 2954-3843
Vol. 6, Núm. 14
enero
abril 2026



Universidad Veracruzana



elpez yla flecha

Revista de Investigaciones Literarias



Universidad Veracruzana
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Vol. 6, número 14,
enero-abril 2026

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Martín Gerardo Aguilar Sánchez

Rector

Arturo Aguilar Ye

Secretario Académico

Lizbeth Margarita Viveros Cancino

Secretaria de Administración y Finanzas

Jaqueline del Carmen Jongitud Zamora

Secretaria de Desarrollo Institucional

Agustín del Moral Tejeda

Director General Editorial

Roberto Zenteno Cuevas

Director General de Investigaciones

Martha Elena Munguía Zatarain

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

Cynthia Palomino Alarcón

Porfirio Castañeda Nevárez

Sara Luz Páez Vivanco

Soledad Colorado Trujillo

Estrella Ortega Enríquez

Manuel Escobar Díaz

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
UNIVESITAT 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

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias de la Universidad Veracruzana, vol. 6, número 14, enero-abril de 2026, 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.

ÍNDICE

Nota editorial	7
 <i>FLECHA</i>	
Novela corta y diario: a propósito de <i>Diario pinchado</i> de Mercedes Halfon <i>Carmen Pujante Segura</i>	9
El carácter como destino: la novela sandinista de Salomón de la Selva <i>Eduardo Celis</i>	28
Transtornos mentales, escritura y revolución en <i>El país bajo mi piel</i> , de Gioconda Belli <i>Sabino Luévano</i>	47
Historia, ética y resistencia en <i>La pasión según Antígona Pérez</i> y <i>Antígona González</i> <i>Rodrigo Rosas Mendoza</i>	77
La representación del hablante lírico en <i>Moneda de tres caras</i> de Francisco Hernández <i>Luis Antonio Mendoza Vega</i>	98
Presencia y transformación de las diez modalidades de ensayo establecidas por José Luis Martínez en <i>El ensayo mexicano moderno</i> <i>Eduardo Aguirre</i>	114
Julio Cortázar, sus duelos y melancolías <i>Gustavo Alberto Quichiz</i>	131

REDES

“El buque negro” de José María Barrios de los Ríos: Estrategias espectrales en la ciencia ficción de principios del siglo xx

Héctor Justino Hernández Bautista 152

El amor erótico en dos *Solaris*: Lem (1961) y Tarkovski (1972)

Samuel Restrepo Agudelo 169

Utopía y esencia femenina en el cosmos literario de Elena Aldunate

Camila Flores Rivera 189

CARDUMEN

Manuela Luengas Solano. (2024). *Revista Mito: libertad, situación y política del intelectual (1955-1962)*

Andrea García Rodríguez 209

Miguel Ángel Hernández Acosta. (2024). *Revistas y autor marca: el caso de Alberto Salcedo Ramos*

Andrea García Rodríguez 213

Diana Hernández Suárez, Diana Isabel Jaramillo y Sebastián Pineda Buitrago (Coords.) (2025). *Una formación frustrada: crítica literaria de las literaturas nacionales hispanoamericanas del siglo XIX*

Shanik Sánchez 217

Nota editorial

En este primer número de 2026 se entrega al lector una suma de rutas críticas que visitan el diario, la novela, el cuento, el teatro, la poesía, la autobiografía, el ensayo y el cine desde acotaciones teóricas muy diversas, pero hermanadas por una misma intención: hurgar, con paciencia y perspicacia, en obras ejemplares de la literatura hispanoamericana, no sólo para pulsar sus contribuciones, sino para señalar en ella aspectos que tienen nuestra atención dentro y fuera de la cultura literaria y, al mismo tiempo, ponen sobre la mesa la vigencia de una tradición propia, cuyo sello es la transgresión de fronteras.

La sección *Flecha* agrupa siete colaboraciones sobre obras de autores de México, Centroamérica y el Río de la Plata. Pujante, en “Novela corta y diario: a propósito de *Diario pinchado* de Mercedes Halfon”, propone una comparación entre dos expresiones genéricas aparentemente distantes: “el diario es un texto aliterario, antificcional, antinarrativo e inconcluso [...], la novela corta es un género literario, ficcional, narrativo y breve”, que, sin embargo, contienen características comunes que valdría la pena explorar para arrojar luz a un lado y al otro. Celis tiene por objetivo defender una tesis: “*La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* concibe el carácter individual y colectivo como fuerza determinante del destino histórico, en diálogo con el devenir de la insurgencia sandinista y con la realidad nicaragüense...”

Luévano, en “Trastornos mentales, escritura y revolución en *El país bajo mi piel*, de Gioconda Belli” da continuidad a la tríada: historia, literatura, política, que enlaza con cuestiones sobre la enfermedad, para desde allí reflexionar “sobre el concepto médico de trastorno mental y



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

la manera en que Gioconda Belli [...] encuentra estrategias para navegar [...] en el contexto de la guerra civil nicaragüense como miembro activo del movimiento guerrillero que derrotó a la dictadura”. En este complejo vínculo literatura y enfermedad, Quichiz “hace hincapié en el discurso de la enfermedad dentro de las cartas de [Julio Cortázar], en lo concerniente a la relación entre el duelo y la melancolía”. El duelo es recuperado por Rosas Mendoza en “Historia, ética y resistencia en *La pasión según Antígona Pérez* y *Antígona González*”, donde ofrece “un análisis del posicionamiento ideológico de estas Antígonas frente a un Estado hostil, desde la defensa del duelo y la dignificación de los muertos”. La cercanía de la enunciación del yo en la lírica y en el ensayo se evidencia en los artículos “La representación del hablante lírico en *Moneda de tres caras* de Francisco Hernández”, de Mendoza Vega, y “Presencia y transformación de las diez modalidades de ensayo establecidas por José Luis Martínez en *El ensayo mexicano moderno*”, de Aguirre. Afirma Mendoza que *Moneda de tres caras* puede ser leído “como un gran poema largo, debido, principalmente, a la enunciación de un único sujeto, puesto que un cuerpo y una conciencia metaficcional son expuestos a lo largo de tres apartados, marcando los estados de un desorden mental en ascenso.” A su turno, fundamentada en una genética del texto, la lectura de Aguirre muestra que el lector no se encuentra ante una simple taxonomía del género, sino que descubre sus orígenes y sus transformaciones.

La sección *Redes* ofrece tres artículos: “‘El buque negro’ de José María Barrios de los Ríos: estrategias espectrales en la ciencia ficción de principios de siglo xx”, de Hernández Bautista, “El amor erótico en dos *Solaris*: Lem (1961) y Tarkovski (1972)”, de Restrepo Agudelo, y “Utopía y esencia femenina en el cosmos literario de Elena Aldunate”, de Flores Rivera, interesados en escudriñar el binomio literatura y ciencia, que es el que abraza la condición genérica de las obras analizadas.

Este número cierra con tres reseñas, sección *Cardumen*, sobre estudios de revistas y otros aportes de la crítica literaria latinoamericana. ➤

Norma Angélica Cuevas Velasco
Universidad Veracruzana

ORCID: 0000-0002-3922-1770
ncuevas@uv.mx

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 6, núm. 14, enero-abril 2026, Sección Flecha, pp. 9-27.
doi: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i14.244>

Novela corta y diario: a propósito de *Diario pinchado* de Mercedes Halfon

Short Novel and Diary: On *Diario pinchado* by Mercedes Halfon

Carmen Pujante Segura
Universidad de Murcia, España

ORCID: 0000-0001-8826-936X
carmenpujante@um.es

Recibido: 06 de enero de 2025
Dictaminado: 25 de junio de 2025
Aceptado: 06 de noviembre de 2025



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

Novela corta y diario: a propósito de *Diario pinchado* de Mercedes Halfon

Short Novel and Diary: On *Diario pinchado* by Mercedes Halfon

Carmen Pujante Segura

RESUMEN

Se pretende acercar posturas entre el diario y la novela corta con el apoyo de una obra como *Diario pinchado*, de Mercedes Halfon. Desde la teoría literaria, se ha aproximado el diario y la novela en diversos puntos, pero no aún el diario y la novela corta. Cabe apreciar características en común, textuales y extratextuales, tras superar un punto de partida *a priori* alejado: mientras que el diario es un texto aliterario, antificcional, antinarrativo e inconcluso, la novela corta es un género literario, ficcional, narrativo y breve. Los extremos se pueden tocar, en este caso y a estas alturas de la literatura y de la crítica, en un punto como el de la denominada autoficción. Aunque no abunden los ejemplos en español, para iluminar esta cuestión se elige el de la escritora argentina, que también puede contribuir a arrojar luz sobre una genealogía de diaristas aún pendiente de trazar.

Palabras clave: novela corta; diario; teoría literaria; escritoras; secreto.

ABSTRACT

This article aims to bring the diary and the short novel closer together by examining *Diario Pinchado* by Mercedes Halfon. While literary theory has explored connections between the diary and the novel, the relationship between the diary and the short novel has yet to be fully examined. Upon overcoming the seemingly distant starting point: where the diary is seen as non-literary, anti-fictional, anti-narrative, and unfinished, while the short novel is a literary, fictional, narrative, and concise genre, common textual and extratextual features can be observed. At this stage of literature and criticism, these extremes converge, particularly through the concept of

autofiction. Although there are few examples in Spanish, Halfon's work sheds light on this intersection and contributes to the development of a genealogy of diarists that remains to be fully traced.

Keywords: Short Novel; Diary; Literary Theory; Women Writers; Secret.

INTRODUCCIÓN

El XIX es el siglo de novelas cortas en forma de diario: *Diario de un loco* de Gogol, *Le Horla* de Maupassant o *Diario de un hombre superfluo* de Turguenev. El XX es el siglo de autores destacados de la literatura en español, como Miguel de Unamuno, entre otras tantas facetas, escritor de novelas cortas y de breves diarios de crisis espiritual, publicados póstumamente, pero también como Rosa Chacel, autora de cuentos y novelas, así como de diarios —obras sobre las que por igual se ciernen habitualmente el secreto y lo no dicho—, y el de María Luisa Puga, autora, entre otros textos, de un conciso diario personal, en 2004, también leído como novela corta —un texto escrito al hilo de los días aciagos de una enfermedad que la lleva a morir ese mismo año. Por medio de esos eslabones, enlazamos con otras autoras y con otro siglo: en el XXI, publica Socorro Venegas su breve diario de duelo, que es *Ceniza roja*, o Sylvia Aguilar Zéleny su novela corta en forma de diario, que es *Una no habla de esto*.

En el caso de *Diario pinchado*, tanto la autora, la bonaerense Mercedes Halfon (1980), como las editoriales —la argentina Entropía, en 2020, y la española Las Afueras, en 2021— han ofrecido claves de lectura de la obra, entre las que cabe destacar aquí las relacionadas con la cuestión de la ficcionalidad, el género o la brevedad. En una entrevista para la *Revista de la Universidad de México*, en 2023, la escritora la defiende como un “diario ficcional”, elaborado a partir de un diario personal escrito, en la ciudad de Berlín, unos años antes, del que rescata “relatos de idas a museos, paseos por la urbe o reflexiones sobre Berlín” y al que añade capas a partir de investigaciones sobre el lugar. Es más, después de leer el de Gombrowicz, estima que el diario es “el híbrido casi por excelencia”, en razón de

que puede albergar textos de lo más diferente. Además de aludir a Pizarnik, a la confesión, al libro como red y hasta a su estrabismo, no esquiva la autoficción y considera la brevedad una virtud literaria. Con todo, en una entrevista un poco anterior, para *Cuadernos Hispanoamericanos*, Halfon, quien había comenzado su trayectoria literaria con varios libros de poemas, reconocía apostar por la cercanía entre la poesía y la prosa y, también, haber sabido tarde del concepto de autoficción.¹

Diario pinchado es una obra híbrida, por cuanto mezcla poesía, autobiografía y ensayo, un aspecto remarcado por la editorial madrileña, que se anima a encuadrarla dentro de un género, tal como se puede comprobar en el paratexto de la contracubierta del libro, coincidente con el de la web. Se presenta como una novela corta, con formato de diario, pero también como dietario, lo que, de paso, viene a dar cuenta de la oscilación terminológica en torno a los textos diarísticos, dubitación que también ha afectado a la novela corta históricamente. En cualquier caso, se advierte la intención de enmarcar la obra en el género de la ficción —y de la narrativa, dentro de los límites de la brevedad y de la forma del diario. En ese molde formal, encaja un contenido, unos temas y una historia de crisis, grietas y oscuridades, pues, como se anuncia, se narra la estancia en la capital alemana de una joven argentina que se siente extranjera no sólo por encontrarse en una ciudad extraña —donde no se orienta bien y no conoce el idioma—, sino porque allí se acaba desinflando el amor por su novio —un poeta becado, que es la primera razón de su viaje. Así, con los personajes de un novio escritor que escribe algo que no leeremos y una novia que también acaba deviniendo escritora y protagonista de un texto, que es el que justamente leemos, no nos han de resultar extrañas

¹ “No tenía idea del concepto de autoficción. Y preferiría seguir ignorándolo. Para mí lo escrito, aunque tomara el formato de novela breve, tenía el mismo grado de verdad de un poema. Es decir, el que tiene por su forma, por su sentido, por sus sugerencias. Por estar en el mundo. Por lo que sucede al leerlo. Quien escribe, aunque diga yo, es y no es el autor/a. [...]. Otra sorpresa que me llevé con ese, mi primer libro *en prosa*: nunca pensé, hasta mucho después de haberlo terminado, si el personaje que estaba viviendo esas peripecias con su estrabismo, su hipermetropía, su astigmatismo, era yo” (Halfon, 2022).

ni la capa irónica ni la capa metaliteraria de esta obra, que contiene reflexiones sobre la poesía y la literatura, así como sobre el propio diario, además de referencias que la entroncan con una tradición de diaristas. Leyendo se aprende a escribir y, también, escribiendo se aprende a leer, releer, literaturizar y hasta ficcionalizar un texto a través de diversos recursos.

Otro apoyo paratextual –concretamente, epitextual–, el de las reseñas, puede confirmar esas líneas interpretativas al poner el acento en el montaje y los fragmentos, en la lectura de un diario de desamor, en la tradición de los diarios –también los literarios–, en el viaje interior como relato, así como en la “capital” de la literatura hispanoamericana, como puede ser Berlín. En particular, Rivas (2021) enfatiza la hibridación, la autoficción, la fragmentariedad, así como la brevedad, dentro del molde de la novela corta, todo ello comprensible a la luz de la trayectoria de la autora.² Se acrecienta, pues, la recepción de la obra de Halfon por parte de la crítica, pues es recientemente cuando está empezando a recibir la atención de estudios que, por ejemplo, la emparentan con otras escritoras de su generación o de la anterior, especialmente a propósito de un tema como el de la mirada o los ojos (Ayram Chede, 2022; Pascua Canelo, 2023).

LA NOVELA CORTA: DE LO (AUTO)FICCIONAL A LO ÍNTIMO

La relación entre diario y novela ha sido abordada con acierto, entre otros, por el teórico Beltrán Almería (2011), quien, por otro lado, ha arrojado luz sobre la novela corta (2021), género que en su

² Añade que la obra “nos adentra en una historia que se sustenta en lo premonitorio y nos prepara (la prepara) para un giro en la narración que ni su personaje ni nosotros sospechábamos cuando aterrizó en Alemania. El texto, además, se apoya sobre un constante diálogo entre pares: el ambiente rioplatense y el berlinés, la luz y la oscuridad, el mar y el bosque, el ruido y el silencio, el ayer y el ahora, la ilusión y la decepción, el amor y el desamor, el recuerdo y la realidad, la escritura y la vida” (Rivas, 2021). En cualquier caso, se confirma lo advertido por Gómez Trueba y Morán (2017, p. 60) en *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*, donde se tratan conceptos en crisis como las autoficciones, los fragmentarismos, los géneros literarios, etc.: “si el reconocimiento del mestizaje como elemento destacado de la novela contemporánea es ya corriente entre los críticos, lo es también en los textos propagandísticos de las contraportadas de las propias novelas.”

flexibilidad (Martínez Arnaldos, 1996, p. 49) ha adoptado la forma del diario, de la mano de diversos escritores, aunque como tal no haya recibido atención específica. De hecho, entre las aportaciones del mundo anglosajón que han atendido especialmente el aspecto ficcional del diario destaca un estudio como el de Martens acerca de *The Diary Novel* (1985),³ un género que vivió su éxito en los siglos XVIII y XIX y que cuenta con exponentes contemporáneos como el escritor argentino Bioy Casares, con *La invención de Morel*, o como la de la escritora cubana Wendy Guerra, con *Todos se van*, novelas que, como tales, reciben una atención crítica en detrimento de la novela corta. No obstante, por fin se ha puesto al día la bibliografía sobre el género de la novela corta, gracias a la labor sostenida y colectiva coordinada por investigadores como Jiménez y Enríquez (2022) o a trabajos monográficos como el de Pujante Segura (2019), a cuyo estado de la cuestión remitimos aquí –por razones de extensión–, no sin dejar de subrayar la importancia que le concede a la aportación de las escritoras o a otros aspectos que no son baladíes, como el hecho de que no pocos autores comienzan sus trayectorias literarias cultivando un género “intermedio” como la novela corta.⁴ Otras características van a señalarse a colación del siguiente análisis narratológico de *Diario pinchado* de Halfon.

Respecto a la historia o el qué, esta obra se ordena siguiendo las reglas de una narración clásica, lógico-causal, cerrada, con un inicio, desarrollo y desenlace –aunque no sea explícito–, una linealidad interrumpida únicamente por alguna analepsis, para introducir recuerdos a través de asociaciones. La historia se extiende durante un tiempo reducido, apenas dos meses, durante los cuales la pro-

³ Martens presta atención a las escritoras de diarios y a las *novellas*, aunque estén en minoría. Por ejemplo, a propósito de *El cuaderno dorado* (1962) de Doris Lessing estudia el marco, que es una “novella” o “short novel” titulada “Free women”.

⁴ De las diversas teorías recogidas por estos estudiosos, aquí sobresalen aquellas que se valen de la idea de lo no visto o no dicho, en la línea de la “teoría del iceberg” de Hemingway, de la pregunta sobre “qué ha podido pasar” a propósito de la *nouvelle* planteada por Deleuze y Guattari o de la postulación del secreto por parte de Piglia –un cultivador de novela corta, que huelga recordar que también es hoy uno de los más reconocidos diaristas, bajo la firma de Emilio Renzi.

tagonista escribe con regularidad –incluso varias veces al día– y detalle –aunque huelga advertir la imposible mimesis total– entradas de variada extensión, pero tendiendo a la concisión. Aunque no se concreta, la historia se desarrolla en un momento actual. El lugar es verosímil por real –Berlín– y a la protagonista le produce un vacío o dislocación: se encuentra en una ciudad y en una casa que no son las suyas. Aparte de la narradora, que por no pocas razones parece un *alter ego* de la autora –escribe poesía, le gusta el teatro, es argentina, no ve bien, etc.–, se cuentan escasos personajes; todos ellos secundarios y relacionados con las anécdotas vividas, entre los que destaca el novio: precisamente, es vacío lo que le genera su pareja/antagonista, por cuanto está ausente, física y/o emocionalmente. Analizada la fábula, se puede profundizar también en la trama de *Diario pinchado*. Por su focalización interna, coincide la mirada de narradora y protagonista, cuya voz, desde la primera persona, hace de este un relato autodiegético, que, además, se despliega en un sólo nivel diegético. Por la modalidad, el texto tiende al sumario, si bien en ocasiones se recurre al estilo directo. El juego con la temporalidad –orden, duración, frecuencia– también es tradicional y sencillo. Se recurre al estilo propio del diario, con interrogaciones y puntos suspensivos. En lo que se cuenta y cómo se cuenta, se plasma una etapa de crisis o una *tranche de vie*, que refleja un vacío humano e íntimo, sentimental y sexual, auditivo y visual, especialmente en la última escena, casi epifánica. Se cuenta lo que se hace porque no puede hacer nada con su novio: lo paradójico es que está el vacío del texto de él –no sabemos quién es en realidad, ni tampoco lo que escribe– y ese vacío da lugar a este diario. Así pues, se trata de una obra narrativa no extensa ni en el tiempo de la historia ni en el de la lectura, en torno a uno o pocos personajes –en cierto modo, escindidos–, que avanza movida por algo no explícito y que tiende a lo verosímil, si bien afloran algunas otras inconcreciones que se han de resaltar.

La protagonista comienza en una fecha concreta, el jueves 30 de abril, y en breve concreta el lugar. Si bien se deduce que es una historia reciente, no llega a revelar el año en ningún momento en el texto. En cierto modo, se mantiene en un limbo desde la primera

entrada, que arranca con una alusión a (no) estar en un (no) lugar. La voz narradora, en primera persona del singular y en femenino, literalmente se halla en las nubes, sobrevolando el planeta, de viaje: “En este momento estoy en ninguna parte.” Y aunque en realidad se trata de un lugar preciso, añade: “pienso que lo definido no es un espacio, sino una sensación del cuerpo”, aunque la frase no debería ser “estar”, sino “ser una nube”, a su parecer (2021, p. 9). Asimismo, entra en juego el elemento concreto del cuerpo, la corporeidad, aun en ese estado impreciso en el que no puede experimentar sino “incertidumbre” frente a la “idea de destino” que parecen sentir los demás pasajeros. Esas imprecisiones, pues, contribuyen a perfilar un limbo más universalizador y también más ficcionalizador, potenciado especialmente por el hecho de no explicitar en ningún momento dentro de la ficción el nombre de quien habla y desvelar lo más íntimo de ella misma, a pesar de que tanto se parezca a la escritora.

El diario vendría a vaciar y a llenar —en paradójica simultaneidad— el Yo inmerso en una determinada circunstancia, como le sucede a la narradora al viajar a visitar a su pareja, que está becado en Alemania para dedicarse a la escritura de una obra que acaba atrayendo toda su atención, en detrimento de su relación sentimental. Leeremos no la obra de él, que queda en el vacío, sino el diario de la estancia de ella, un texto en el que se pueden observar temas, representaciones y símbolos de ese vacío. Aquel viaje que lleva a una joven a escribir su *Diario pinchado*, en nuestra opinión, es la mejor *vendetta* literaria contra el novio al que va a visitar a Berlín, donde él se encuentra becado para escribir un libro que, paradójicamente, no será el que leamos, sino el que ella escribe en ausencia de él, mientras se queda en una casa que carece de un cómodo colchón o sale por la ciudad a pesar de su nulo sentido de la orientación. Circunscrito a esa experiencia íntima, limitado en el tiempo de la estancia, dos meses, y de la lectura por su extensión, unas 120 páginas, el resultado final del artefacto literario se puede catalogar de novela corta. Así pues, por los resquicios de la novela corta en forma de diario y de la idea del secreto nos adentraremos en otro tipo de diario dentro de la tradición hispanoamericana,

dentro de la cual destaca especialmente la aportación argentina, en una genealogía viva, gracias a nuevas firmas, como la de Halfon.

EL DIARIO: DE LO ÍNTIMO A LO (AUTO)FICCIONAL

Entre la copiosa bibliografía, apuntaremos a dos de los primeros estudios: los de Girard y Didier, en los años 60 y 70 del siglo xx, en torno al diario íntimo, a partir de la literatura francesa, y dos de los últimos, los de Luque Amo y Mesa Gancedo, en la segunda década del siglo xxi, para el diario literario español y el diario autoficcional hispanoamericano, respectivamente.⁵ Durante el medio siglo de reflexión sobre el diario que media entre tales aportaciones, se ha producido un viraje hacia la literariedad y la ficcionalidad, una puesta al día con la que la teoría parece acompañarse con la escritura de diarios, desde hace siglos practicada, pero críticamente descuidada, especialmente en el ámbito de la lengua española. Será desde lo literario y lo autoficcional como volvamos a lo íntimo, de la mano de *Diario pinchado* de Halfon y a diarios precedentes.

Ciertamente, no es nueva la combinación de diario y autoficción en la narrativa hispanoamericana contemporánea, como bien muestra Mesa Gancedo a partir de un *corpus*, *in fieri* e *in crescendo*, en el siglo xxi —especialmente, gracias a la contribución argentina—, salvando los postulados para el diario como un texto anti-comunicativo, antificcional, aliterario, antinarrativo y agénérico. Considera factores importantes la totalidad de la forma diarística en el texto y también la justificación de la extensión —desde los cuentos, que son “minidiarios”, a las novelas extensas, que son diarios “monstruo”. Siguiendo las metáforas biotextuales de Alberca (2014) —para quien la nominación es relevante—,⁶ y considerando

⁵ Construidos sobre sólidos cimientos teóricos y contrastivos, nos permitimos remitir a estos dos últimos como brújula para el trazado de un selvático estado de la cuestión, que, por razones de espacio, tampoco puede ser aquí retomado con mayor profundidad.

⁶ Aunque ha ido redirigiendo sus reflexiones, fue Alberca (2007) quien se refirió al “pacto ambiguo” de la autoficción, preguntándose también por la posible especificidad de la autoficción hispanoamericana. Ahondaba en el vacío de una zona intersticial entre la ficción y la no ficción: “La obra es el intento de unir esas dos esferas o de colmar el vacío entre ellas” (p. 61). Además de situarse entre el pacto ficcional y el autobiográfico, en la autoficción, añade, aun con excepciones al protocolo nominal, “la nominación se

que en los textos autoficcionales encontraríamos “avatares” del autor, en razón del añadido del componente diarístico, tal vez “en ningún otro modo de escritura el autor se hace tan «puro texto» —se rehace en y por la palabra— como en el diario autoficcional” (p. 195); además, en él no dejaría de haber simulaciones de sinceridad y secreto.⁷ Estando de acuerdo también con otros de sus postulados, convendría añadir algunas matizaciones, pues si bien en un diario real el autor podría considerarse no puramente texto, ese texto no habría de dejar de considerarse la imagen de esa subjetividad en proceso o, si se prefiere, sería mediante la escritura del texto como la persona que siente y escribe experimenta un proceso subjetivo atinente a su identidad. Añádase la atención puesta por Mesa

convierte en un elemento fundamental al servicio del control social, en la medida que es el identificador por antonomasia. Es posiblemente el signo, vacío de significado, que más nos marca y nos compromete” (p. 69). Así pues, entre uno y otro extremo, como tirando de una cuerda, pero sin dejar de estar en la cuerda floja, cabría distinguir formas y grados de la ambigüedad, una ambigüedad textual que no dejaría de ser como “un cruel trampantojo” (p. 177). Siguiendo a Alberca, del lado de la ficción se hallarían las novelas autobiográficas y del yo en general, que giran en torno a un secreto (p. 110). Referencia en estas cuestiones, tiene presente especialmente la novela, e incluso el cuento, pero no la novela corta, salvo en una ocasión, aquella en la que arroja luz sobre una obra clave de Vila-Matas, *El mal de Montano*, construida sobre *nouvelles* y también sobre diarios, pues en ella “rescribe sus diarios (la suya es una novela-diario formada con todos los diarios míticos de la tradición postromántica), se introduce en la vida y en los cuerpos de éstos e imagina que vive” (p. 138), por lo que acaba calificándola de “autoficción para explicar en clave irónica los artificios de la invención de la *nouvelle* o novelita corta que abre el libro” (p. 139). También incluirá ejemplos de Bolaño y Aira.

⁷ Asegurando que la distancia temporal genera ficción, despliega una serie de características que ejercerían de puente entre realidad y eventual ficción: el avatar del autor, la ficcionalización del diario íntimo —afianzando el real, sobre todo gracias al paratexto, no sólo la materia, sino también el propio texto— o la *mise en scène* editorial por parte del autor, aparte de las propiedades apuntadas por Gasparini sobre la necesidad de definir el texto y la identidad y, también, aspectos como epígrafes, advertencias, dedicatorias o prólogos —autógrafos o alógrafos. No podemos no apelar a otros valiosos trabajos de Mesa Gancedo en la dirección de los textos diarísticos (y) autoficcionales (y) femeninos. Igualmente, no podemos dejar de remitir a otros de Casas (2017), que no sólo ha promovido el debate de la autoficción en español, sino que se ha adentrado en ese punto ciego a través de escritoras en español. Por otro lado, señalaremos la posibilidad de aplicar la teoría de los mundos posibles (Martín, 2016), específicamente, del modelo de mundo tipo I, como para las memorias o biografías, a partir de la macroestructura y la microestructura, además de los diferentes niveles. Esa teoría la desarrolla en España, ilustrándola con la novela corta, Albaladejo Mayordomo (1998), teoría que también consideramos para este análisis.

(2012) también en la ficción diarística argentina en el siglo *xxi*, con una tradición tan amplia como la del diario real, que también abarca textos breves como los de Alfonsina Storni, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Marco Denevi, Angélica Gorodischer o Ricardo Piglia. Tras los diarios fictivos, se detiene en los autoficcionales o impostados, como prefiere denominarlos, que incluyen *nouvelles* de Piglia, además de novelas-diarios frecuentadas por escritoras y de autores como Aira, para quien aplica la noción de secreto o lo no dicho (pp. 123 y ss.).

Sin dejar de tener presentes otras aportaciones sobre el diario, que han incidido, por ejemplo, en la idea del secreto o en su consideración dentro de la escritura autobiográfica en general —y de la femenina en particular— y que además han consolidado la investigación en torno a ello,⁸ acudimos a la de Luque Amo (2020) para el diario literario español, un estudio que, no obstante, no puede

⁸ También reparan en el secreto estudiosos como Caballé (2015), dentro de su estudio sobre el diarismo en español (p. 266), Castilla del Pino (1997), en sus reflexiones como psiquiatra y escritor sobre lo íntimo o la vida interior (p. 20), o Blanchot (1996), al perfilar los “contornos del secreto” y su relación con la ficción (p. 53; escrito, en 1959, en francés y traducido, en 1969, al español). También se puede poner en relación con el postulado del lector como detective, que propone Lejeune (2004), recordemos, ideador de la definición del diario como texto de-forme y del “pacto de verdad”, en sustitución de su propia idea de pacto autobiográfico, veinticinco años después, para poder incluir el diario, precisamente, pues “todo diario tiene un destinatario, aunque éste sea uno mismo” (p. 169). Anteriormente, propuso una definición que podría casar con la novela corta precisamente, tanto en el sentido de lo subliterario como en el de lo reducido: “el diario, antes que texto, es subproducto porque es una práctica, oscura y residual puesto que no sigue ‘más que uno o dos de los numerosos hilos que componen la trama de una existencia’” (pp. 58-59). Al hilo de lo autobiográfico, para la literatura en lengua española, cabe referirse a Romera Castillo (1996), quien, entre tantas cuestiones abordadas, ha destacado la importancia y variedad de la escritura autobiográfica de mujeres en España y el diario en la literatura española actual, para el mismo periodo (1975-1991), así como la de la escritura autobiográfica hispanoamericana aparecida en España en los últimos años —incluyendo figuras femeninas, como Isabel Allende o como Victoria Ocampo. En el amplio campo teórico acerca del diario, en sus diferentes vertientes, lo cierto es que falta bastante por hacer para el ámbito en lengua española. De hecho, estamos seguros de que se contribuiría a matizar esa afirmación de la escasez e irrelevancia de los textos diarísticos en español, incluidos los de las escritoras (Freixas, 1996; Caballé, 2015; Gracia, 2019), sin poder entrar aquí en los motivos. Cabe añadir alguna aproximación a lo que la autobiografía le debe a la ficción novelesca (Nicolás, 2004) y a lo que diarios y novelas se trasvasan en obras de autores imprescindibles en la historia del diario íntimo en España, como Unamuno (Corrado, 2002).

no ser comparativo –aunque la literatura en español y de escritoras acaben malparadas. Para esbozar su historia y su poética, tiene en cuenta la conceptualización teórico-crítica, el pacto diarístico –no ficcional–, la teoría del diario literario –incluida la consideración del diario como narración– y la categorización como género literario, terminando con sugerentes paralelismos con la novela, el ensayo y la poesía. El diario literario lo explica, desde el auge de los géneros autobiográficos en los años 70, por medio de un doble proceso: por un lado, la tendencia al discurso referencial –con la no ficción, la posficción o la antificción, principalmente en textos novelísticos– y el incremento de la teoría sobre la escritura autobiográfica –con el asentamiento paulatino en el sistema, superado el debate del pacto de Lejeune y de la deconstrucción y con el patrocinio de etiquetas como “autoficción”. Dejando a un lado la variedad terminológica, el diario literario sería una obra fronteriza entre lo público y lo privado, lo literario y lo documental, un texto ambivalente, paradójico y aparentemente contradictorio: “respeto el pacto autobiográfico al mismo tiempo que, a través de la narración, escapa de él, movido por la libertad de lo literario”, añadiendo que ese “será su espacio como género y el lugar desde donde tendrá que seguir creciendo para adquirir una identidad y una independencia en el canon. Nunca deberá permitirse una lectura sesgada, referencial o ficcional, del diario literario” (p. 162). De acuerdo con sus postulados, el yo diarístico, simultáneamente, es dependiente del sujeto de la referencia como yo escritor, pero también independiente en el texto, en tanto que yo textual, un “peaje” que implica otro también al valerse de la memoria, ficcionalizadora, al fin y al cabo: “en la escritura del diario personal se produce la autoconstrucción del Yo, que no es solo reproducción exacta del sujeto, sino, como se ha afirmado, creación textual y autfigurativa” (p. 171).⁹ Asienta

⁹ A través del concepto de autfiguración es Pozuelo Yvancos (2022) quien propone el paso de la ficción al pacto de no ficción, partiendo de las casillas vacías supuestas por los géneros literarios que tensan la teoría desde la Antigüedad griega. Como ejemplo de figuraciones del yo propone, aparte de las *grief memoirs*, los diarios íntimos y los ensayos (no narrativos, añade), inclusive las mezcla de ellos (podríamos incluir los diarios de duelo, pues). Pozuelo aporta así una solución al debate de la denominada autoficción. Añade

la naturaleza retórica de lo íntimo –variando lo introspectivo, de manera diferente, en cada autor– y lista los elementos literarios de ese tipo de diario, como lo serían, aparte del espacio íntimo, la narración intercalada, la perspectiva, el cronotopo, los personajes y el estilo, tal como se propone desde la narratología para novelas, novelas cortas o cuentos.

Planteando el diario íntimo como forma abierta, a partir de unas explicaciones tanto temáticas como formales, desde diferentes prismas, Didier (1976) enfatiza la “souplesse du genre” (p. 11)¹⁰ en muy diversos sentidos: desde su extensión o delimitación y sus parentescos o filiaciones textuales, especialmente con la carta, hasta la relación del autor con la obra –como compensación, subcreación, memoria, ejercicio moral, disciplina, canalización de una simple necesidad de escribir o incluso teorización para artistas– y los posibles subgéneros –diario de viaje, de prisión, de conversión, filosófico, de la droga, etc.. Los diarios retratan las edades de la humanidad, pero también las etapas del individuo, porque “retracent une expérience: elle leur donne leur unité; elle les sauve du morcellement de la quotidiannité” (p. 14).¹¹ Siendo el “genre-Phoenix par excellence” (p. 16),¹² se trata de un texto más que de un testimonio biográfico, fruto de una elaboración que, a su parecer, resulta más comprensible si viene del autor y no del entorno o los editores. Aparte de subrayar la importancia que ha tenido como refugio la creatividad femenina (p. 76), e incluso la característica que define “feminidad” por la pasividad desde la que se escribe (p. 106), se refiere al diario como un segundo nacimiento, que permite

la tesis según la cual no toda invención imaginaria ha de ser leída en tanto que ficción al asumir mecanismos de referencia más allá del lenguaje como pueden ser las fotografías. Por ello, apoyándose en el concepto de cronotopo externo, el teórico apuesta por que la balanza de la ficción y la no ficción se incline en función del peso pragmático. De tal modo, solo a las obras no ficcionales el “tú autobiográfico” podría recriminar olvidos, silencios o mendacidades, afirma el teórico.

¹⁰ “flexibilidad del género”.

¹¹ “trazan una experiencia: ésta les da unidad, los salva de la fragmentación de la cotidianidad”.

¹² “género-Fénix por excelencia”.

el autoanálisis y la anamnesis, reflejando fuertemente la oposición dentro-fuera y alma-cuerpo como un espejo de Narciso que paradójicamente abarca lo que se ve y no se ve, lo que se dice y no se dice, lo que se escribe mientras no se escribe, lo que se está curando hasta que se cura (p. 137).

Tras un estudio de Gusdorf, a cuenta de *La décourverte de soi* en 1948, Girard (1963) ofrecía una primera explicación histórica del nacimiento de un hecho de civilización y del nacimiento de un género literario en la bisagra del siglo XVIII y XIX, así como una primera definición de las características del diario: a su juicio, un verdadero diario se practica de manera sostenida y no sólo durante unos días, o semanas, o una fase de crisis, lo que no es óbice para que, como toda escritura, se trate de un texto impuro, en el sentido de que, aunque haya de concederle mayor espacio a la introspección y la intimidad, dé cabida a la exterioridad o la crónica (pp. 4-5). Para el estudioso, que se detiene en la cuestión terminológica y en la proximidad con otros géneros, a través de los diarios íntimos se revela el secreto de la conciencia de una persona, de un artista (pp. IX y ss.), una idea, la del secreto, en la que también insiste el imprescindible trabajo posterior de Didier de principio a fin (1976, pp. 7 y 141). Aunque el diario, como toda obra, no puede no ser producto de la voluntad, en opinión del sociólogo y demógrafo (1963, p. VIII) viene marcado por una “absence de but”,¹³ a decir de la mencionada crítica literaria (Didier, 1976, p.132).

CONCLUSIÓN

Una aproximación entre la novela corta y el diario es, pues, posible, a cuenta de puntos en común, como la maleabilidad textual, la extensión flexible, la capacidad narrativa, la potenciación del secreto e incluso, extratextualmente, debido a una posición subliteraria, una oscilación terminológica y una deriva editorial, como se ha podido demostrar, tomando como ejemplo *Diario pinchado* de Mercedes Halfon. Más allá de ello, su evolución, colindante en muchos

¹³ “ausencia de propósito”.

sentidos, se ha producido bajo el amparo y explicación del proceso de literaturización y de las metamorfosis del propio concepto de género literario y de ficción, de lo que también da cuenta una obra contemporánea como la elegida. Baste esta sumarisísima panorámica a propósito de una obra de Halfon para acercar posturas, a sabiendas de que esta cuestión bien puede requerir más trabajos aparte. Muy en resumidas cuentas, se trata de proseguir como un funambulista entre la línea que separa/une la ficción y la no ficción y también lo narrativo y lo anarrativo, o, mejor, esa línea dentro de la cual se puede distinguir una gradación y una amalgama de lo más diversa, un espacio en las últimas décadas ocupado en la teoría y en la práctica, fundamentalmente, de lo que se viene entendiendo por autoficción. Así, en un futuro más próximo que lejano, entre otras cosas, cabría preguntarse cómo es la convivencia con los diarios literarios personales –también los breves– en este momento de acumulación de las ficciones diarísticas –incluyendo las cortas– y si se necesitan –del mismo modo como se necesitaron los diarios de viajes o los diarios espirituales en el siglo XVI.

En un acercamiento a los últimos textos diarísticos publicados, se habrá de atender, entonces, las marcas de literaturización y ficcionalización que hacen de algunos textos unos diarios literarios ficcionales. Se podría entender literaturización como una elaboración, efectuada durante o después del proceso de escritura, que contribuye a hacer de un texto *a priori* aliterario una obra o un artefacto literario, en razón de los niveles morfológicos o microestructurales e incluso paratextuales. En el caso de ficcionalizar, o crear mundos posibles, se considerarían otros niveles semánticos, como sucedería con un diario ficcional o autoficcional. De este modo, el texto original, no procesado, en este caso de un diario literario no ficcional, semánticamente ha de permanecer intacto, aunque intra o morfológicamente se estimen convenientes unas correcciones o revisiones estilísticas, y también paratextualmente, sobre todo con posterioridad, se piense en un título, en unas dedicatorias, en unas citas introductorias y, además, en un trabajo de edición en el que otros autores/actores pueden entrar en juego. A todo ello, se añadiría el factor de la extensión, pues en ocasiones

se habla de “diarios puros” para aquellos escritos a lo largo de una más o menos prolongada vida –comentando las más diferentes inquietudes– y sin modificaciones por parte de quien lo escribe. Por lo tanto, serían generalmente extensos y aliterarios –al margen de las virtudes escriturales de su dueño o dueña. También se podría considerar puro un diario en el que prima la intimidad o el registro de los sucesos del día, pero no otro tipo discursivo o textual. Sin embargo, consideramos que no dejaría de ser puro un diario que, en su maleabilidad y apertura, puede albergar otro tipo de textos en su interior, como la reproducción de cartas, noticias, poemas, citas, etc., de modo que el hibridismo textual no conllevaría una cancelación genérica. Tampoco estimamos que cesen de ser puros los diarios de crisis o delimitados a una etapa vital, que puede no ser extensa: cuando ésta acaba o se da por superada, se pone fin a la escritura diarística y a un texto que puede ser breve. Además, un cierre o un acabamiento es el principal causante de la sensación de estar ante un texto narrativo, elaborado, *ad hoc*, no estrictamente impresionista –como si la vida no tuviera punto final ni tampoco toda obra literaria–, sin que ello sea sinónimo de ficcionalidad. Esta propiedad se sumaría, en los casos buscados por el autor, al resto de propiedades mencionadas, por ejemplo, jugando, mezclando o modificando un material escrito que, en un principio, pudo ser estrictamente íntimo o personal –no sería el primer escritor que se basara en su experiencia. Este sería el caso de *Diario pinchado* de Mercedes Halfon, una sugerente novela corta en forma de diario. ➤

REFERENCIAS

- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- AYRAM CHEDE, C. J. (2022). Ojos impertinentes. La construcción de una mirada doble en *El trabajo de los ojos* de Mercedes Halfon (2017) y *El nervio óptico* (2014) de María Gainza. 452º F: *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 42-61. Barcelona, Universitat de Barcelona. Véase <https://doi.org/10.1344/452f.2022.27.3>
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (2011). Novela y diario. En L. Paz Rodríguez Suárez & D. Pérez Chico (Coords.), *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo* (pp. 9-20). Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza/Institución “Fernando el Católico”.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (2021). Novela corta, protonovela y paranovela. En L. Beltrán Almería, S. Morales Rivera & D. Thion Soriano-Mollá (Coords.), *Novela corta: teoría e historia* (pp. 11-25). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BLANCHOT, M. (1996). El diario íntimo y el relato. *Revista de Occidente*, 182-183, 47-55. Madrid, Fundación Ortega y Gasset.
- CABALLÉ, A. (2015). *Pasé la mañana escribiendo: poéticas del diarismo español*. Madrid: Fundación José Manuel Lara.
- CASAS, A. (2017). Punto ciego del yo: autoficción y padecimiento en Meruane, Nettel y Meabe. En A. Tornero (Ed.), *Yo-grafías: autoficción en la literatura y el cine hispánicos* (pp. 41-54). Madrid: Síntesis.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1997). El eco autobiográfico. En M.^a A. Hermosilla & C. Fernández Prieto (Coords.), *Autobiografía en España: un balance* (pp. 19-26). Madrid: Visor.
- CORRADO, D. (2002). *Le journal intime en Espagne*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- DIDIER, B. (1976). *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France.
- FREIXAS, L. (1996). Auge del diario ¿íntimo? en España. *Revista de Occidente*, 182-183, 5-15. Madrid, Fundación Ortega y Gasset.
- GIRARD, A. (1963). *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GÓMEZ TRUEBA, T. & MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2017). *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*. Gijón: Trea.

- GRACIAS, J. (2019, 30 de mayo). Nuestras vidas de diario. *El País*. Madrid.
- HALFON, M. (2021). *Diario pinchado*. Madrid: Las Afueras.
- HALFON, M. (2022). Un pequeño triunfo sobre la nada. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 869, 38-41. España, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Véase <https://cuadernoshispanoamericanos.com/un-pequeno-triunfo-sobre-la-nada/>
- HALFON, M. (2023). Escribir me salva de la neurosis, del sinsentido. *Revista de la Universidad de México*, 4, 120-124. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México. Véase <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/4fb1ffbe-8a8f-4bb5-a99b-086cd72a719c/escribir-me-salva-de-la-neurosis-del-sinsentido-entrevista-con-mercedes-halfon>
- JIMÉNEZ AGUIRRE, G. & ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ, G. M. (Coords.). (2022). *Una selva tan infinita. Teoría de la novela corta: deslindes y reflexiones, V*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LEJEUNE, P. (2004). El pacto autobiográfico, 25 años después. En M.^a A. Hermosilla & C. Fernández Prieto (Coords.), *Autobiografía en España: un balance* (pp. 159-172). Madrid: Visor.
- LUQUE AMO, A. (2020). *El diario literario: poética e historia*. Berlín: Peter Lang.
- MARTENS, L. (1985). *The Diary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A. (2016). Mundos imposibles: autoficción. *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 0, 161-195. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Véase <http://dx.doi.org/10.15366/actionova2016.0>
- MARTÍNEZ ARNALDOS, M. (1996). Deslinde teórico de la novela corta. *Monteagudo*, 1, 47-66. Murcia, Universidad de Murcia.
- MESA GANCEDO, D. (2012). La ficción diarística argentina en el siglo XXI. En A. Gallego Cuiñas (Ed.), *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual* (pp. 101-142). Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.

- NICOLÁS, N. (2004). Autobiografía y ficción. En M.^a A. Hermosilla & C. Fernández Prieto (Coords.), *Autobiografía en España: un balance* (pp. 507-532). Madrid: Visor.
- PASCUA CANELO, M. (2023). *Las casi ciegas. Poéticas del ojo en la literatura hispánica escrita por mujeres (2010-2021)*. [Tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PUJANTE SEGURA, C. M.^a (2019). *La novela corta contemporánea*. Madrid: Visor.
- RIVAS, A. (2021). El amor roto de Mercedes Halfon. *El Cultural*. Madrid, El León de El Español Publicaciones.
- ROMERA CASTILLO, J. (1996). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 6, núm. 14, enero-abril 2026, Sección Flecha, pp. 28-46.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i14.245>

El carácter como destino: la novela sandinista de Salomón de la Selva

Character as Destiny: the Sandinista Novel by Salomón de la Selva

Eduardo Celis
Benemérita Escuela Normal Veracruzana, México

ORCID: 0009-0003-1953-6681
eduardocelisochoa@gmail.com

Recibido: 12 de junio de 2025
Dictaminado: 30 de octubre de 2025
Acetado: 03 de noviembre de 2025



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

El carácter como destino: la novela sandinista de Salomón de la Selva

Character as Destiny: the Sandinista Novel by Salomón de la Selva

Eduardo Celis

RESUMEN

La novela *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* (1985), de Salomón de la Selva (1893-1959), fue publicada de manera póstuma, en momentos en que el nombre de su autor comenzaba a desdibujarse del canon literario hispanoamericano, tendencia que no ha hecho sino acentuarse en el curso de las últimas décadas. El rescate digital de este libro, en 2023, inspira un nuevo análisis sobre el valor literario que De la Selva, más conocido como poeta, imprimió en una de sus pocas incursiones en la narrativa. Este artículo propone una lectura sobre el modo en que *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* concibe el carácter individual y colectivo como fuerza determinante del destino histórico, en diálogo con el devenir de la insurgencia sandinista y con la realidad nicaragüense, al tiempo que argumenta que su naturaleza genérica como novela social inacabada contradice su caracterización como *nouvelle*.

Palabras clave: Salomón de la Selva; novela social; *nouvelle*; Sandino; destino.

ABSTRACT

La guerra de Sandino o Pueblo desnudo (1985), a novel by Salomón de la Selva (1893-1959), was published posthumously at a time when the author's name was beginning to fade from the Latin American literary canon, a trend that has only intensified over the past decades. The digital reissue of the book, in 2023, inspires a renewed analysis of the literary value De la Selva, better known as a poet, invested in one of his few ventures into narrative prose. This article offers a reading of the ways in which

La guerra de Sandino o Pueblo desnudo conceives of individual and collective character as a determining force of historical destiny, in dialogue with the course of the Sandinista insurgency and the Nicaraguan sociopolitical reality, while arguing that its nature as an unfinished social novel contradicts its frequent characterization as a short novel.

Keywords: Salomón de la Selva; Social Novel; Short Novel; Sandino; Destiny.

Innumerable son los nombres que van quedando relegados a los márgenes del canon, para eventualmente convertirse en trazos gastados y apenas reconocibles. En medio de ese proceso parece encontrarse el del nicaragüense Salomón de la Selva (1893-1959), de quien Octavio Paz (2000) recordaba que había sido “el primero que en lengua española aprovechó las experiencias de la poesía norteamericana contemporánea” (p. 748). Esa apropiación de la tradición literaria de Estados Unidos no fue ninguna casualidad: De la Selva partió muy joven a ese país, bajo los auspicios del gobierno de Nicaragua, y fue allí donde comenzó su carrera como escritor y donde publicó el poemario, escrito en inglés, *Tropical Town and other poems* (1918). Ese abrevamiento bilingüe acaso fue uno de los motivos por los que, también de acuerdo con Paz, “no sólo introdujo en el poema los giros coloquiales y el prosaísmo sino que el tema mismo de su libro único —*El soldado desconocido* (1922)— también fue novedoso en nuestra lírica” (p. 748).

Es también en Estados Unidos donde Salomón de la Selva trabó contacto con Pedro Henríquez Ureña, “en 1915, cuando el escritor dominicano se mudó de Washington a Nueva York para trabajar como redactor del semanario newyorkino hispano, de larga tradición, *Las Novedades*.” (Suárez Turriza, 2022, p. 132). Henríquez Ureña (2014), de hecho, fue uno de los principales exégetas del nicaragüense. En *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, lo ubica en “una generación intermedia [entre la de los últimos modernistas y los primeros vanguardistas], nacida entre 1890 y 1896, que fue gradualmente apartándose de los ideales y prácticas de sus predecesores” (p. 274). Las opiniones de Paz y de Henríquez Ureña, entre

muchas otras, no hacen sino acentuar el enigma en torno al olvido en el que ha caído la obra de Salomón de la Selva, de la que actualmente apenas es posible recuperar algunos títulos perdidos en librerías de saldos.

La desatención tanto del público como de la crítica es especialmente notoria en el caso de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo*, publicada originalmente por la Editorial Nueva Nicaragua y de la que la Universidad Nacional Autónoma de México lanzó una edición digital en 2023, en el marco del proyecto *La novela corta. Una biblioteca virtual*. Antes que nada, quisiera argumentar que esta obra, que De la Selva comenzó a escribir en 1934, pero que nunca se atrevió a dar a la imprenta, no es una *nouvelle*, sino probablemente una novela, a la que el autor no dotó de un carácter concluido, especialmente hacia sus últimos pasajes, lo cual explicaría que a pesar de su calidad literaria jamás se publicase en vida del nicaragüense. Se trataría, en resumen, de una novela breve, sí, sólo si se considera su extensión, pero no si se la analiza en busca de una estética que responda al paradigma de la *nouvelle* en tanto forma que exige sus propias condiciones de fabulación. Por otro lado, esta investigación analiza las maneras en que el escritor nicaragüense pone en perspectiva las tensiones históricas, sociales y culturales en las estructuras narrativas de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo*, lo cual establece a su vez una serie de correspondencias con una de las visiones fundamentales de la literatura occidental, concretamente la del peso del carácter ante los destinos humanos, tanto individuales como colectivos.

En la novela, De la Selva sigue los pasos de Augusto C. Sandino, protagonista de los primeros compases de la guerra de guerrillas contra la invasión estadounidense de Nicaragua, en el año de 1927, aunque la acción se desarrolla hasta los primeros días de 1928. El ejército sandinista, constituido mayormente por campesinos, es sólo uno de los focos donde se centra la narración, ya que paralelamente se ofrece al lector un vistazo a lo que sucede tras bastidores entre los políticos nicaragüenses que tratan de frenar la ofensiva guerrillera, al tiempo que colaboran con los representantes imperialistas estadounidenses, también ficcionalizados y retratados bajo

el mismo halo de banalidad en que figuran los gobernantes locales. No obstante, como es propio del género novelesco, la parodia está igualmente presente entre los campesinos sandinistas, cuya ignorancia y sometimiento a las voluntades de Sandino se ven retratadas de manera mordaz.

Para abundar en el rechazo a considerar *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* como una novela corta, quisiera rescatar una de las visiones que me parecen más convincentes en el ámbito hispanoamericano en torno a la *nouvelle*. Para Ricardo Piglia (2015), la novela corta se construye alrededor de un vacío cristalizado en un secreto. Es ésta una de las nociones que han aportado mayor comodidad a la ardua tarea de definir al género en cuestión, al igual que sucedió con la teoría pigliana de los dos relatos sobre los que radica el núcleo constitutivo del cuento (Piglia, 2001). En la obra de De la Selva, sin embargo, no es posible identificar un secreto sobre el que adquiera coherencia la construcción de la trama, precisamente porque *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* no depende de la aglutinación alrededor de este vacío al organizarse discursiva y narrativamente sobre un entramado de certidumbres y evocaciones ya conocidas tanto por el narrador de la novela como por los personajes principales, quienes, aunque divididos en dos bandos antagónicos —el de los guerrilleros y el de los *marines* estadounidenses y los gobernantes-títere locales—, constantemente descubren las intenciones y los resultados de las estrategias de la facción opositora. Hay en el centro de la novela una mirada retrospectiva, que da sentido a los avatares de la historia de Sandino y sus guerrilleros, y una omnipresente elusión de puntos ciegos, mucho más propia de, en primer lugar, la novela realista decimonónica y, en segundo, la novela social que se escribió en el ámbito hispanoamericano en la tercera década del siglo xx.

La definición de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* podría estar más en consonancia con lo que su amigo cercano, Henríquez Ureña (1984), señalaría en 1927, en sus “Apuntaciones sobre la novela en América”, a tenor de la escasa —o nula— producción novelística en el virreinato de la Nueva España:

Los “géneros literarios” son designaciones prácticas: muy dudoso su papel como categorías estéticas. Y, aun atribuyendo valor substancial a la noción de género, en cualquier época hay multitud de obras que escapan a las clasificaciones, y resulta puerilidad escolástica empeñarse en definir las. Hay casos, como el de la *Celestina*, en que interesaría saber cómo pensó el autor: para mí, pensó dramáticamente, y escribió su obra, no tal vez con propósitos de representación, pero sí teniendo en la mente el escenario de “decoraciones simultáneas” (p. 87).

No sería difícil argumentar que los dilemas en torno a la definición de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* como novela corta, un contrato de lectura que obedece mucho más a las vicisitudes y caprichos del mercado editorial, pertenecen a estas puerilidades escolásticas de las que hablaba Henríquez Ureña. Ambas consideraciones adquieren carices excesivamente problemáticos al contrastarlas con *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo*. Como ya lo adelanté unos párrafos atrás, la designación de novela corta como una categoría estética válida parece imantar una vasta serie de contradicciones, que sólo se reconciliarían ante la admisión de que, más que una categoría estética, se trata de una denominación editorial útil a la hora de poner en circulación textos que podrían no inscribirse satisfactoriamente en los ámbitos del cuento o la novela.

Pero independientemente de la índole genérica de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo*, es lamentable la escasez de bibliografía crítica en torno a un texto que por su riqueza estilística y por el sistema de representaciones que entabla con la historia nicaragüense merecería mayor atención. Y es especialmente desafortunado que poco sea lo que sabemos sobre la genética textual de una obra cuya clara naturaleza inacabada acaso figura detrás del desenlace abrupto y discordante de su capítulo final, en evidente discrepancia con las páginas que lo preceden. Si bien De la Selva dio comienzo a la escritura de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* luego de la muerte del guerrillero, en 1934, el último de los cuatro capítulos en que se divide la novela contrasta marcadamente con los demás, por su brevedad, particularmente en lo que se refiere a la subsección que cierra el libro, en la

que tiene lugar una escena que, por su simbolismo, extraña que De la Selva se limitara a plasmar con trazos tan generales.

A diferencia de una vasta serie de referentes narrativos de la época, *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* trasciende la solemnidad y el retrospectivo humor involuntario para –en su lugar– retratar a personajes complejos y ricos en claroscuros, enunciados a partir de una prosa inteligentemente paródica, sin temor al atrevimiento ni a los exabruptos que podrían desentonar con lo que en las primeras décadas del siglo xx se consideraba “escribir bien” entre los representantes de la república de las letras hispanoamericanas.

Antes de continuar con el análisis de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* considero conveniente hacer un paréntesis teórico, a fin de dar un panorama sobre las escuelas de pensamiento literario que emergían en los mismos años en que Salomón de la Selva se dedicaba a la escritura de su novela. En el ecuador de entreguerras, en el libro que inauguraría la trayectoria de Erich Auerbach como una de las principales voces de la tradición filológica romanista, el crítico alemán abriría su estudio *Dante. Poet of the secular world* (1929) de manera categórica con la aseveración $\text{Ηθος Ανθρωπων Δαιμων}$, máxima heraclitiana que podría traducirse como “el carácter es el destino del hombre”. El pasaje cobra mayor relevancia a la luz de las palabras que Auerbach (2007) dedica en su introducción a los textos homéricos y al contraste que establece con quien considerará el primer poeta del mundo secular –y realista por extensión. Así, al respecto del florentino, el autor de *Mimesis* apunta:

[fue el primero en construir al] hombre, no como un remoto héroe legendario, ni como un representante abstracto o anecdótico de una clase ética, sino al hombre tal como lo conocemos en la realidad histórica en la que vive, el individuo concreto en su unidad y completitud; y en ese sentido, ha sido emulado por todos los subsecuentes retratistas del hombre, independientemente de si trataban un tema histórico, mítico o religioso, ya que, después de Dante, mito y leyenda también devinieron historia (pp. 174-175).¹

¹ La traducción es mía.

Llama la atención la similitud de las ideas de Auerbach en los albores de sus derroteros por las configuraciones y figuraciones de la literatura occidental con lo que, por esos mismos años, Mijaíl Bajtín comenzaba a delinear en la que sería la cumbre de su teoría literaria, y que se aglutinaría posteriormente en el tercer tomo de sus obras completas, también conocido como *La novela como género literario*. Si bien Auerbach identificaba la *Comedia* de Dante como el punto de partida de la literatura moderna, las inquietudes de Bajtín, aunque encaminadas en una dirección análoga, se centraban en la novela como un género cuya emergencia resultaba inevitable ante las corrientes históricas y las prácticas discursivas orientadas irrevocablemente hacia la modernidad. Las apreciaciones de Auerbach y Bajtín están mayormente focalizadas en las vicisitudes de la tradición europea, que si bien constituye una de las matrices culturales de la región hispanoamericana no basta para ofrecer una perspectiva de conjunto con la que sea posible una aproximación a la novela de Salomón de la Selva. Sin embargo, considero que los enfoques de ambos teóricos coinciden en diversos planos con los que Ángel Rama, obviamente más interesado en el contexto hispanoamericano, plasmó en *La transculturación narrativa en América Latina* (1982) y en *La ciudad letrada* (1984). Y es que conceptos como los bajtinianos de heteroglosia y la palabra de dos veces convergen con diversas aseveraciones de Rama (2004), como cuando el teórico uruguayo afirma a propósito de narradores de la estirpe de Juan Rulfo:

El autor se ha reintegrado a la comunidad lingüística y habla desde ella, con desembarazado uso de sus recursos idiomáticos. Si esa comunidad es, como ocurre frecuentemente, de tipo rural, o aun colinda con una de tipo indígena, es a partir de su sistema lingüístico que trabaja el escritor, quien no procura imitar desde fuera un habla regional, sino elaborarla desde dentro con una finalidad artística (pp. 42-43).

En este sentido, no sería aventurado afirmar que Bajtín (2019) propuso una filosofía de la novela fundamentada en aspectos concretos, como su naturaleza dialógica y polifónica, al igual que su

carácter subversivo y anticanónico frente a los géneros elevados y las corrientes históricas y estilísticas en las que se enmarca su origen y desarrollo, que además alberga inigualable parentesco con la “nueva conciencia cultural, literaria y creadora [que] vive en un mundo activamente multilingüe” (p. 259), mientras que Rama, parapetado en los terrenos literarios de América Latina, esgrime que la forma novelesca surge como respuesta a un conflicto que podría asumir diversos binarismos a lo largo de la historia de los países hispanoamericanos, entre ellos, universalismo contra nacionalismo o civilización contra barbarie. Siguiendo con las ideas del uruguayo, la conciencia creadora latinoamericana, más allá de simplemente imitar los modelos europeos, se planta sobre esa encrucijada, que también podría asumir el nombre de cosmopolitismo contra provincianismo, y a partir de ahí entabla un dialogismo entre la escritura y las múltiples voces que se aglutinan en el devenir nacional, en consonancia con la heteroglosia bajtiniana (2019), que es “la base del estilo de la novela a lo largo de la historia de este género” (p. 650). A este respecto, Rama (2004) también señala una cuestión interesante sobre la elección de la novela como forma literaria en el ámbito hispanoamericano: “ese género se presenta como el vehículo apropiado de una burguesía urbana en proceso de modernización al que por lo tanto puede echársele mano con posibilidades de que rinda una eficaz actividad educadora” (p. 210). En una afirmación que coincide con los postulados de György Lukács (2018), Rama asimila los procesos de constitución de la novela como género de géneros por excelencia con el de la consolidación de la burguesía en tanto clase social dominante de la modernidad. Este carácter indisoluble del género novelesco con sus orígenes burgueses probablemente sea la causa de las tensiones creadoras que se suscitan en el ámbito hispanoamericano tras la irrupción de esta forma, con *El Periquillo Sarniento* (1816). Sin embargo, hay que subrayar que Salomón de la Selva escribe *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* en una década en la que la novela social se erige como la vertiente preponderante del mundo literario. Al respecto, Rama argumenta (2004):

La novela social latinoamericana de los treinta ni siquiera se planteó este asunto como un problema, no discutió si estaba operando con una de las formas predilectas de la cultura occidental burguesa, limitándose a violentarla para que aceptara una ideología que respondía a las orientaciones de un pensamiento de izquierda (en el cual se mezclaba liberalismo, progresismo, tímidos escarceos marxistas) sin modificar demasiado notoriamente sus formas, apenas si simplificándolas en un régimen más marcadamente denotativo y lógico-racional (p. 211).

En *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo*, se perfilan claramente estas contradicciones de las que habla Rama: De la Selva pasa por alto el hecho de que la novela sea una forma literaria burguesa y la elige precisamente como el mecanismo que da coherencia a su narración, centrada en el rechazo del imperialismo capitalista estadounidense y en la alternativa esperanzadora para Nicaragua que representa la guerrilla sandinista, a la que además en diversas ocasiones se vincula en la trama con el comunismo, sin que ésta nunca llegue a hacer de esa ideología su bandera de combate. En lo que a esto último se refiere, habría que recordar que los años que Salomón de la Selva pasó en su juventud en Estados Unidos —primero, de 1906 a 1910; luego, de 1911 a 1921— lo sitúan en una posición atípica con respecto a escritores que en la misma época rubricaban sus obras respectivas. En los albores del siglo xx, la república de las letras en el ámbito hispanoamericano miraba hacia París, que todavía ejercía su halo de capital del siglo xix, un territorio que había constituido la obsesión y fascinación de la conciencia creadora desde Domingo Faustino Sarmiento, pasando por José Enrique Rodó, hasta Rubén Darío. No obstante, si hacemos caso nuevamente a Rama (2009), “la ciudad ideal de la época no era meramente París, aunque sus bulevares haussmanianos hayan producido estragos en los viejos cascos de damero de América Latina al ser traspuestos irreflexivamente, sino más bien la terca tradición de la metrópoli conservada en el espíritu de las excolonias” (p. 179).

El embeleso de Salomón de la Selva por la cultura anglosajona no era nimio en absoluto y probablemente ocupó el lugar que tuvo

la tradición literaria francesa para la mayor parte de los escritores hispanoamericanos de la época, por lo menos en sus años de juventud. Así, en palabras de Suárez Turriza (2022):

Llama la atención la insistencia con la que don Pedro [Henríquez Ureña] incita a su discípulo [De la Selva] a perseverar en el estudio del español [...]; parecía temer que la influencia artística de los poetas sajones pesara demasiado, todavía en 1922, sobre el espíritu de su joven amigo, y minara su expresión poética en español” (p. 145).

Si la preocupación de Henríquez Ureña sobre el dominio de la lengua española por parte de Salomón de la Selva era legítima, significaría que el autor de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* —una de cuyas grandes proezas es el alto potencial mimético con la lengua hablada por los campesinos, al igual que la maestría en los registros de personajes que apenas logran expresarse en español, ya sean integrantes de la guerrilla sandinista o *marines* estadounidenses, que difícilmente mascullan la lengua local— habría conseguido una notable hazaña literaria al representar de manera auténtica las diferentes voces que pueblan su novela, a pesar de las presuntas limitaciones de su dominio de la lengua española detectadas por su maestro y amigo poco más de una década antes de que comenzara con su escritura.

Es por todo esto que *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* destaca a la luz del problemático papel que desempeña la conciencia creadora al poner en perspectiva el choque entre las fuerzas sandinistas y el ejército invasor estadounidense, al tiempo que es la misma tradición y lengua del país norteamericano de la que el artista detrás de la obra ha abrevado mayormente en su proceso de maduración intelectual. La novela comienza precisamente con el muy simbólico pasaje en el que los aviones estadounidenses bombardean a los guerrilleros sandinistas, en momentos en que su líder les da la orden de parar el fuego, aunque de manera infructuosa, a raíz del atronador ruido que generan las máquinas invasoras. Por esta imagen, De la Selva parecería insinuar que el peso arrollador del poderío estadounidense, en su expansión como tradición hegemónica

que dará paso a las nuevas realidades hispanoamericanas del siglo xx, y de manera mucho más acentuada del xxi, impide frontalmente la diseminación de las voces que resisten a su implantación forzada como régimen de dominación social, cultural y política. En esta tesitura, *De la Selva* no sería un artista ingenuo que miró sin ningún atisbo de crítica al incipiente núcleo cultural de Occidente, como en su momento el modernismo y las subsecuentes vanguardias lo hicieron con París.

En esta línea, sorprende que Anastasio Somoza Debayle, futuro dictador, a quien *De la Selva* (2023) retrata en la novela cuando ocupaba el cargo de coronel del ejército nicaragüense, se introduzca en la trama, primero descrito por el narrador como “un joven algo adiposo, de evidentes carnes flojas, con nalgas de mujer, de rostro bien parecido, pero sin expresión de carácter, a menos que se le dé nombre de carácter a la más vacua complacencia” (p. 59), y luego, por su tío, el entonces candidato presidencial José María Moncada, como alguien que “Estudió en los Estados Unidos y habla inglés” (p. 59). Contrastan esas primeras descripciones de Somoza con las que se plantean en torno a Sandino, las que el narrador aventura en el momento en que el ejército sandinista debe reagruparse, tras el bombardeo estadounidense, y que se condensan en las siguientes palabras al respecto de la voz del líder guerrillero:

La voz era de mando. Salía de una boca rasgada a la que le hacían guardia erecta dos hondas arrugas laterales. Salía de boca, pero venía de muy hondo, de más hondo que el cuello, de más hondo que los pulmones, de más abajo del estómago. Era una voz que hacía decir a sus soldados: “¡Güebos de hombre, los de mi general!” (p. 47).

Aunque podría afirmarse que *De la Selva* asume una perspectiva maniqueísta del conflicto, al igual que lo hicieron muchos de sus contemporáneos ante la imparable expansión económica estadounidense en vastas regiones de Hispanoamérica, también sería posible argumentar que el escritor nicaragüense hace suya esa premisa fundamental de Auerbach (2007): de la mano de Dante, se inauguran las letras modernas, que hacen eco de la filosofía hera-

clitiana: “el carácter es el destino del hombre.” Los personajes que pueblan *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* están todos marcados por el designio del lugar al que se adscriben en la historia, realidad ante la que De la Selva aprovecha la noción de novela como reflejo del devenir histórico al que está irremediabilmente sujeta, en perpetua retroalimentación y construcción, lo que a su vez le permite poner en juego sus infinitas posibilidades miméticas. Más aún: si nos atenemos nuevamente a las oposiciones discursivas que encarnan Sandino y Somoza, podemos ver claramente cómo se manifiestan en la novela las contradicciones sociales que se perfilan en ese momento en Nicaragua como un dilatado campo de batalla donde luchan encarnizadamente las fuerzas que determinarán el horizonte histórico del país a lo largo del siglo xx. En este punto, es importante señalar que las derivas de los guerrilleros sandinistas en la novela se desarrollan a la luz de las migraciones a que se ven obligados a transitar frente a la persecución que lanzan contra ellos los *marines* estadounidenses. A este tenor, no hay que olvidar que De la Selva mismo abandonó Nicaragua a muy temprana edad y que, como tantos intelectuales de su época y de las posteriores, su vida consistió en un periplo constante por diversas latitudes, en las que, además de Estados Unidos, se cuentan México, Costa Rica, Panamá y una incursión en la Primera Guerra Mundial, durante la cual peleó en las filas del ejército británico. Sería imposible disociar esta experiencia vital de la que el escritor imprime en su fabulación en torno al conflicto que atraviesa su país después de ingresar al turbulento siglo xx. Es así que la novela encuentra su balance entre la mirada estática, que se posa sobre las tropelías que la clase política nicaragüense perpetra en Managua, y la perspectiva móvil, que rastrea los pasos de los sandinistas en su apresurada fuga del asedio estadounidense, al igual que los ardides que los guerrilleros traman contra la ingenuidad de los invasores norteamericanos.

En ese fresco errático dibujado por De la Selva, resaltan de manera notable el segundo y tercer capítulos, en los cuales asistimos a una cuidadosa y prolongada narración del viaje que emprenden dos personajes cruciales para la trama: Peño y el cura, una inmersión en el paisaje natural profundo nicaragüense, que casi amenaza con tra-

gárselos vivos, muy en la línea de los discursos ficcionales de finales del siglo XIX y principios del XX en Hispanoamérica, que erigieron una tentativa mimética en torno a las prácticas discursivas naturalistas. En el segundo apartado de la novela, Sandino envía al capitán Peño, en una operación encubierta, a tender a los *marines* una emboscada. Para ello, debe fingir que es un campesino que ha sido agredido por los sandinistas. El plan funciona y los guerrilleros infligen un duro revés a los invasores. Durante la misma misión, Peño conoce al cura, a quien eventualmente logra reclutar y traer consigo de vuelta al campamento sandinista, ubicado en El Chipotón.

En la vuelta que ambos emprenden, en el tercer capítulo, se cifra uno de los pasajes más poderosos de la narración, y en donde reluce intensamente el oficio de poeta que De la Selva cultivó a lo largo de la mayor parte de su obra literaria. Carlo Ginzburg (2018) plantea la premisa de que para “*ver las cosas lo primero es mirarlas como si no tuvieran ningún sentido: como si fueran una adivinanza*” (p. 21); y el narrador de *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* se acerca al paisaje salvaje nicaragüense como si la dinámica que permite su existencia fuera un enigma que imanta a los personajes y los fragmenta en su propia subjetividad. Así, vale la pena citar en extenso el siguiente pasaje (2023), en el que Peño y el cura, que además llevan sus aparejos en un par de mulas, se ven acorralados por la fauna del lugar:

Se *adivinaba* el raudo vuelo del gavián a caza de pájaros incautos, y el reptar de serpientes noctívas que son el terror de los nidos donde la madre falta. Y entre los helechos, encendiéndose y apagándose, reflejando el brillo de los chapiollos que Peño y el tata cura habían prendido y fumaban para envolverse en humo contra los moscos, relumbraban los ojos del jaguar que daba vueltas en derredor de los atemorizados animales, batiendo en compás de ritmo fatal su recia cola (p. 128).²

² El énfasis es mío.

El narrador trata de darle sentido a esa experiencia que viven Peño y el cura a partir de un desentrañamiento de lo real, en sus linderos casi impenetrables. Siguiendo la estela de Ginzburg, para lograr ver ese mundo que se mantiene al margen de las pugnas humanas y que hace las veces de una frontera necesaria de atravesar para que ambos personajes puedan volver a verse inmersos en las refriegas contra el ejército invasor, la voz narrativa ha de especular sobre el significado que subyace en los sutiles movimientos que pueblan ese mundo, acaso más despiadado, esto de no ser porque el jaguar que atemoriza a Peño y el cura, a pesar de entablar contra ellos una persecución similar a la que los *marines* lanzan contra los sandinistas, al final de cuentas se abstiene de atacarlos, en un gesto que acentúa el disímil horizonte de vicisitudes que prevalece en los territorios inhóspitos de Nicaragua.

No obstante, durante la turbulenta inmersión de Peño y el cura en la tenebra selvática es otro el ominoso símbolo que persigue a los protagonistas de este pasaje, uno relacionado con el folclor local y con los espectros que pasean por la tradición oral centroamericana. Agobiados por las inclemencias sonoras de la selva, en las que resonaban “chiflidos de pájaros en cuya entonación se adivinaban amenazas, mentadas, burlas de Satanás” (De la Selva, 2023, p. 131), Peño le confiesa al cura: “aquí estamos seguros [de las ceguas]. Los tigres no las dejan pasar. Ni qué iban a saber las malditas que por aquí veníamos. Mejor quiero que me alcance una bala que no que me juegue una cegua” (p. 131). Unas páginas más adelante, cuando los temores de la noche ya han amainado y parece que ambos personajes y la recua de mulas que los acompaña están a salvo, Peño nuevamente alude a estos seres: “Caminandito nos calentamos, padre. Veya que si nos agarra otra noche a lo mejor nos güelen las ceguas y persiguen. ¡Vuele caite, a ver a qué horas salimos de este monte!” (p. 133). Es significativa la hipérbole barajada por Peño: preferiría que el fuego del campo de batalla lo alcanzara a encararse con esta criatura, que mucho alberga en común con la Llorona, ser que tiene presencia en la tradición oral mexicana y de algunos países de Centroamérica, al igual que con otras figuras del folclor hispanoamericano. En el caso de la cegua,

David Mareño Lozano (2021) señala que, junto con otras variantes centroamericanas, constituye “una misma figura desde el punto de vista tipológico, si bien no procede asimilarlas [...] al mismo prototipo de la Llorona” (p. 683).

Así, aunque en *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* se alude a la ceguera, sin determinar los rasgos específicos de la leyenda en la que De la Selva estaría pensando, al introducirla en los diálogos de Peño y el cura, ésta desempeña un papel imprescindible a la hora de hilvanar los dos territorios fundamentales sobre los que se cierne la trama: en primer lugar, la Nicaragua «civilizada», urbana –que en realidad es el eje donde se articulan las subtramas que protagonizan los gobernantes manipulados por el imperialismo estadounidense y que en numerosos pasajes evidencian su inepticia política– y la Nicaragua «salvaje», de la barbarie –binarismo esencial latinoamericano–, que, indómita, se yergue más peligrosa que las balas detonadas por el aparentemente invencible ejército estadounidense. Eso no es todo: la irrupción de la ceguera en *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* pone de relieve aquellas ideas de Rama (2004) que rescataba páginas atrás: la novela social que se escribió en el ámbito latinoamericano en la década de 1930 no necesariamente hacía del materialismo histórico un estandarte estético y en su lugar se limitaba a incorporar los “tímidos escarceos marxistas” (p. 211) de los que habla el teórico uruguayo. Una estética más orientada y abiertamente marxista no habría logrado hacer de la ceguera uno de sus ejes articuladores, al tratarse de una figura procedente del imaginario mítico y popular, discordante con las tendencias ideológicas que en ese entonces circulaban como alternativa al expansionismo de Washington.

Si bien *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo* se construye efectivamente como una novela social en la que tienen cabida elementos tendientes a lo fantástico, también es cierto que las exploraciones relacionadas con el comunismo están presentes e igualmente ejercen un papel destacado en la trama. Desde las primeras páginas, se nos habla de “la mulita parda del general Sandino, ensillada con la montura mexicana que le habían mandado los comunistas de México” (De la Selva, 2023, p. 45). A raíz del bombardeo, todas

las mulas en posesión del ejército sandinista huyen en estampida y son capturadas por los estadounidenses. Además de la emboscada sandinista, uno de los objetivos principales de la misión de Peño al infiltrarse entre los *marines* es, de hecho, recuperar la mula del líder guerrillero. A sabiendas de estos sucesos, se explican las palabras del narrador cuando Peño finalmente logra reencontrarse con el animal: “Peño casi da un salto de sorpresa. Traía el marino la mulita parda del general Sandino ensillada con la montura de charro que los comunistas le habían enviado al jefe del Ejército Libertador. Los adornos de plata de la silla poblana relumbraban bajo el nicaragüense sol de encendidos oros” (p. 112). Pero la mulita parda de Sandino no solamente es un animal con el que se ha encariñado el líder guerrillero, sino que sirve para tematizar la conflictiva relación que el sandinismo alberga con los comunistas en general y con los mexicanos en particular. En una analepsis narrada inmediatamente después de la escena anterior, Sandino les explica a sus subordinados la incompatibilidad con el símbolo de la hoz y el martillo que aparece en los estribos de la montura: “No puede ser nuestro –les había dicho–. La hoz no la usamos nosotros. Nosotros usamos el machete. Somos de la América Central. En México sí he visto que usan la hoz. Nuestro símbolo debe representarnos” (p. 113). Es más, este pasaje, en apariencia inocente, sirve para que el sandinismo idee sus propias señas de identidad y se aleje de la simbología comunista, que en ese momento se ha generalizado en diversos puntos del globo. Y no sólo eso: Sandino, en una nueva evocación hacia la máxima heraclitiana de que el carácter es el destino del hombre, insinúa que Nicaragua, con toda su vasta estela de peculiaridades, se encuentra en un punto de fuga con respecto a México y su variante nacional del comunismo, por lo que para asumir su identidad en el episodio de conflicto con el imperialismo estadounidense es preciso que enarbole su propia simbología, que irónicamente también supone una relación conflictiva con su inserción en Centroamérica.

Es en esa encrucijada donde adquiere sentido la otra parte del título de esta novela: *Pueblo desnudo*. Salomón de la Selva deja entrever que para que Nicaragua sea capaz de emerger victoriosa de

la mano de Sandino es preciso que encuentre su propia voz en el concierto de los incipientes estados hispanoamericanos, que continúan debatiéndose en la engañosa bipolaridad de la civilización y la barbarie. El título de la novela podría interpretarse por lo menos de dos formas, no del todo opuestas. En primer lugar, como dos nombres igualmente posibles para una sola enunciación narrativa; en segundo, como un dilema entre la guerrilla encabezada por Sandino y el resultado de la derrota que ésta pudiera sufrir ante los invasores estadounidenses: un pueblo despojado de todo atavío o peculiaridad, sin carácter y sin destino. ➤

REFERENCIAS

- AUERBACH, E. (2007). *Dante. Poet of the Secular World*. R. Manheim (Trad.). Nueva York: New York Review of Books.
- BAJTÍN, M. M. (2019). *La novela como género literario*. C. Ginés Orta (Trad.). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- DE LA SELVA, S. (2023). *La guerra de Sandino o Pueblo desnudo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Véase <https://lanovelacorta.com/novelas-en-la-frontera/la-guerra-de-sandinio-o-pueblo-desnudo.pdf>
- GINZBURG, C. (2018). *Ojazos de Madera*. A. Clavería (Trad.). Bogotá: Ariel.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1984). *Estudios mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (2014). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LOZANO, D. M. (2021). La Llorona, la Ciguanaba y otros espectros femeninos. Configuración tipológica y motivos legendarios. *Revista Chilena de Literatura*, 104, 671-695. Santiago, Universidad de Chile. Véase <https://www.jstor.org/stable/48663036>
- LUKÁCS, G. (2018). *Teoría de la novela*. México: Debolsillo.
- PAZ, O. (2000). *Obras completas II. Excursiones/incursiones. Fundación y disidencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- PIGLIA, R. (2001). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, R. (2015). *La forma inicial*. México: Sexto Piso.
- RAMA, Á. (2004). *La transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- RAMA, Á. (2009). *La ciudad letrada*. Madrid: Fineo.
- SUÁREZ TURRIZA, T. (2022). Salomón de la Selva y Pedro Henríquez Ureña: notas sobre una amistad cultural. *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, 74, 131-160. Ciudad de México, Universidad Autónoma de México. Véase <https://doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2022.74.57445>

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 6, núm. 14, enero-abril 2026, Sección Flecha, pp. 47-76.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i14.246>

Trastornos mentales, escritura y revolución en *El país bajo mi piel*, de Gioconda Belli

Mental Disorders, Writing and Revolution in *El país bajo mi piel*, by Gioconda Belli

Sabino Luévano
The Citadel, the Military College of South Carolina
Estados Unidos de Norteamérica

ORCID: 000-0003-4631-4278
sluevano@citadel.edu

Recibido: 04 de octubre de 2025
Dictaminado: 05 de noviembre de 2025
Aceptado: 14 de noviembre de 2025



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

Trastornos mentales, escritura y revolución en *El país bajo mi piel*, de Gioconda Belli

Mental Disorders, Writing and Revolution in *El país bajo mi piel*, by Gioconda Belli

Sabino Luévano

RESUMEN

Este ensayo propone una reflexión sobre el concepto médico de trastorno mental y la manera en que Gioconda Belli, en su testimonio *El país bajo mi piel* (2003), encuentra estrategias para navegar este estado en el contexto de la guerra civil nicaragüense como miembro activo del movimiento guerrillero que derrotó a la dictadura en 1979. En diálogo con la crítica y textos del movimiento antipsiquiátrico de los años sesenta, el ensayo discute la manera en que el sentido mismo de enfermedad mental y la práctica psiquiátrica pueden ser cuestionados y reinventados desde posicionamientos y prácticas locales que surgen a partir de la especificidad histórica latinoamericana.

Palabras clave: Gioconda Belli; Nicaragua; enfermedad mental; testimonio; dictadura.

ABSTRACT

This essay proposes a reflection on the medical concept of mental disorder and the way Gioconda Belli, in her memoir *El país bajo mi piel* (2003), finds strategies to navigate this condition within the context of the Nicaraguan civil war as an active member of the guerrilla movement that overthrew the dictatorship, in 1979. In dialogue with critical scholarship and texts from the anti-psychiatry movement of the 1960s, the essay discusses how the very meaning of mental illness and psychiatric practice can be questioned and reinvented from local standpoints and practices that emerge from the specific historical context of Latin America.

Keywords: Gioconda Belli; Nicaragua; Mental Disorder; Memoir; Dictatorship.

INTRODUCCIÓN

Las narrativas de las gestas revolucionarias latinoamericanas, en el marco de la Guerra Fría, generalmente han sido construidas y escritas por hombres, desde un *ethos* masculinista, en donde ciertos esquemas masculinos guerreros y militaristas, como el arrojo, la valentía y el sacrificio, se inscriben dentro de la mitología de la resistencia en los procesos de nación latinoamericanos progresistas. Tanto los grandes revolucionarios latinoamericanos, como Emiliano Zapata, Augusto César Sandino, Ernesto Che Guevara o Carlos Fonseca, así como los grandes relatos y manuales revolucionarios, como *La guerra de guerrillas* (Guevara, 1961), *Adiós muchachos* (Ramírez, 1999), *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (Cabezas, 2002) o las *Memorias de Enrique Gorriarán Merlo: De los setenta a la Tablada* (Gorriarán Merlo, 2003), entre otros textos, por lo general tienen como protagonistas principales a hombres que narran su participación en procesos revolucionarios, frecuentemente en una estructura cercana al *bildungsroman*, en la que se despliega un proceso de aprendizaje y una toma de conciencia política que impulsa a sus protagonistas de la duda, la ingenuidad, el privilegio o la ignorancia, a la acción revolucionaria. Raras veces aparece la mujer en estos relatos como protagonista o desde su propia voz. De ahí que *El país bajo mi piel* (2003), testimonio autobiográfico de la escritora exsandinista Gioconda Belli, emerja como una excepción notable. Desde su triple condición de mujer, feminista y revolucionaria, Belli ofrece una mirada diferente a la narrativa heroica dominante al integrar dimensiones íntimas como la maternidad, el amor y una serie de tensiones psíquicas que hoy se categorizan con el término sombrilla de “trastornos mentales”, como la ansiedad y la depresión.

El propósito de este ensayo es analizar cómo *El país bajo mi piel* revisita la narrativa épica masculina de la revolución nicaragüense

al inscribir la experiencia femenina como eje articulador del compromiso político y del sufrimiento psíquico. A partir de un enfoque interdisciplinario, que combina herramientas que provienen del análisis literario, los estudios de género, el movimiento antipsiquiátrico y la psicología de la liberación de los años sesenta y setenta, en este ensayo se examina cómo Belli enfrenta trastornos psíquicos producidos por el estrés constante que padeció durante sus años de lucha como guerrillera, no como señales de impedimento, sino como catalizadores de acción revolucionaria y creación literaria. Mi tesis postula que, en *El país bajo mi piel*, se despliega una visión literaria de los trastornos mentales no como patologías individuales que es necesario medicalizar o aislar —a la manera como actualmente se concibe en Occidente—, sino como un fenómeno que estimula la acción revolucionaria y creativa, convirtiéndolas en puntos de anclaje ante las tragedias políticas latinoamericanas de los años setenta.

EL PROBLEMA DE GÉNERO LITERARIO EN *EL PAÍS BAJO MI PIEL*

Desde los años sesenta, el escritor cubano Miguel Barnet (2017) advirtió el paulatino agotamiento de las posibilidades de la novela occidental y propuso la creación de una nueva estética que partiendo de la narrativa la trascendiera. A esta nueva estética la llamó testimonio o socioliteratura (Jara y Vidal, 1986), ejercicio que él mismo ensayó en *Biografía de un cimarrón* (1966). A partir de los años setenta, en plena Guerra Fría y bajo la represión de las dictaduras latinoamericanas, el testimonio comienza a consolidarse como modalidad literaria “netamente latinoamericana” (Sklodowska, 1992, p. 1). Dos eventos que influyeron para que esto fuera posible son la creación de la categoría testimonio en el premio *Casa de las Américas*, en 1970, y los movimientos guerrilleros nacionalistas y marxistas. En el primer caso, el testimonio se consolida como un género netamente progresista, institucionalizado por la Cuba comunista; en el segundo, los movimientos guerrilleros —muchos de ellos también apoyados por Cuba— generan la urgencia de narrar las experiencias vividas por sus distintos miembros en las luchas revolucionarias, entre los cuales se encontraban varios escritores e intelectuales. Sólo cuando existe un contexto sociohistórico políticamente álgido

do, que invita o casi obliga a narrar, elegir el testimonio tiene más sentido, como observa Lucía Battista Lo Bianco (2002). Las luchas sociales y los movimientos guerrilleros latinoamericanos contra las dictaduras en los años setenta son, entonces, ese contexto literario e histórico en el que podemos ubicar a *El país bajo mi piel*, ya que no es un texto aislado, sino que forma parte de un *corpus* de obras similares del periodo que parte de la misma urgencia narrativa.

El “testimonio” como género literario, sin embargo, sigue siendo problemático para la crítica, como atestiguan los intentos contradictorios por situar a *El país bajo mi piel* en una tradición genérica. Mientras que para críticos como Gama D. Palazón Sáenz (2006) se trata de una memoria y una autobiografía (p. 66), ya que es una narración en primera persona, donde el autor-personaje relata sus experiencias más significativas, para José María Mantero (2003) es un “anti-testimonio”, ya que no se supedita a la definición tradicional de éste. Recordemos que, de acuerdo con John Beverley (2004), el testimonio es “una narrativa contada en primera persona por un narrador que es además el protagonista o testigo del hecho que cuenta [y] con una urgencia de comunicar un problema de represión, pobreza, subalternidad, encarcelamiento [o] lucha por la supervivencia” (p. 24). En *El país bajo mi piel*, la urgencia por comunicar un problema de represión se traslapa y se confunde con la urgencia de comunicar experiencias como escritora, como mujer, como madre y como compañera de lucha, por lo que si bien el texto tiene rasgos testimoniales no es meramente un texto testimonial. Para el crítico centroamericanista Nicasio Urbina (2005), la obra es “un libro de memorias pero que en realidad está contado como una novela” (p. 14), lo cual es hasta cierto punto válido, ya que hay un despliegue claro de técnicas novelísticas, aunque Belli también recurre a técnicas de la crónica y hasta de la poesía, como veremos a continuación, por lo que la forma narrativa no se ciñe del todo a la novela.

Podríamos sintetizar estas posturas dispares señalando que *El país bajo mi piel* es un texto multigénero, que participa de la novela, la poesía, la crónica, la autobiografía, la memoria, entre muchos otros géneros, fenómeno que tensa su relación con el testimonio,

ya que parece habitarlo y deshabitarlo al mismo tiempo. Esta hibridez genérica no sólo amplía las posibilidades de lectura de la obra, sino que también complejiza su clasificación dentro de los marcos tradicionales de la crítica literaria. En este sentido, aunque no me detendré a analizar de manera exhaustiva la presencia de cada uno de estos géneros en el texto es importante destacar algunos rasgos sobresalientes de los mismos. Quizá los elementos novelísticos más evidentes residen en el manejo del tiempo narrativo, en la constante alusión a *Don Quijote*—tanto a través de los acápites, propios del Siglo de Oro, que enmarcan cada capítulo, como mediante el quijotismo soñador que caracteriza a la protagonista en la primera parte— y en el juego intertextual con la novela decimonónica del adulterio, en particular con *Madame Bovary*. La obra se organiza en capítulos que alternan entre un pasado remoto y otro más cercano al tiempo de la narradora. Estas dos secciones, a su vez, se dividen temáticamente entre lo público y lo privado: la Gioconda Belli guerrillera e idealista —Don Quijote— y la mujer que sale del hogar para enfrentarse a un país ocupado, la mujer que se transforma en el encuentro con la poesía, la literatura y el romance más allá del matrimonio —Ema Bovary. La tensión constante entre estos dos mundos, el privado y el público, ocasionarán en Belli la experimentación constante de ansiedad y depresión. Por un lado, hace todo lo posible por mantener sus actividades prohibidas en la clandestinidad, para protegerse ella y a sus hijas; por otro lado, el estar huyendo de la muerte y la tortura constantemente le recuerda que su vida está marcada por una contradicción insalvable, que tendrá que enfrentar en algún momento y tomar ciertas decisiones difíciles para escapar del dilema. Incluso, podríamos especular que el arco que cruza Belli como narrador-personaje se ciñe a la dialéctica Hegeliana: tesis —la mujer tradicional—, antítesis —el momento de rebeldía y toma de conciencia— y síntesis —el surgimiento de una nueva mujer que trasciende la ideología burguesa y se concretiza en la revolución y la escritura literaria. De esta forma, el relato de Belli no sólo expone la historia personal de una mujer dividida entre la revolución y la intimidad doméstica, sino que también revela la complejidad de ser mujer, madre y escritora en un contexto atravesado por la violencia política.

Con respecto al aspecto cronístico del texto, lo podemos desenrañar en el afán por representar temas, sucesos y personajes cotidianos, construyendo una imagen cultural de prácticas sociales de determinado momento (Bencomo, 2014, p. 13). A diferencia de la antropología, que utiliza la llamada *descripción densa* para estudiar dichas prácticas sociales y cuyo lector ideal es el público académico, la crónica habita en publicaciones más accesibles, dirigidas al lector general; y esas prácticas sociales se representan de forma asequible, sin el peso del lenguaje especializado. *El país bajo mi piel* se podría dividir en una serie de crónicas breves e individuales sobre sucesos importantes, personajes cotidianos y prácticas culturales de la Nicaragua del momento.

La poesía –mejor dicho, el aspecto lírico del texto– se encuentra difuminada en viñetas breves, en las que la autora se “sale de tono” para describir experiencias sensoriales intensas, como la de la maternidad o el amor carnal, recurriendo a figuras retóricas, mitos, símbolos, y siendo más cuidadosa con el ritmo y la musicalidad del texto. Por ejemplo, cuando conoce al Poeta, que será su cicerone político, literario y amoroso, escribe (2003):

Esa transgresión fue mi Big Bang personal. Me hizo cuestionar mis derechos, lo que era mi vida y lo que podía ser. El deseo de libertad se expandió por todo el universo. De mi vida de joven casada de la clase alta sólo quedó la engañosa y pulida superficie. Dentro de mí empezaron los siete días de la creación, los volcanes, los cataclismos (pp. 58-59).

A diferencia de las partes más narrativas del texto, en donde abundan las comas, un lenguaje más directo, propio de la crónica, y menos figuras retóricas o recurrencia a simbolismos y mitos, en los párrafos líricos, Belli despliega las herramientas de su faceta de poeta: sus frases se vuelven cortas, más musicales, construidas a partir de autorreferencias simbólicas que ya aparecieron en el texto previamente, como su educación en colegios católicos, el temblor de Managua, el de 1972, y la geografía exuberante nicaragüense, con sus selvas y volcanes. Este vocabulario –los cataclismos y los volcanes– pasa, así, de

la vida pública a la vida de la experiencia sensorial privada. Aunque estos momentos líricos no son abundantes, están diseminados por todo el texto, creando como una especie de puntos de apalancamiento, que reafirman lo narrativo a través de lo lírico.

En palabras de Juan Villoro, referidas a la crónica (2022), *El país bajo mi piel* pareciera un texto ornitorrinco: multigénero, tenso, difícil de encasillar en una sola categoría literaria, ya sea desde lo temático, lo estético o lo estilístico. Sin embargo, para los motivos de este ensayo me centraré en la dimensión testimonial del texto, ya que es aquí donde el tema a tratar, los trastornos mentales, resultan más claros al análisis que me propongo. En este sentido, considero que si bien el agotamiento de la novela del que hablaba Miguel Barnet en los años sesenta es la condición de posibilidad estética del texto postnovelístico, el contexto sandinista es la condición de posibilidad histórica de *El país bajo mi piel*. El sandinismo otorga al texto coherencia, fuerza política y relevancia narrativa. Es, para parafrasear a Battista Lo Bianco, ese “algo” que vale la pena elaborar como testimonio o “testimonear”.

PRIMERA PARTE: LA ANSIEDAD

El abordaje de la ansiedad en *El país bajo mi piel* exige, por un lado, su definición y, por otro, su historización o delimitación sociocultural al país específico en donde situaremos el concepto. Empecemos por definir qué es un trastorno mental. El *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (2013) define así los trastornos mentales:

are behavioral or psychological syndromes, or clusters of co-occurring symptoms, that cause significant distress or interfere with a person's ability to function in everyday life, or both. Symptoms of mental disorders arise from a presumptive dysfunction within the mind (or the brain). That is, something has gone wrong with the person (cit. por McNally, 2011, p. 3).¹

¹ “son síndromes conductuales o psicológicos, o conjuntos de síntomas que ocurren simultáneamente, que causan un malestar significativo o interfieren con la capacidad de una persona para funcionar en la vida cotidiana, o ambas cosas. Los síntomas de los tras-

Los trastornos mentales, sin embargo, de acuerdo con Richard J. McNally (2011), son más comunes en el Occidente rico (p. 2), ya sea porque existe mejor infraestructura de diagnóstico o porque la vida en las sociedades ultraindustriales produce alienación y ciertos tipos de enfermedad mental. Dicho esto, la siguiente pregunta es pertinente: ¿cómo hablar de “trastorno mental” en la Nicaragua de los años setenta, es decir, en un contexto social en el que la infraestructura que posibilita que el discurso y la disciplina psiquiátrica se articulen apenas existe? La idea principal que guiará el desarrollo posterior de este ensayo postula que Belli reacciona a lo que en Occidente se conceptualiza como “trastorno mental” desde su propia condición social como mujer nicaragüense, como feminista, como revolucionaria y escritora, es decir, desde un dialecto local con sus propias especificidades culturales. A diferencia de la descripción de la ansiedad y la depresión en el Norte Global, como fenómeno propio del *habitus* de la contemporaneidad de clase media víctima de los sinsabores de la modernidad tardía, que implica cierto inmovilismo, incapacidad de acción (McNally, p. 3) o pérdida de la funcionalidad, dependiendo de su grado de intensidad, en Belli, por el contrario, estos “trastornos mentales” se presentan como motores de acción, como un resorte hacia la praxis, como un abocarse del ego hacia el afuera público, que se activa en comunidad a través de la mística de grupo, el afán de cambio y la escritura. Así, la enfermedad mental en esta narrativa autobiográfica no se representa como una patología que hay que diagnosticar, medicar o vigilar, sino como una fuerza creativa profundamente transformadora en sus dimensiones políticas y literarias.²

trastornos mentales surgen de una disfunción presunta dentro de la mente (o del cerebro). Es decir, algo ha salido mal en la persona.” La traducción es mía.

² Es importante subrayar que este análisis no pretende deslegitimar la práctica psiquiátrica ni minimizar la complejidad de los trastornos mentales. La literatura especializada indica que dichos trastornos presentan grados variables de severidad entre individuos. Algunos requieren seguimiento clínico continuo, e incluso hospitalización, mientras que otros pueden manejarse de manera ambulatoria, a través de estrategias diversas, como el acompañamiento comunitario, la psicoterapia o la prescripción de psicofármacos en distintos plazos. Consideramos que el caso de Belli se inscribe en este segundo escenario,

Gioconda Belli se adentra en la clandestinidad del Frente Sandinista de Liberación Nacional guiada por la poesía y la efervescencia bohemia de la Managua de los años sesenta y setenta. Aunque en el sandinismo la lucha de género se supeditó a la lucha de clase, el matrimonio entre ambas corrientes generó espacios de libertad inauditos para la mujer nicaragüense, a tal punto que Nancy Stoltz Chinchilla (1995) valora al movimiento como un ejemplo de exitoso diálogo entre feminismo y marxismo (p. 11). Para Belli, el universo sandinista representa mucho más que una causa política: es una vía de acceso a la libertad, un espacio de exploración intelectual, creativa y corporal, un escape del hogar burgués y la entrada a una comunidad que la acoge como igual y la impulsa en su devenir como poeta, intelectual, escritora y revolucionaria.

Sin embargo, el aspecto idealista de la lucha pronto se enfrenta con la dimensión cruel y tanatológica de la represión somocista y con la naturaleza violenta de un movimiento armado clandestino. Ante el estrés constante, producido por lo que Sergio Ramírez (1999) llamó “la vida de las catacumbas” (p. 42), que consistía en el sacrificio heroico que todo revolucionario estaba llamado a aceptar como forma de vida, sacrificio que implicaba abandonar a la familia, rescindir de la comodidad de una cama, resistir el hambre constante y el frío de la montaña, aguantar la enfermedad, luchar contra el cansancio, el sueño, pero sobre todo vivir en “familiaridad con los muertos” (p. 45), como los primeros cristianos, que tenían que lidiar con la persecución, Belli pronto tomará conciencia del costo en salud mental de la utopía y en vidas humanas. En relación con esa convivencia diaria con la muerte y su impacto en los sandinistas vivos, escribe Ramírez: “se vivía en familiaridad con los muertos, había que abrirles a fuerza un espacio en la vida cotidiana. Cada vez que me enteraba de la caída de un compañero, muerto en combate, asesinado en la cárcel, me invadía una sensación de angustia temerosa [...], había un olor a formol en el aire” (pp. 45-46).

lo cual nos permite el análisis de los trastornos como representación inscrita en pautas culturales latinoamericanas y literarias y no como un fenómeno exclusivamente médico.

El mundo del Frente Sandinista de Liberación Nacional ofrecía la posibilidad de una transformación profunda de Nicaragua, credo que profesaban, casi con fe religiosa, los sandinistas. Esa transformación sería tanto económica como moral, ya que la decadencia ética del régimen exigía una transformación de los valores, aspecto esencial del movimiento sandinista, como argumenta Robert J. Sie-rakowski en *Sandinistas: A Moral History* (2019). En un poema de Belli, de la época de lucha, titulado “Seremos nuevos”, que pertenece al poemario *Línea de fuego* (1978), se expresa justamente este afán utópico por transmutar la realidad moral nicaragüense:

Seremos nuevos, amor
Limpiaremos con sangre lo antiguo y depravado,
Los vicios, las tendencias,
Los asquitos pequeño burgueses (p. 7).

El régimen somocista, en su última década de vida, se vio envuelto en todo tipo de escándalos de corrupción y decadencia moral, por lo que el sandinismo comenzó a ganar tracción popular entre amplios sectores de las clases populares y medias al ofrecer un movimiento de regeneración nacional en todos los campos de la vida social. No obstante, en ese proceso de lucha contra la decadencia de la oligarquía nicaragüense la realidad cotidiana era la muerte, la tortura, la desaparición y la zozobra. Una vez que Gioconda Belli se integra en secreto al Frente Sandinista de Liberación Nacional asume el peligroso rol de mensajera y transportista, llevando recados a través de Managua y las zonas rurales conectadas con la guerrilla activa, además de trasladar a miembros del movimiento de un lugar a otro y esconder a combatientes por temporadas cortas en su propia casa. Durante estas misiones, se enfrenta a situaciones de extrema tensión y violencia, que la someten a un constante estado de peligro e incertidumbre. Estas experiencias comienzan a causar-le diversos trastornos mentales, como ansiedad y depresión, trastornos que atraviesan las dos partes del texto. Podríamos observar que en la primera parte de la obra, que narra las aventuras de Belli como sandinista en Nicaragua, el trastorno mental más recurrente

es la ansiedad, generada por el estrés que enfrenta Belli de manera cotidiana como militante clandestina del Frente Sandinista de Liberación Nacional, mientras que en la segunda parte de la obra, que narra el exilio de Belli cuando tiene que abandonar apresuradamente Nicaragua para salvar su vida, la depresión se vuelve su nueva compañera de vida por un largo periodo de tiempo.

Corresponde ahora definir el concepto de ansiedad. La palabra ha adquirido diferentes dimensiones significativas a lo largo de tiempo. Y actualmente, ha pasado a formar parte de la vida contemporánea, especialmente en el Norte Global. Justin Murison (2011) resume su complejidad semántica apelando a su origen latino y psicoanalítico: “etymologically and medically ‘anxiety’ reaches back to the classical period and forward to current colloquial expressions derived from Freudian psychoanalysis. Coming from the Latin for a feeling of choking or distress, anxiety connotes the hysterical symptom of a ball rising in the throat” (pp. 6-7).³ Los síntomas físicos de la ansiedad suelen ser manifiestos y reconocibles. Además de la sensación de asfixia en la garganta, se presentan otros síntomas, como la aceleración del ritmo cardíaco, sudoración, temblores, tensión muscular, problemas digestivos, fatiga, entre otros. Factores que pueden desencadenar la ansiedad incluyen la carga genética individual, el abuso de sustancias, problemas de salud física, factores ambientales, entre otros.

El contexto ambiental desempeñó un papel decisivo en la configuración de la ansiedad en Gioconda Belli. Además de la guerra y la represión contra el sandinismo, la propia naturaleza de la militancia clandestina se presenta como una fuente de estrés extremo. La participación en la guerrilla —con su exposición constante al peligro, la incertidumbre y la amenaza de muerte o tortura— acentuó y complejizó su vulnerabilidad psíquica. El título del primer capítulo es por demás elocuente: “DONDE DAN INICIO, CON OLOR A PÓLVORA,

³ “etimológica y médicamente, la palabra ‘ansiedad’ se remonta al periodo clásico y se proyecta hacia las expresiones coloquiales actuales derivadas del psicoanálisis freudiano. Proveniente del latín, donde designa una sensación de ahogo o angustia, *ansiedad* connota el síntoma histérico de una bola que asciende por la garganta.” La traducción es mía.

ESTAS REMEMORACIONES.” Las primeras oraciones del primer capítulo no muestran de manera directa la ansiedad, pero sí transmiten la profunda repulsión que Belli experimentaba por la guerra y funcionan como una premonición que anticipa el tono emocional del relato: “Con cada disparo el cuerpo se me descoía. El estruendo sacudía cada una de mis articulaciones y me dejaba en la cabeza un silbido insoportable, agudo, desconcertante, salido de quien sabe dónde” (2003, p. 17). Por desgracia, el enseñarse a disparar apenas será la primera etapa de una larga lucha contra la muerte.

La primera manifestación explícita de síntomas ansiosos aparece poco después de su matrimonio, cuando toma conciencia de haberse encerrado en una suerte de “jaula”, resultado de una fantasía romántica –Emma Bovary– que se desmoronó con rapidez una vez iniciada la cotidianidad doméstica: “La domesticidad me ahogaba. Empecé a tener pesadillas. La mitad del cuerpo se me convertía en electrodoméstico, y me agitaba como lavadora de ropa” (2003, p. 51). Las pesadillas recurrentes y los temblores generalmente son síntomas de ansiedad. En el caso de Belli, estos síntomas se manifestaron de manera sostenida durante su primer matrimonio. Como personaje central de su “testimonio novelado”, hay una referencialidad y subversión clara de la novela del adulterio del siglo XIX. Desde Emma Bovary y Ana Karenina hasta Ana Azores, Belli traza una línea de pertenencia a los personajes femeninos víctimas de una estructura capitalista y patriarcal opresiva que impedía a las mujeres su participación en el orden simbólico y las reducía a objetos masculinos de deseo, cuya potencialidad no trascendía el deber maternal y la domesticidad definidos y constreñidos desde lo masculino. Pero a diferencia de estos personajes, cuyo horizonte de rebeldía era muy limitado, debido al sistema semicarcelario en que habitaban, por lo que generalmente terminaban suicidándose, al no poder traducir en liberación la ansiedad y la depresión que padecían, Belli desafiará las normas sociales y se convertirá en feminista y revolucionaria. Paradójicamente, esa domesticidad contra la que se revela también será un arma importante para pasar desapercibida en su propia clase social privilegiada y continuar sus actividades como guerrillera urbana y clandestina del Frente Sandinista

de Liberación Nacional. La perfecta casada Belli, el falso ángel del hogar, será la careta que esconderá a la guerrillera Belli, brindándole cierto sentido de seguridad, pero también estrés y ansiedad recurrentes ante el arduo ejercicio de equilibristismo y disimulo.

Sin demeritar la efectividad de los tratamientos tradicionales, la ansiedad doméstica que Belli padece no la supera mediante fármacos, sesiones psiquiátricas o medicamentos alternativos, propias del *habitus* de las clases medias urbanas del Norte Global. Como argumenté con anterioridad, en la Nicaragua de estos años no existía la infraestructura que hace posible el discurso psiquiátrico de la enfermedad mental, su diagnóstico y tratamiento como se entienden hoy en día. Además, la psiquiatría no tiene el monopolio sobre lo que se consideraría un comportamiento adecuado o “saludable”, ni sobre las estrategias que los individuos y diversas sociedades utilizan para vencer eso que hoy se llama “trastornos mentales”. Recordemos que gran parte del engranaje teórico de la psiquiatría, el psicoanálisis y la psicología comenzaron a ser cuestionados, desde los años 60, desde diversos ángulos intelectuales, incluyendo la psiquiatría misma. Giorgio Antonucci (1989), psiquiatra italiano y miembro prominente de lo que posteriormente se llamó el “movimiento antipsiquiátrico”, definió a la psiquiatría como “una ideología carente de contenido científico, un no-conocimiento, cuyo objetivo es aniquilar a las personas en lugar de intentar comprender las dificultades de la vida, tanto individuales como sociales, para luego defender a las personas, cambiar la sociedad y dar vida a una cultura verdaderamente nueva” (p. 12).⁴ El aspecto ideológico de la psiquiatría, e inclusive del psicoanálisis y la psicología, puede detectarse claramente en la definición de “salud mental” desde un punto de vista normativo y del trabajo: es normal aquel que básicamente puede seguir trabajando e integrarse a la estructura familiar y social sin ocasionar conflictos mayores, tautología pseudocientífica que achaca los malestares culturales y sociales al individuo, ignorando así las contradicciones estructurales que producen esos malestares.

⁴ La traducción es mía.

El individuo sano, en palabras de David Cooper (1978), uno de los máximos teóricos del movimiento antipsiquiátrico, es el individuo “conformista” que se somete no sólo a los imperativos sociales y familiares, por más injustos que sean, sino también a la relación capitalista de sumisión con el psicoanalista, ya que la consulta es un contrato económico (p. 22).

En el caso de Nicaragua, la ausencia de la infraestructura necesaria para producir expertos en problemas mentales o desajustes psíquicos era una tara, pero también una oportunidad, ya que se podía empezar la transformación del individuo desde el punto cero, es decir, desde la transformación estructural. En Belli, y en el sandinismo como movimiento de renovación de valores, había un entendimiento claro del origen del malestar social e individual como estructural. La ansiedad que padece Belli en la familia es producto de una estructura social patriarcal explotadora, que emana desde el somocismo, y no de imperfecciones de carácter individual —la infame “histeria femenina” androcéntrica inventada por Freud. Sin psicólogos, psiquiatras ni psicoanalistas de por medio en la Nicaragua pobre y rural de los años setenta, Belli (2003) recurre a la lectura subversiva para paliar su malestar:

Por esta época leí libros feministas. Germaine Greer, Betty Friedan, Simone de Beauvoir. Mientras más leía menos podía tolerar la perspectiva de años y años conversando sobre recetas de cocina, muebles, decoración interior. Me aburrían los sábados en el Country Club repitiendo la vida de nuestros padres: los maridos jugando golf, los niños en la piscina, mientras nosotras dale otra vez con las niñeras, la píldora, el dispositivo intrauterino de cobre o los ginecólogos de moda (p. 51).

La lectura de libros feministas será para Belli el primer fármaco efectivo contra la ansiedad y la opresión doméstica. Otros fármacos, y sin jerarquía de importancia, serán su ingreso al Frente Sandinista de Liberación Nacional, la mística de grupo que le proporciona el movimiento político, una redefinición de la maternidad en los propios términos de Belli, la escritura literaria y, por supuesto, la praxis revolucionaria nacionalista. Los psiquiatras y los psicólogos vendrán

muchos años después del triunfo del sandinismo, cuando se muda a Estados Unidos con su pareja estadounidense y comienza a reconocer sus trastornos mentales y a llamarlos por su nombre científico, como el “estrés postraumático”, que padeció por años, ignorando su nombre.

La ansiedad y la opresión bovariana que Belli (2003) experimenta en su primer matrimonio, la paliará con lecturas feministas y trabajo en la esfera pública. Estos dos elementos, la lectura y el trabajo, a su vez la acercará con un personaje central en su vida, a quien llama El Poeta. El Poeta será el Cicerone que llevará a Belli al umbral de la poesía y al autoconocimiento de sus potencialidades como mujer, escritora y agente social transformador:

Tendría veintiún años. El poeta tendría veintiséis. Esa transgresión fue mi Big Bang personal. Me hizo cuestionar mis deberes y considerar mis derechos, lo que era mi vida y lo que podía ser. El deseo de libertad se expandió por todo el universo. De mi vida de joven casada de clase alta sólo quedó la engañosa y pulida superficie. Dentro de mí empezaron los siete días de la creación, los volcanes, los cataclismos (p. 59).

Como rebelde y vengadora de las Madames Bovary y las Anas Azores, son tres adulterios que Belli comete: adulterio doméstico, por darse el lujo de tener varios amantes sin sentir el menor remordimiento; adulterio ideológico, que consistirá en abandonar la religión y la moral burguesa; y adulterio político, al abandonar su privilegio y pasarse al lado de los desposeídos. Estas tres transgresiones no terminarán en suicidio, como en los personajes femeninos decimonónicos, sino en revolución, liberación y escritura, ya que en Belli sí es posible, tanto por iniciativa propia como por la apertura social del sandinismo, traducir el malestar que experimenta la mujer oprimida en una forma concreta de liberación.

Cuando el régimen comienza a sospechar que Belli es miembro del Frente Sandinista de Liberación Nacional, le asignan dos agentes para que la vigilen de forma más o menos discreta. El riesgo de ser torturada o asesinada aumenta, junto con la experimentación

de la ansiedad. De esta experiencia, surge uno de los poemas más tensos de *Línea de fuego* (1978), titulado “Me seguían”:

Con sus miradas de perros mal pagados
me seguían,
del amanecer al amanecer
espiaban [...]
con sus caras llenas de displicencia y torturas y crímenes
pretendiendo que el sueño me dejara que mis convicciones me dejaran
que dejara la lucha y mis hermanos (p. 23).

Probablemente, a Belli (2003) la seguían por meses antes de que ella se diera cuenta de que estaba siendo observada. Cuando finalmente se da cuenta, una noche mientras conduce de regreso a su casa, sufre un episodio de ansiedad, que pronto se transformará en ataque de pánico:

Miré mi espejo retrovisor. Tardé segundos en darme cuenta de que la oscuridad albergaba una forma. Como en las películas de ciencia ficción en que las naves enemigas se materializan de la nada, distinguí la silueta de un jeep militar sin luces, camuflado en las sombras, vi la silueta de dos pasajeros: el chofer y alguien más. Mi sangre se hizo agua y se derramó silenciosa hacia mis pies, dejándome como una muñeca de trapo desmadejada y sin fuerzas. Mi corazón bombeaba enloquecido para recuperar el caudal que se le escapaba pecho abajo (p. 109).

La temida Guardia Nacional, creada bajo la supervisión de los *marines* estadounidenses, era la fuerza militar y policial encargada de asegurar el control político de la dinastía Somoza mediante la represión, el exilio, la tortura, la desaparición y el asesinato. Este cuerpo militar era el enemigo natural del Frente Sandinista de Liberación Nacional y la fuente principal de ansiedad. Una vez que la Guardia Nacional sospechaba de las actividades clandestinas de un individuo, éste tenía que exiliarse o huir a la montaña, si quería evitar la tortura o la muerte. La posibilidad latente de este escenario causó en Belli ansiedad permanente en su labor como elemento clandestino. Además

del miedo a la tortura, a Belli le atormentaba separarse de sus hijas: “Cada abrazo de despedida a mis hijas me angustiaba como si fuera el último. ¿Y si los hombres sólo esperaban el momento propicio para secuestrarme y hacerme desaparecer?” (p. 111).

A la ansiedad de militante clandestina, se agregaba la angustia privada de la maternidad y la posibilidad de no volver a ver a sus hijas. Hay que recordar que Belli en realidad siempre sintió una profunda fobia por las armas, la guerra, la sangre y los disparos y tuvo que forzar su ser, llevarlo hasta los límites, para poder encajar en el movimiento guerrillero. En sus primeras sesiones de tiro al blanco en Cuba, describe la ansiedad que le causaban las armas, al mismo tiempo que muestra sorpresa ante el aparente entusiasmo con el que sus camaradas hombres las disparaban:

Mientras los demás disparaban con entusiasmo, yo me aturdía en un mundo de sonidos apagados y no lograba recuperarme de la sensación de estar bajo el agua. Lejos de sentir ningún placer, experimenté de manera inequívoca el profundo rechazo que me inspiraban las armas de fuego. Me pregunté cómo era que sólo yo parecía ajena a la fascinación de toda aquella parafernalia bélica (p. 18).

En Belli, hay una tensión constante entre lo que la pensadora feminista Sarah Ruddick (1989) llamó “el pensamiento maternal”, que consiste en preservar la vida mediante el cuidado y el afecto hacia los otros —contrario a la lógica masculinista burguesa de la guerra y el dominio—, y las exigencias de la guerrilla, cuya intención utópica consistía en preservar la vida de los demás, especialmente de los desposeídos, mediante la lucha armada violenta, es decir, preservar la vida mediante el necesario sacrificio y el horizonte tanatológico como posibilidad real o, según dice en uno de sus poemas, como limpiar “con sangre lo antiguo y depravado”.

La ansiedad, sin embargo, sobre todo en la primera etapa de su militancia, no va acompañada de padecimientos mayores que la imposibiliten como agente social de cambio. Uno de los aspectos más criticados de las disciplinas de la salud mental es el eurocentrismo universalizante que padeció en sus inicios. El jesuita Ignacio Mar-

tín Baró (2006), una de las principales figuras de la “psicología de la liberación”, asesinado por la dictadura salvadoreña en los años ochenta, argumentaba que una escuela de psicología latinoamericana tendría que despojarse de este eurocentrismo y centrarse en la cultura de nuestros pueblos, “sus sufrimientos, sus aspiraciones y luchas” (p. 11). Centrarse en “nuestros pueblos” también debería significar estudiar la manera cómo las sociedades periféricas reaccionan ante los llamados “trastornos mentales”. En Belli, no existe la terapia del psicólogo ni del psicoanalista, pero sí existe la terapia de la comunidad sandinista: sus compañeros, vivos y muertos, se convertirán en el aliciente que la motivará a seguir luchando. A través de conversaciones inteligentes con ellos, sobre literatura y la situación nicaragüense y latinoamericana, es que Belli comienza a autodescubrirse como escritora e intelectual. Por otra parte, la complicidad de soñar, luchar y sufrir juntos afianzará su sentido de pertenencia y la mística de grupo. Con la ayuda y el consejo de sus compañeros de lucha, muchos de ellos escritores, en esta época publica su primer libro de poesía: *Sobre la grama* (1972), por lo que la escritura literaria comienza a convertirse en un fármaco poderoso y catártico, que no necesariamente evitará la ansiedad, porque el trabajo mismo del guerrillero implica experimentar ansiedad, pero sí mantendrá a raya uno de sus elementos más tóxicos: la llamada por McNally (2011) “incapacidad de acción” (p. 3), tara mortal en un combatiente activo. Cuando presenta su libro en uno de los pocos espacios literarios de la Managua somocista, siente que, a pesar de vivir en un país ocupado, la poesía, el pensamiento y la camaradería producían esperanza: “A mis veinticuatro años, habitante de un país arruinado y terrible, ninguna desgracia se me hacía perdurable. Lo cambiaríamos todo, estaba segura. La felicidad sería pronto colectiva” (p. 103). Así, su militancia en el Frente Sandinista de Liberación Nacional y su experiencia como madre y como feminista se entrelazan y comienzan a cimentar su identidad de escritora, manteniendo dentro de límites tolerables la ansiedad propia de su oficio clandestino de revolucionaria.

La depresión llegará tiempo después, a partir de una experiencia dolorosa y tristemente común a muchos militantes de los grupos

nacionalistas y latinoamericanistas de los años setenta: el destierro. Belli, que firmaba artículos contra la dictadura con el seudónimo de “Eva Salvatierra”, en su afán y valentía por salvar la tierra nicaragüense de las garras de la oligarquía y sus poderosos aliados extranjeros, tendrá que desterrarse para salvar su propia vida, abandonando, así, su tierra y el horizonte social que definía su identidad.

La dictadura, cuando sintió que sus cimientos se tambaleaban, aumentó el cerco represivo contra el Frente Sandinista de Liberación Nacional y otros grupos disidentes, lo que provoca detenciones, asesinatos, desapariciones y exilios de militantes, simpatizantes y guerrilleros activos. Belli tiene que exiliarse de Nicaragua, por lo que se separa de sus hijas, de su familia, de sus compañeros y de su *matria*. En este proceso de exilio, experimentará, por primera vez, largos episodios depresivos relacionados con las adversidades que enfrenta un desterrado, que además pertenece a un movimiento político-militar perseguido y asediado tanto por todas las dictaduras latinoamericanas del momento como por la CIA. México, en este contexto tan convulso de los años setenta —y con su propia “guerra sucia” contra grupos subversivos—, paradójicamente se convertirá en un refugio de paz en el caótico mundo latinoamericano.

LA PARTE DE LA DEPRESIÓN

Si pudiéramos dividir *El país bajo mi piel* a partir de los trastornos mentales más comunes que aparecen en diferentes partes del texto, podríamos observar que en la primera parte abunda la ansiedad y en la segunda la depresión. Belli, como muchos luchadores sociales latinoamericanos de aquellos años, terminará exiliada en México, país que, a pesar de sus contradicciones, históricamente se ha caracterizado por brindar refugio a perseguidos políticos, desde la segunda guerra mundial. Este proceso migratorio desencadenará en Belli un combate incesante contra la depresión, en la medida en que ambas experiencias —el desarraigo del exilio y su consecuente carga afectiva— parecen entrelazarse en una dinámica de atracción recíproca, que marca profundamente su subjetividad ante una avalancha de sucesos desagradables que tendrá que enfrentar lejos de su tierra. Sandra Lorena Flórez (2023), quien ha estudiado las en-

fermedades mentales relacionadas con el exilio, argumenta esto: que quien lo padece “sufre un alto grado de violencia, abandona su zona de refugio y encara la oscuridad de la muerte, la pérdida de referentes y la fractura de su propia identidad, lo que por su carga de estrés puede inducir la aparición de trastornos sobre salud mental y sobre la salud en general” (p. 99). La “zona de refugio” de Belli se configuraba en torno a Nicaragua, a sus hijas y a sus compañeros de lucha. Desprenderse de ese núcleo afectivo, creativo y político constituyó para ella una experiencia particularmente dolorosa y compleja. Hay que añadir que las circunstancias en que se abandona el país de origen poseen una carga estresante particular, que en gran medida determina los posibles trastornos mentales posteriores, ya que el exilio generalmente es un proceso multidimensional que atraviesa varias etapas (p. 100). En el caso de Belli, tuvo que abandonar Nicaragua en las peores circunstancias posibles: la amenaza de muerte hacia ella y el asesinato de varios compañeros de lucha. Desde el instante en que toma conciencia de la urgencia de abandonar el país hasta el momento mismo de abordar el avión rumbo a México, Belli experimenta ansiedad incesante, marcada por el temor latente de ser interceptada y encarcelada. Recordemos que las dictaduras de extrema derecha que dominaron gran parte de América Latina en los años setenta no se ceñían a los protocolos de protección a los derechos humanos, por lo que una vez que un prisionero político era internado en la cárcel las posibilidades de salir ileso o con vida eran escasas. En el Frente Sandinista de Liberación Nacional, existía un protocolo de lucha, que consistía en resistir algunas horas la tortura, para dar tiempo a los compañeros a esconderse o salir del país. Jacobo, el compañero de lucha de cuya resistencia a la tortura dependía la suerte de Belli, aguantó el tiempo suficiente como para darle a Belli la posibilidad de escape.

El 20 de diciembre de 1975 Belli (2003) llega a México, afligida y triste. Es tal su semblante alicaído que un compañero intenta reconfortarla: “No estás sola, amor. No te preocupés. Yo les voy a avisar a los compañeros que estás aquí” (p. 170). Una breve tregua de felicidad sucede cuando Marcos, su pareja furtiva desde hacía tiempo y miembro prominente del Frente Sandinista de Liberación Nacional,

la visita. Pero el olor siniestro a formol inundaba el aire, ya que el somocismo parecía invencible y no daba tregua a los opositores. Aun en México, el somocismo y la CIA tenían poderosas redes de vigilancia, por lo que la sensación de seguridad era tenue. Una noche de insomnio se levanta y ve a Marcos dormido en la cama del hotel donde se hospedaba. Un presentimiento terrible la inunda:

Me senté en la cama a observarlo y lloré. Me dio una gran tristeza verlo dormido, tan hermoso, como un guerrero espartano bello, vulnerable y mortal. Fue entonces cuando tuve la exacta premonición de su muerte, de que no podía protegerlo. La certeza no me abandonó más. Luchaba contra el mal presagio, lo espantaba a manotazos, pero cuando Marcos dormía a mi lado, no podía mirarlo sin que los ojos se me llenaran de lágrimas. También me sucedía en otros momentos. Parpadeaba frenética para que él no viera mis ojos nublados de tristeza (p. 174).

Aunque Belli apenas menciona tres veces la palabra “depresión”, posiblemente por el estigma latinoamericano que existía en ese momento, especialmente en los entornos guerrilleros, donde existía cierto recelo hacia los trastornos mentales, las experiencias físicas y emocionales que describe están asociadas a lo que hoy la psiquiatría considera depresión. De acuerdo con *The Encyclopedia of Public Health* (2008), algunos síntomas de la depresión son la pérdida de sueño, del apetito, los sentimientos de baja autoestima, el sentimiento de culpa, el llanto recurrente, entre otros (p. 256). Por su parte, *The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* la define así: “The common feature of all [depressive] disorders is the presence of sad, empty, or irritable moods, accompanied by somatic and cognitive changes that significantly affect the individual’s capacity to function. What differs among them are issues of duration, timing, or presume etiology” (American Psychiatric Association, 2013, p. 155).⁵ Belli, en los primeros capítulos de su

⁵ “El rasgo común de todos los trastornos [depresivos] es la presencia de estados de ánimo tristes, vacíos o irritables, acompañados de cambios somáticos y cognitivos que afectan de manera significativa la capacidad del individuo para funcionar. Lo que diferen-

exilio, constantemente describe episodios de llanto, “tristeza profunda” y síntomas físicos propios de estados depresivos. Los dos mundos de esa doble vida que llevó por varios años, manteniendo un delicado equilibristo entre la esfera pública y privada, sin que una tocara a la otra, finalmente colisionan, obligando a Belli (2003) a resignificar su vida en un pantano de tristeza. Aunado a las malas noticias que llegaban de Nicaragua, la separación de sus hijas fue un episodio particularmente doloroso. Llamar a sus padres desde diferentes teléfonos públicos para no ser interceptada por el somocismo, para cerciorarse de que sus hijas estuvieran bien, se vuelve una rutina escabrosa:

¿Están bien las niñas? preguntaba. Después de que mi padre o mi madre me decían que sí, la sangre se me descongelaba en las venas. Sufría mucho por mis hijas. Oír sus vocecitas en el teléfono preguntándome cuándo volvería y no poder consolar el inocente desconcierto de aquellas niñas que no entendían la ausencia de su madre, me provocaba náuseas. El esternón se me hundía como un acerado puñal en el estómago. El aire de los pulmones me quemaba (p. 175).

Uno de los síntomas somáticos de la depresión es justamente la sensación de náusea. Pero ya no hay vuelta atrás, Belli ha dejado de ser sólo madre de sus hijas para convertirse en una especie de *übermutter* de los desposeídos de Nicaragua, resignificando así lo que significa ser madre y luchadora social. En un poema escrito durante su exilio en México titulado “La madre”, que pertenece a *Línea de fuego* (1978), describe el compromiso resignificado de una nueva maternidad, no exenta del dolor, propio de las mutaciones profundas:

No quiere ya sólo a sus hijos
Ni se da sólo a sus hijos.
Lleva prendidos en los pechos

cia a estos trastornos entre sí son factores relacionados con la duración, el momento de aparición o la etiología presunta.” La traducción es mía.

Miles de bocas hambrientas.
Es madre de niños rotos
De muchachitos que juegan trompo en aceras polvorosas
Se ha parido ella misma sintiendo –a ratos–
Incapaz de soportar tanto amor sobre los hombres,
Pensando en el fruto de su carne –lejano y solo–
Llamándola en la noche sin respuesta,
Mientras ella responde a otros gritos (p. 34).

Si responder al grito del infante es uno de los valores tradicionales de la maternidad, responder a “otros gritos” es uno de los valores primigenios de la maternidad transformada y evolucionada que encarna Belli como sandinista. Este proceso de cambio, sin embargo, no está exento de dolor, de ahí la duda por “soportar” esta nueva realidad política.

De la ansiedad se pasa, entonces, a la depresión en esta etapa del exilio mexicano y costarricense de Belli. Es importante señalar que, como argumentan Robert Boland y Marcia L. Verduin, “Anxiety typically develops before depression and follows a chronic rather than episodic course” (p. 64).⁶ De acuerdo con esta sintomatología, es evidente que los trastornos mentales que Belli ha padecido siguen la lógica descrita de la psiquiatría. De acuerdo con esta observación, los factores ambientales estresantes generan un cuadro ansioso; posteriormente, emerge la depresión, que se consolida como una fase más severa y profunda del deterioro emocional, si las condiciones ambientales empeoran. Ante la avalancha de eventos traumáticos que vivió, Belli (2003) reconoce su erosión mental: “Me sentía desgastada emocionalmente, exhausta, pero los acontecimientos de la vida tenían su misteriosa razón de ser” (p. 181). En este contexto de exilio y depresión, Belli decide tomar una decisión que en los años setenta en Nicaragua era tabú para la mujer: divorciarse legalmente de su marido, decisión que posteriormente la liberará de una carga emocional innecesaria, pero que en

⁶ “La ansiedad, típicamente, se desarrolla antes que la depresión y sigue un curso crónico en lugar de episódico.” La traducción es mía.

su momento incrementó su estado de malestar general. Cuando su marido viaja a México y Belli le comparte su decisión, escribe: “Los dos lloramos mucho. Yo sentía que se me agotaban las lágrimas [...]. Aunque la amputación fuera necesaria, el dolor era intenso” (p. 180). Esta decisión se inscribe dentro de su lógica como militante del Frente Sandinista de Liberación Nacional y como feminista, ya que para ella no tenía sentido continuar, sólo por tradición, un matrimonio muerto. Sin embargo, en esta transición también pierde a Marcos como pareja, por lo que la soledad y la depresión se incrementan. Quiso mitigar el sentimiento de abandono con un “instinto casi masculino de conquista” (p. 198), pero al final esta estrategia “no ahuyentó la tristeza” (p. 199).

La estancia de Belli en México fue breve, debido a que el Frente Sandinista de Liberación Nacional consideraba a Costa Rica como la retaguardia natural de la revolución sandinista y no tenían suficientes elementos en este país para continuar la lucha, por lo que la envían al país centroamericano. Sus primeros días en San José fueron difíciles. La lluvia incesante de San José y su clima tropical le recordaban su estado de ánimo: “Era como si la naturaleza se contagiara de mi llanto interior y me cubriera con velos de gasa, haciéndome vivir bajo el agua. Cualquier día me crecería moho bajo las uñas” (2003, p. 187). Esta percepción melancólica del paisaje costarricense funciona como correlato objetivo de su estado de ánimo.

Será también en Costa Rica donde la noticia de la muerte de Marcos, como había presentado en aquella habitación de hotel de la ciudad de México, la arrastrará aún más al mar negro de la depresión: “La Muerte de Marcos me dejó lloviendo por dentro y con un llanto que no faltaba noche tras noche. Cerraba los ojos y lo veía. Minuciosamente recorría cada memoria suya y no podía hacerme a la idea de que estaba muerto” (p. 200).⁷

Sin embargo, a pesar de los repetidos descabros que experimenta, la camaradería de la comunidad sandinista exiliada en Cos-

⁷ La emoción primaria en los poemas amorosos que aparecen en *Línea de fuego*, probablemente inspirados en la relación y pérdida de Marcos, reflejan la depresión por la muerte violenta del amante, amigo y compañero de lucha.

ta Rica mantendrá su depresión en límites manejables. El escritor Sergio Ramírez, también exiliado en San José, la lleva a su casa para que no esté sola: “Me ofreció casi tímidamente el consuelo de su compañía, su solidaridad. Siempre se lo agradeceré” (p. 199). Frente al abatimiento generalizado producido por la depresión, los compañeros de lucha se convertirán en su “ancla” salvadora (2003, p. 176), pero también se refugiará en la revolución y la escritura. Estos serán los dos fármacos más poderosos en su lucha diaria contra el sol negro de los trastornos mentales.

Como reflexión final, hay que recalcar que un contexto en donde la infraestructura psiquiátrica y los psiquiatras apenas existen, como señala Pau Pérez-Sales (1998), quien vivió de cerca la evolución de la psiquiatría en Nicaragua, los sandinistas tenían que crear sus propias estrategias de sobrevivencia. En Belli, la concreción de esa estrategia, emanada de las particularidades culturales propias de Nicaragua y de Latinoamérica, fue la mística de la revolución, con su camaradería intensa, la lectura, la resignificación de sus deberes y derechos como madre y la escritura, entendida desde su capacidad catártica y terapéutica para desbocar sentimientos, emociones, ideas y experiencias significativas. Hay en este acto un afán de resolver lo individual a través de lo social, que es su condición de posibilidad.⁸ ¿O acaso los latinoamericanos de países con mayores problemas económicos estaban condenados a la desesperanza frente a la ausencia de la infraestructura psiquiátrica? *El país bajo mi piel* demuestra que no. Y así como algunos autores han teorizado sobre ansiedades étnicas, como *Jewish anxiety and the novels of Philip Roth* (Kaplan, 2016), que emanen de traumas colectivos de un grupo social específico, podríamos transpolar este término hacia las *resoluciones latinoamericanas* de los trastornos mentales, porque donde hay *pathos* también tendrá que haber un *pharmakon*, mismo que emanará de la cultura local.

Esta perspectiva se conecta con las críticas del movimiento antipsiquiátrico a la psiquiatría occidental tradicional y con la psi-

⁸ Esta reflexión alude a aquellos trastornos de “carácter leve” (McNally, 2011, p.3), no a los cuadros graves que exigen una intervención médica especializada.

ciología de la liberación latinoamericana. Recordemos que, desde sus inicios, la disciplina psiquiátrica estuvo atravesada por un sesgo colonial y racista y, como recuerda Bonnie Burstow (2015), en nombre de la liberación humana la psiquiatría consolidó sistemas de confinamiento y brutalidad. Michel Foucault (1998) demostró cómo la locura pasó de ser un fenómeno extramédico a convertirse en una “enfermedad” ligada a regímenes de control y disciplina, engranajes del proyecto colonial extractivista europeo, que fue la otra cara del liberalismo iluminista. Este pasado negro de la psiquiatría hizo que varios psiquiatras cuestionaran los cimientos teóricos de la psiquiatría a partir de los años sesenta. Una de sus tesis principales consistía en sugerir que una sociedad enferma, explotadora y discriminante producirá inevitablemente individuos mentalmente enfermos.

Por eso, resulta difícil aplicar marcos teóricos puros del Norte Global a países que carecen de las condiciones de posibilidad que rigen la aparición de la disciplina psiquiátrica, e inclusive de la psicología, ya que, como argumentara Baró (2006), esta última disciplina “ha contribuido a oscurecer la relación entre enajenación personal y opresión social, como si la patología de las personas fuera algo ajeno a la historia y a la sociedad” (p. 12). ¿Qué hacía entonces una mujer, madre y revolucionaria nicaragüense ante el asedio de los trastornos mentales en un país ocupado y en guerra? Según se refleja en *El país bajo mi piel*, Belli afronta la ansiedad y la depresión no a través de instituciones psiquiátricas –entonces inexistentes en Nicaragua–, ni mediante ansiolíticos o antidepresivos –también prácticamente ausentes–, sino mediante estrategias de resistencia subversivas y creativas que transitaban de lo social a lo individual. A lo largo del texto, menciona incesantemente que, a pesar de los descabros emocionales, el espíritu de grupo, su sentido del deber, de hacer lo correcto por Nicaragua, le daban ánimos que la hacían resistir los embates del sol negro de la depresión. La poesía, asimismo, tenía este efecto balsámico: “Los poemas me asaltaban todo el día. Abiertos los diques, emociones que creía olvidadas emergían a la superficie desde mis profundidades. Vertí la nostalgia en un torrente de palabras. Mis versos eran las boyas donde anudaba los re-

cuerdos para que la marea no se los llevara” (p. 177). Ante la marea de los eventos estresores que experimenta Belli una vez colisiona su vida privada con su vida pública y la careta de la domesticidad se resquebraja, obligándola al exilio, la creación literaria será esa *boya* salvadora que la mantendrá segura contra el incesante choque de las trágicas mareas de la guerra y el desamor. Y al mismo tiempo que esta boya poética se manifiesta en el texto como apuntalamiento de lo narrativo, como argumentamos anteriormente, es decir, se expresa orgánicamente en el texto mismo desde lo estético y no sólo acontecimiento memorístico, también se engancha con la revolución, la maternidad y camaradería. Singulares resultan aquellos trastornos mentales que, lejos de limitar la capacidad de una persona para desenvolverse en su vida cotidiana –parafraseando a McNally–, parecen más bien impulsarla hacia la acción creativa y la transformación social. ➤

REFERENCIAS

- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. (2013). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. D. J. Kupfer, M. B. First, & D. A. Regier (Eds.). Washington: American Psychiatric Association Publishing.
- ANTONUCCI, G. (1989). *Il pregiudizio psichiatrico*. Milán: Eleuthera. Véase https://www.edizioneleuthera.it/files/libro/Antonucci_Il_pregiudiziopsichiatrico.pdf
- BARNET, M. (2017). *Biografía de un cimarrón*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BATTISTA LO BIANCO, L. (2022). ¿Testimonio latinoamericano? Una discusión. *Caderno de Letras*, 43, 253-277. Rio Grande do Sul: Universidade Federal de Pelotas. Véase <https://doi.org/10.15210/cdl.v0i43.22157>
- BENCOMO, A. (2014). *Voces y voceros de la megalópolis: La crónica periodístico-literaria en México*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- BELLI, G. (1914). *Sobre la grama*. Barcelona: Editorial Navona.

- BELLI, G. (1978). *Línea de fuego*. La Habana: Casa de las Américas.
- BELLI, G. (2003). *El país bajo mi piel: Memorias de amor y guerra*. Nueva York: Vintage Español.
- BEVERLEY, J. (2004). *Testimonio: On the politics of truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BOLAND, R. & VERDUIN, M. L. (Eds.). (2024). *Kaplan & Sadock's comprehensive textbook of psychiatry*. Philadelphia: Wolters Kluwer Health.
- BURSTOW, B. (2015). *Psychiatry and the business of madness: An ethical and epistemological accounting*. Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- CABEZAS, O. (2002). *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. México: Siglo XXI editores.
- CHINCHILLA, N. S. (1995). Revolutionary popular feminism in Nicaragua: Ideologies, political transitions, and the struggle for autonomy. In C. E. Bose & E. Acosta-Belén (Eds.), *Women in the Latin American development process* (pp. 242–272). Philadelphia: Temple University Press.
- COOPER, D. (1978). *Psiquiatría y antipsiquiatría*. Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, M. (1998). *Historia de la locura en la época clásica*. [Tomo 1]. México: Fondo de Cultura Económica.
- FLÓREZ GUZMÁN, S. L. (2024, octubre-diciembre). Impactos del exilio sobre la salud mental: Consideraciones con enfoque diferencial. Estado del arte 2000-2019. *Vertex Revista Argentina de Psiquiatría*, 34, 98-105. Argentina, Grupo Polemos. Véase <https://doi.org/10.53680/vertex.v34i162.506>
- GORRIARÁN MERLO, E. *Memorias de Enrique Gorriarán Merlo: De los setenta a la Tablada*. Buenos Aires: Planeta.
- GUEVARA SERNA, E. (2015). *La guerra de guerrillas*. [Archivo PDF]. Libroddot.com. Véase <https://librodots.com/>
- JARA, R., & VIDAL, H. (Eds.). (1986). *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures.
- KAPLAN, B. A. (2016). *Jewish anxiety and the novels of Philip Roth*. New York: Bloombury.
- KIRK, W. (Ed). (2008). *Encyclopedia of Public Health, The*. [Vols. 1-2]. New York: Springer.

- MANTERO, J. M. (2003, julio-diciembre). *El país bajo mi piel* de Gioconda Belli como anti-testimonio. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 6, s/p. Wooster: University of Wooster. Véase <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n06/articulos/pais.html>
- MARTÍN-BARÓ, I. (2006). Hacia una psicología de la liberación. *Psicología sin fronteras: Revista electrónica de intervención psicosocial y psicología comunitaria*, 1(2), 7-14. Ciudad de México, psfmx Psicólogos sin fronteras México. Véase <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2144842>
- MCNALLY, R. (2011). *What is a mental illness?* Cambridge: Harvard University Press.
- MURISON, J. S. (2011). *The politics of anxiety in nineteenth-century American literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PALAZÓN SÁENZ, G. D. (2006). Maternidades en disputa: *El país bajo mi piel* y la apropiación del discurso. *Connotas: Revista de crítica y teoría literarias*, 6-7, 65-79. Hermosillo: Universidad de Sonora.
- PÉREZ-SALES, P. (1998). Salud mental en la Nicaragua postrevolucionaria. *Psiquiatría Pública*, 6(5), 270-274.
- RAMÍREZ, S. (1999). *Adiós muchachos: una memoria de la revolución sandinista*. México: Aguilar.
- RUDDICK, S. (1989). *Maternal thinking: Toward a politics of peace*. Boston: Beacon Press.
- SIERAKOWSKY, R. J. (2019). *Sandinistas: A Moral History*. Durham: Duke University Press.
- SKŁODOWSKA, E. (1992). *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang.
- URBINA, N. (2005). Las memorias y las autobiografías como bienes culturales de consumo. *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 11, s/p. Wooster: University of Wooster.
- VILLORO, J. (2022, 28 de septiembre). La crónica, ornitorrinco de la prosa. Premio Gabo. Cartagena de Indias: Fundación Gabo. Véase <https://premioggm.org/noticias/2022/09/juan-villoro-la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa/>

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 6, núm. 14, enero-abril 2026, Sección Flecha, pp. 77-97.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i14.247>

Historia, ética y resistencia en *La pasión según Antígona Pérez* y *Antígona González*

History, Ethics and Resistance in *La pasión según Antígona Pérez* and *Antígona González*

Rodrigo Rosas Mendoza
Universidad Veracruzana, México

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

Recibido: 15 de junio de 2025
Dictaminado: 29 de octubre de 2025
Aceptado: 03 de noviembre de 2025



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

Historia, ética y resistencia en *La pasión según Antígona Pérez* y *Antígona González*

History, Ethics and Resistance in *La pasión según Antígona Pérez* and *Antígona González*

Rodrigo Rosas Mendoza

RESUMEN

Históricamente, Antígona ha sido emblema de la lucha del sujeto frente al Estado. La fidelidad a los ideales y la resistencia como acto ético-político serán explorados en este artículo a partir de *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez, y *Antígona González*, de Sara Uribe. A través de la revisión del perfil masculinizado del poder político encarnado por Creonte –y en consonancia con la tragedia de Sófocles–, se hará un análisis del posicionamiento ideológico de estas Antígonas frente a un Estado hostil, desde la defensa del duelo y la dignificación de los muertos. También se indagará en el tratamiento de la desaparición y la violencia como trasfondo temático de las obras, factor que las lleva a dialogar con la escritura de la historia.

Palabras clave: Sófocles; Luis Rafael Sánchez; Sara Uribe; literatura y violencia; literatura hispanoamericana contemporánea; Antígona.

ABSTRACT

Historically, Antigone has been an emblem of the individual's struggle against the state. The Fidelity to the personal ideals and the act of resistance as an ethical-political decision will be explored in this article based on Luis Rafael Sánchez's *La pasión según Antígona Pérez* and Sara Uribe's *Antígona González*. Through the analysis of masculinized profile in the political power represented by Creon –and following Sophocles' tragedy– this article will explore the ideological positioning of these Antigones against a hostile State by the defense of the mourning and the dignification of the dead. The treatment of disappearance and violence

as thematic background of both plays will also be studied. That will put them into dialogue with the historical writing.

Keywords: Sophocle; Luis Rafael Sánchez; Sara Uribe; Literature and Violence; Hispanic American Contemporary Literature; Antigone.

Y fue mi crimen cumplir con los ritos
de la sepultura, a impulso de mi piedad.

Antígona de Sófocles

INTRODUCCIÓN

Antígona ha sido mucho más que un personaje de tragedia clásica a lo largo de la historia; se ha vuelto símbolo recurrente del despertar político, del posicionamiento ético del sujeto frente al Estado. En Latinoamérica, tenemos una tradición *antigonal* propia, misma con la que Sara Uribe dialoga —a la vez que homenajea— en su famosa *Antígona González*. Este artículo vinculará la obra cumbre de Uribe con la tragedia de Sófocles y *La pasión según Antígona Pérez*, del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, que, irónicamente, es la que menos presencia tiene en las páginas de la poeta queretana. El objetivo es, por un lado, explorar las dimensiones éticas que Antígona siempre ha guardado como símbolo y personaje en torno a situaciones políticas críticas e indignantes y, por otro lado, analizar las diferentes caracterizaciones del Estado misógino a partir de los diversos Creontes. En el fondo, veremos que si algo podría determinar la aparición de Antígona en diferentes momentos de la historia de América Latina sería la urgencia por demostrar que la libertad de pensamiento y de acción, la labor de búsqueda —ya de cuerpos, ya de justicia— no puede ser sometida, prohibida ni enjaulada.

A la par del análisis de las tres Antígonas, me detendré especialmente en algunos aspectos de la obra de Uribe, para hallar en su estrategia compositiva una serie de elementos que la distinguen como pináculo de la tradición antigonal, sobre todo por su eviden-

te preocupación respecto al estado de indefensión del sujeto frente a la vileza de las fuerzas que lo someten. El Creonte de Uribe no adquiere un peso protagónico pues el personaje mismo es eludido, con todo que la sombra de un exmandatario mexicano siempre se mantiene visible para el lector. Ya veremos cómo la presencia de Creonte es sustituida por algo todavía más complejo y problemático: la sensación de languidez y desesperanza por la que atraviesa esta Antígona, ocasionada precisamente por ese violento ejercicio de poder.

ANTÍGONA Y LA ESCRITURA DE LA HISTORIA

Dentro de la tradición antigonal, hallamos un claro antagonismo entre Antígona y Creonte. En primera instancia, se trata de la oposición del individuo frente a los designios arbitrarios del poder en turno. Antígona se coloca a sí misma como obstáculo y desafío para el Estado. Sin embargo, la filósofa eslovena Alenka Zupančič (2024) dirige nuestra atención “hacia algo que emerge *en y a través* de este conflicto, algo que pone de manifiesto una singular torsión, o falla, que define el terreno mismo en el que se da el conflicto” (p. 15), es decir, lo relevante no es tanto la oposición del sujeto frente a la mano dura de Creonte, sino lo que dicho conflicto deja entrever sobre las relaciones entre individuo y Estado, sobre las formas absurdamente inflexibles en el ejercicio del poder y la necesidad de los actos de resistencia dentro de tal contexto. Sobre todo, veremos que se evidencia una postura política en torno al lugar de la mujer frente al dominante Estado masculinizado. En otras palabras, hay Antígona porque existe en el mundo una serie de fenómenos relacionados con el poder y la injusticia que exigen su participación reiterada. El contexto demanda a Antígona, la invita a salir de las tinieblas del pasado, la extrae del fondo de la historia y la pone en las páginas del ahora.

En esos términos, Zupančič (2024) afirma lúcidamente que si tenemos una nutrida tradición antigonal es porque, como emblema de la resistencia social, Antígona “entra en la escena (de reescritura e interpretación) cada vez que hay [...] una crisis en el tejido social, en la estructuración simbólica de la ley, o en el ámbito más amplio

de la moralidad” (p. 14). Hasta aquí ha quedado bien claro cuáles son las circunstancias que exigen la aparición de este personaje: los engranajes oxidados del poder, la fuerza imparable de la violencia, la disfuncionalidad del Estado y la inoperatividad de la justicia. Pero tales circunstancias no son definitivas por sí mismas para la aparición de la heroína, como sí lo son, más bien, la rasgadura del tejido social y el accionar colectivo generado por la indefensión frente al poder.

Para entender de qué manera una crisis en el tejido social, como la llama Zupančič, invoca a Antígona, podríamos recurrir a Reinhart Koselleck (1997), para quien existen procesos de largo plazo, conflictos insolubles y fracturas, que “provocan” textos específicos (p. 92). Podemos, pues, echar mano de las reflexiones de Koselleck para establecer que Antígona, como obra, aparece sistemáticamente en la historia de la literatura porque diversos fenómenos “provocan” su participación. En principio, cabría señalar que *La pasión según Antígona Pérez*¹ y *Antígona González*² se revelan como muestras contundentes de una narrativa comprometida histórica y políticamente con la exhibición de la vileza detrás del poder. A través de las páginas de ambas obras, asistimos a una multiplicidad de experiencias derivadas de la realidad política latinoamericana que aquejan a estas Antígonas.

Para Jörn Rüsen (2000), las grandes escrituras de la historia destacan por plantear preguntas, no por responderlas. Es justamente esa búsqueda de sentido la que emprenden Sánchez y Uribe. Ambos cuestionan un mundo regido por leyes arbitrarias, y supeditado al capricho de los mandatarios. Eso, a mi parecer, es lo que emparenta la tradición antigonal con el ejercicio historiográfico, pues exploran las huellas del desgarramiento social y ese antagonismo entre individuo y Estado que atraviesa las eras y los territorios. Cuestionar los fenómenos que “brotan del presente y de su irritante experiencia temporal” (Rüsen, p. 432) y, además, representar el malestar colectivo a partir de Antígona son las razones por

¹ La edición consultada es la segunda reimpresión (2012) de la vigésima edición, publicada en 2006.

² La edición consultada es de 2019.

las que podríamos colocar *La pasión según Antígona Pérez* y *Antígona González* en esas grandes escrituras de la historia, tejiendo así otro importante segmento en la ya larga tradición antigonal.

En 1968, bajo el tiempo de regímenes dictatoriales en Latinoamérica, se publicó *La pasión según Antígona Pérez*. Debemos entender la obra³ de Luis Rafael Sánchez como una respuesta “provocada” por ese universo de violencia y represión. Aquí, Creón Molina pareciera remitir al tirano Rafael Trujillo Molina, de República Dominicana. Los hermanos Tavárez —a quienes Antígona Pérez da entierro clandestinamente, contraviniendo las órdenes del dictador— aluden acaso a Manolo Tavárez Justo, quien fuera líder revolucionario y opositor a Trujillo. Toda la obra transcurre a partir del momento en que Antígona Pérez, mujer rebelde y veinteañera, es encerrada en los sótanos de palacio por órdenes del General Creón Molina, líder supremo del gobierno y las fuerzas armadas. Su cautiverio es una victoria pírrica para el régimen, pues los esbirros del dictador no pueden arrancarle la confesión que tanto buscan: el lugar de entierro de los disidentes.

Asegura Gina Beltrán (2014) que “La crisis de sentido que Antígona representa es una semilla de disidencia que apunta hacia la desarticulación del sistema absoluto y determinante que pretende ser el régimen de Creón” (p. 47). Efectivamente, lo que Sánchez propone es una construcción colectivizada de la resistencia a partir de esta mujer que, con su rebeldía y respeto absoluto por la lucha revolucionaria, sacrifica su vida para demostrar, con el silencio, la caducidad del estridente totalitarismo, representado por Creón. Así, el verdadero acto revolucionario de Antígona Pérez, su mayor muestra de resistencia, es el acto de imponer su propia visión de mundo (p. 47). Con ello, también defiende sus ideales y honra a sus muertos. Si bien fueron fenómenos históricos muy específicos los que “provocaron” esta versión de Antígona, veremos que la disidencia aquí es mostrada como un acto universal: la respuesta

³ Se trata de una obra de teatro en dos actos que, en su forma, respeta la semilla sofoclea, a diferencia del trabajo de Uribe, que disuelve la forma hasta volverse indistinguible entre lo poemático, escénico y performático, entre otras cosas.

natural del individuo frente a cualquier entidad política arrogante y hostil.

Por otro lado, *Antígona González* explora el estado de cosas que el sexenio de Felipe Calderón dejó en el norte del país, volviendo colectivos el duelo y el dolor desde la escritura. Aunque Sinaloa y Tamaulipas ya habían sido focos de violencia antes de la llegada del expresidente panista, la obra se contextualiza en San Fernando, Tamaulipas, para evidenciar las consecuencias que dejaron el imperio de los Zetas y la llamada “guerra contra el narco” emprendida por el mandatario morelense. En el fondo, entonces, esta obra busca explorar el devenir del presente insoportable que se vive en México a partir de la irrupción del crimen organizado y las desapariciones en la vida ordinaria.

Antígona González busca a su hermano Tadeo. Las razones de la desaparición nunca se esclarecen, pero en las páginas desfilan testimonios que nos hacen comprender la multitud de posibilidades para que alguien desaparezca en un lugar como México: secuestro, reclutamiento por parte de esferas criminales, desplazamiento forzado, en fin. Conforme avanzan las páginas, esa Antígona se vuelve múltiple, asume que su búsqueda es igual a la de muchos otros. Ella se hace murmullo, un monólogo de muerte(s). Pero lo más escalofriante es que no solamente es ella buscando a Tadeo, es un país mostrándose fosa común, una Antígona dialogando con sus homónimas. Esta transición de un *yo* a un *nosotros* lleva al lector hacia un barranco de muerte, violencia, omisiones y duelos inacabados.

Así, en la obra de Uribe se tejen experiencias colectivas alrededor de la desaparición y la búsqueda de cuerpos. Para Roberto Cruz Arzabal (2015), el texto no busca tematizar el crimen, sino, más bien, pretende la “activación social” del duelo (p. 327). Y según Carolyn Wolfenzon (2022), el duelo se vuelve el “tono emocional” de *Antígona González* al tratar la ausencia del cuerpo físico desde un cuerpo textual conformado por retazos discursivos, pues ante “la ausencia del cadáver, el lenguaje es la materialidad del cuerpo” (p. 21). Esa disposición discursiva de “unir pedazos” de textos y discursos se asemeja a un intento de crear un cuerpo en su materialidad. Entonces, *Antígona González* (2012) nombra la ausencia,

narra la composición del ausente: “Nosotros somos [...] un cuerpo que no aparece, que nadie quiere nombrar” (p. 73). Y es importante valorar el acto de *nombrar* dentro de esta obra, porque es un antídoto simbólico frente al silencio institucional y la omisión del Estado en torno a la desaparición: “Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca, si nadie nos nombra” (p. 95). La obra es un cuerpo textual tanto como un acto de nombramiento y búsqueda. Sobre el personaje, afirma Mónica Velásquez (2022): “ya no es una mujer sino la encarnación de un sitio colectivo que, al compartir una condición tremenda de familiar de un desaparecido se aferra a lo corporal y a su nombre, a sus señas particulares, a cualquier dato singular concreto y físico que lo siga manteniendo como un cuerpo” (p. 72). La obra, su estructura, es catarsis y reflejo del desmembramiento corporal y social del México actual y, por ende, se deslinda de la construcción antagonica de Creonte. Éste es más bien una abstracción, una sombra innombrada que representa a todo un sistema gubernamental fallido y podrido. Por eso, es importante leer estas Antígonas como escrituras de la historia, pues focalizarse en Antígona, en su búsqueda y su malestar, es prueba de que no hay mejor manera de referir la huella de Creonte si no es a través de ese síntoma de duelo colectivo que ha dejado su mandato. No extraña, entonces, que en momentos de crisis sea Antígona el símbolo ideal de la resistencia y del duelo, de la necesidad de confrontar al Estado.

El germen de la obra de Uribe proviene de agosto de 2010, cuando los restos de 72 migrantes fueron hallados en San Fernando, Tamaulipas, todos presuntamente victimados por la organización criminal los Zetas. Este suceso se enmarca en el último tercio del gobierno de Felipe Calderón y su problemática confrontación de los cárteles, que oficializó el norte del país como verdadero campo de guerra. Bajo estos términos, Sara Uribe no puede, no desea, desvincular su quehacer literario del compromiso ético que la violencia derivada del Estado de excepción en México y gran parte de Latinoamérica trae consigo. El colofón de la edición, de 2019, reza lo siguiente:

después de un sexenio de que *Antígona González* apareciera por primera vez, aún hay mañanas con filas inmensas de personas que buscan a sus familiares. Esta edición, al igual que sus predecesoras, está dedicada a todas las Antígonas y Tadeos, a los miles de desaparecidos en una guerra injusta y, por supuesto, inútil. Sin justicia no hay descanso posible. Ni remanso alguno.

En las dos ediciones impresas previas de esta obra –2012 y 2014–, la alusión al sexenio de Calderón no aparecía. Que ya en 2019 se hiciera referencia a esos seis años como contexto que “provoca” esta obra dice mucho de lo que *Antígona González* busca en torno a su tratamiento histórico de la violencia y la desaparición. De paso, establece la postura política de su autora detrás de la escritura.

Carolyn Wolfenzon (2022) subraya “el carácter no individual del texto” (p. 17). Y en ese sentido, debemos comprender que la obra entabla un interesante diálogo con otras Antígonas latinoamericanas: *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro (Argentina), *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (Argentina), *Padreida das Almas* de Jorge Andrade (Brasil) y *La Pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico). Así, la obra de Uribe se vuelve espacio de inscripción para los muertos y desaparecidos en México, pero también para el horror vivido por todo un continente. Veremos que la tragedia de Sófocles en conjunto –específicamente, con las versiones de Sánchez y Uribe– dice muchísimo en torno a la ética y la confrontación del individuo frente al Estado. El lazo antigonal que une estas tres obras muestra la pertinencia de Antígona ya no como personaje trágico, sino específicamente como símbolo de la búsqueda de justicia, que se relaciona directamente con la experiencia histórica latinoamericana.

Silvia Pappe define la experiencia histórica como el modo de vinculación entre el espacio, el tiempo y la misma experiencia. Dicha triangulación logra transformar esta última “en conocimiento, en discurso, en algo que se puede compartir y comunicar” (p. 217), labrando así su sentido histórico. Para Karlheinz Stierle (2000), la cosa funciona a la inversa: el conocimiento se convierte en experiencia cuando se aterriza en un discurso narrativo (p. 478). Lo

importante es que, en ambos teóricos, experiencia, narración y conocimiento forman una trinidad indivisible. Desde esa perspectiva, debemos abordar estas Antígonas, pues contienen una potente producción discursiva sobre las experiencias en torno al dolor, el duelo y la incertidumbre alrededor de una vida social bajo el dominio de la tiranía. Generan, pues, conocimiento sobre el lugar que ocupa el sujeto frente a las instancias de poder.

ANTÍGONA GONZÁLEZ Y ANTÍGONA PÉREZ

Antígona González (2012) contiene una voz que se funde con fragmentos de otras obras antigonaes, además de incluir testimonios, notas de prensa y poemas. La obra, en general, disuelve su propia forma para transitar hacia una voz plural indefinida, que pone de manifiesto su objetivo colectivizante respecto al duelo imposible y la naturaleza de esta búsqueda:

: ¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras?
: ¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás *Antígonas*? (p. 15).

Las preguntas y reflexiones muestran que la Antígona de Uribe se sabe hilvanada con las otras por una larga tradición literaria. Además, notamos que el método tan peculiar de composición de la obra remite a la disección y conformación de un cuerpo (textual), pero también se erige como un guiño, un homenaje, a la tradición antigonal latinoamericana. La obra dialoga permanentemente con esas obras: toma las palabras del duelo y la pena que enmarcan a la heredera de Edipo para luego relanzarlas al mundo.

Con todo, insisto en que no deja de ser curioso que la Antígona de Luis Rafael Sánchez sea la que menos diálogo guarda con la de Uribe. Ambas obras remiten a la resistencia frente a la tiranía y la dignidad ante las figuras de poder. Por ende, conviene analizarlas a la par. Señala Rómulo E. Pianacci (2008) que el planteamiento de Sánchez hace que podamos identificar este conflicto con el de “distintas naciones del subcontinente, bajo el denominador común

que las ha marcado históricamente: las dictaduras o los regímenes totalitarios” (p. 154). Si bien es cierto que las referencias históricas están claras en las dos versiones aquí estudiadas, la universalidad de la tragedia sofoclea permite intercambiar el rostro del tirano y hace de la naturaleza sórdida del territorio un rasgo en común para todo el continente.

Ahora bien, no pasemos por alto que estas Antígonas no quieren justicia, pues la saben imposible bajo el dominio de sus respectivos caudillos. Su interés reside en demostrar que la lealtad a las convicciones y la libertad de elección se mantienen firmes, incluso en la muerte, aun en territorio asolado por la tiranía. La Antígona de Sánchez (2012) busca sobreponerse a la crueldad mediante la dignificación de los muertos y del profundo respeto a sus convicciones, que es acaso lo único que le queda ya, pues la ausencia de justicia es lo que llevó a la muerte a los Tavárez y ahora la ha condenado. Le espeta con doliente resignación al tirano: “Harán lo más terrible. Lo que rebaje mi honestidad. Lo que sacuda las raíces mismas de mi resistencia. Violarán mi cuerpo con la esperanza de que violan mi espíritu. Como si la lealtad a mis hermanos no estuviera preparada al sacrificio” (p. 47). Por otro lado, la heroína de Uribe (2012), haciendo honor al espíritu de justeza en Sófocles, se muestra indulgente: “Yo lo que deseo es lo imposible: que pare ya la guerra; que construyamos juntos, cada quien desde su sitio, formas dignas de vivir” (p. 59). En pluma de Sófocles (2010), Antígona decía: “Yo nací para amar, no para aborrecer” (p. 261). Así, la protagonista de Sánchez se muestra resignada frente a la inevitable ruindad del poder, pero segura de la validez de su lucha. Las Antígonas de Sófocles y Uribe anhelan un camino diferente para la vida tan vejada por los mecanismos de la violencia: escribir, porque desde la página se pueden plasmar exigencias, dar voz a quienes ya no están.

No obstante, *Antígona González* evita centrarse únicamente en la desaparición, así como *La pasión según Antígona Pérez* tampoco se concentra sólo en una heroína encarcelada por sus ideales. La primera es un entrelazamiento discursivo entre víctimas, buscadores e imaginario literario en torno a la figura de Antígona y la zozobra que implica llevar el duelo permanente por la ausencia de aquel

que ha sucumbido ante el aparato destructor de la violencia. La segunda dignifica la resistencia, la lucha, a partir de una mujer que, aunque se sabe encerrada, no renuncia a la libertad que lleva defendiendo toda la vida. Aunque deja ver una vileza endemoniada, Creón pierde la batalla ante la grandeza ética de Pérez. En esa línea, las dos obras indagan en la tortuosa manera de vivir dignamente en un territorio gobernado con arrogancia, lleno de fosas clandestinas y ejecuciones extrajudiciales. De manera que ese Tadeo –hermano desaparecido de Antígona González– y aquellos Tavárez –opositores políticos al régimen del dictador Creón Molina– son presencias simbólicas que representan a miles de víctimas inocentes de la maquinaria política y de las esferas criminales.

MUJERES DESAFIANTES

Las versiones de *Antígona* siempre proponen a la figura femenina como agente de resistencia frente a un aparato de violencia masculinizado. Ello proviene, nos dice Pianacci (2008), de una idea seminal propia de la mentalidad patriarcal griega: “Cuando una voz femenina invade el espacio público, espacio tradicionalmente asignado al varón, se renuevan los viejos temores que producían los perturbadores discursos femeninos asociados desde antiguo con las aguerridas Amazonas, Medusa [y] la fascinación mortal de la Esfinge” (p. 22). Así, la lucha de esta mujer frente al dictamen de Creonte es, en realidad, una batalla contra los hombres y, por ende, en oposición a un Estado conformado por varones violentos, que llevan la perversión y la saña a niveles incomprensibles. Sófocles (2010) pone en boca del regente un discurso de pura misoginia, dirigido a la hija de Edipo, a quien detesta no tanto por desacatar su caprichosa ley, sino específicamente por ser mujer y atreverse a desafiar el poder superior que él, como hombre, representa: “Sea mano de varón la que nos abata. Nunca se diga que hemos sido vencidos por una mujer” (p. 265).

También Leopoldo Marechal recupera ese mismo tono en su *Antígona Vélez* (1951), en boca de Don Facundo, el cacique que ocupa el lugar de Creonte, quien desestima el reclamo de Antígona y las lágrimas que vierte por su otro hermano abandonado a

los buitres: “Este pedazo de tierra se ablanda con sangre y llanto. ¡Que las mujeres lloren! Nosotros ponemos la sangre” (p. 26). Luis Rafael Sánchez traslada a la página esa misma concepción desde el ejercicio del poder: la superioridad del Estado está fincada en la representación machista, sedimentada en Creón: “Callar y bordar” pide su madre a Antígona Pérez; y le espeta: “eres nada más que una mujer” (Marechal, 1951, p. 28). La hija replica duramente: “También las mujeres tenemos que protestar, también combatir lo que sepamos injusto” (p. 28). De manera que la figura del dirigente tebanos muestra que el derramamiento de sangre y el castigo a la rebeldía femenina son una marca distintiva de la lógica patriarcal y del ejercicio del poder desde la virilidad.

En las Antígonas de Sófocles, Sánchez y Uribe vemos un intento de arrebatarle los muertos al Estado, de quitarle la capacidad de decidir quién merece ser sepultado. Antígona Pérez (2012) es condenada por haber robado “unos muertos que eran propiedad del Estado” (p. 26). La Antígona de Uribe (2012) insiste en arrancarle al Estado la conceptualización del desaparecido. Por ello, lo presenta como un cuerpo que para ser enterrado debe buscarse primero. Dice esta Antígona: “¿Ves por qué tengo que encontrar tu cuerpo, Tadeo? Sólo así podré darle a tus hijos una tumba a dónde ir a verte. Eso es lo único que espero ya, un cuerpo, una tumba. Ese remanso” (p. 56). Así, su objetivo es el reconocimiento de la condición de desaparecido como un problema social. Exige al Estado, mediante el discurso y la acción, el derecho a la justicia y al noble enterramiento ritual del cuerpo como una vía de acceso a cierta tranquilidad. Las obras de Sánchez y Uribe nos muestran la “praxis cultural” reciente en América Latina, cimentada en “un Estado democrático mentiroso que oculta los efectos devastadores de la violencia y disimula sus lógicas de Estado militarizado” (Aguilar, 2015, p. 48). Por lo tanto, para luchar contra el sistema, contra un “Estado mentiroso”, hay que asumir que éste se constituye mayormente por figuras machistas e intransigentes, tales como Creonte. Y en ese enfrentamiento, parece haber una única ruta: la perseverancia y el sentido del deber ejercidos desde la diferencia de género. Recordemos que en *Las suplicantes*, de Eurípides, también aparecen

mujeres que claman por justicia simbólica. Ellas buscan el entierro de sus hijos: los guerreros que cayeron junto a Polinices a las puertas de Tebas. Creonte igualmente niega el rito funerario a los aliados del hermano de Antígona. El Estado, pues, condena las figuras femeninas a la desgracia, ejerciendo su poder abusivamente y ostentando una incomprensible vileza. Antígona, entonces, es un *nosotros* que confronta a Creonte, pero también es *ellas*: las que resisten los embates del patriarca, del Estado, de la misoginia. Y en esa resistencia, se asoma una voluntad de honrar aquello que ha sido arrasado por la violencia.

ANTÍGONA COMO RESISTENCIA Y SÍMBOLO ÉTICO

Debemos preguntarnos qué es lo que Antígona representa en el orden del mundo. No lo olvidemos, es hija de un linaje condenado a la perdición: los descendientes de Cadmo, fundador mítico de Tebas, y, en consecuencia, ancestro de Edipo. En términos simbólicos, el personaje de Uribe se asocia con la heroína de la tradición griega, porque ambos están marcados por una línea de sangre condenada a la injusticia y la desolación. En el caso de Uribe, se remite a las condiciones en el México del siglo xxi. No extraña la atmósfera de estancamiento, desesperanza y vacío que impregna la obra, si consideramos que esa mujer buscadora es, a fin de cuentas, un *todos* que asume dolorosamente la pena de vivir bajo los latigazos de la violencia. El destino ha marcado a Antígona González —a esta estirpe colectivizada— con el dolor y la desgracia.

Por su lado, en la versión de Luis Rafael Sánchez (2012) el nombre de Antígona no pasa por la estirpe de Edipo. Su padre ya está muerto cuando la obra arranca, pero su madre, Aurora, todavía vive. Ésta visita en prisión a su hija para convencerla de recapacitar y pedir perdón por desacatar el mandato de Creón y por haber ensuciado, con ello, el prestigio militar de la familia. Las alusiones a la parábola edípica están disimuladas, pero el conflicto ético de la protagonista yace intacto. El acto de enterrar solidariamente a sus camaradas remite a una hermandad política-simbólica, a la vez que contiene un reclamo ante el terror de Estado, pues al sepultar a Héctor y Mario Tavárez —hermanos entre sí, pero no de sangre,

para esta Antígona— “dejaron de ser [sus] amigos y se hicieron [sus] hermanos. Los muertos son de sus vivos” (p. 27). Tras doce días de reclusión, tortura y violaciones, Creón visita a Antígona. El diálogo que sostienen es magnético porque Antígona, en su posición de vulnerabilidad, encara a un dictador desesperado y casi delirante. Creón se refiere a sí mismo en tercera persona, como todo buen líder grandilocuente, pero el hombre se nota inquieto y furioso ante la resistencia de la cautiva.

En un contexto de líderes neuróticos y dictaduras perpetuas, el personaje de Antígona encuentra cabida naturalmente, como bien afirmaba Zupančič (2024): Antígona “*es* lo que hace y demanda, y sus acciones revelan, exponen, algo en el orden y la estructura de la que ella es parte” (p. 15). Así, la hija de Edipo problematiza los intersticios éticos y discursivos que un entorno dominado por la violencia deja entrever. Después de todo, el origen del enfrentamiento fraterno entre Eteocles y Polinices se debe a la mera codicia por la posesión de Tebas, una desmedida ambición por el poder y el dominio de un territorio. Semejante circunstancia podríamos vincularla con el contexto latinoamericano presentado por Sánchez y Uribe, en torno a la violenta perpetuación de un poder que legitima y normaliza las violaciones sistemáticas a los derechos humanos. Por lo tanto, no veamos el acto de enterramiento como una especie de abnegación en Antígona, sino como una suerte de “deber” asumido personalmente frente a un Estado fallido, que prohíbe el rito funerario. En su poca razonabilidad, el Estado-Creonte criminaliza el sepultamiento de Polinices y dicta “un principio de capricho [...] ante el principio y norma de tradición fincada en la naturaleza misma de las cosas” (Garibay, 2010, p. 248). Negar, pues, la sepultura de Polinices es adueñarse, de algún modo, de su cadáver; se apropia hasta de su muerte y de las leyes naturales que rigen las interacciones sociales. Pensando en las Antígona de Sánchez y Uribe, podemos explorar esa intención del Estado-Creonte de regodearse con el dolor y con la ausencia de justicia como una forma de omitir la existencia de cualquier esbozo de oposición —en Sánchez— y eliminar el reconocimiento de la desaparición como problema de Estado —en Uribe. Ignorar ambos factores es lo que impide el duelo.

Recordemos que para los griegos “las almas de los no enterrados no podían cruzar el río que rodea el reino de los muertos, y debían por tanto vagar desoladas, sin lugar donde permanecer ni sitio donde aliviar su fatiga. Enterrar a los muertos era la obligación más sagrada” (Hamilton, 2020, p. 379). Así, sepultar el cuerpo es un modo de apaciguar ritualmente el dolor e inaugurar, con ello, el duelo, pero especialmente es un acto de empatía y dignificación frente a la muerte. Cuando Creonte penaliza el acto de enterrar a Polinices, en realidad está prohibiendo el duelo, la dignidad en la muerte, la justicia simbólica de la inhumación y la solidaridad con el cuerpo vencido. Es un acto vil e innecesario. Antígona lo sabe y por eso confronta a Creonte y su falta de empatía. Alza la voz como mujer y, desde esa posición, se hace de un lugar frente a un Estado masculinizado, que, en términos de nuestra contemporaneidad, podemos aterrizar a partir de las reflexiones de Sayak Valencia en su *Capitalismo gore*, donde analiza la mercantilización del cuerpo como receptáculo de violencia. Esa sobreexposición del cadáver de Polinices muestra bien este planteamiento y, en el contexto de *Antígona Pérez* y *Antígona González*, es natural que el cuerpo se convierta en el núcleo de la necropolítica y de la búsqueda de justicia. Ambas mujeres luchan por hallar un lugar digno para los muertos en la memoria y en la tierra, arrebatándole al Estado el poder de “hacer morir” y de borrar los nombres, los cuerpos.

Lo que mueve a Antígona a buscar el rito funerario de Polinices es el impulso de mantenerse firme en sus convicciones y salvaguardar el honor del difunto. La figura de su hermana Ismene, por otro lado, representa la rendición, el conformismo ante el poder absoluto y antipático del Estado, de Creonte. Ismene acata el mandato de su tío porque acepta que siendo mujer no puede hacer nada contra el patriarca. En la obra de Luis Rafael Sánchez (2012), Irene es la amiga íntima, hermana simbólica, de Antígona. Irene visita a la heroína en prisión para decirle que la ha traicionado. Ella y Fernando —el enamorado de Antígona— ahora están juntos y, peor aún, al servicio de Creón Molina, pues “negarse a servirle es difícil” (p. 108). ¿Qué hacer frente a la maquinaria del horror del Estado, a fin de cuentas? Bajar las manos, aceptar la derrota y re-

signarse ante la maldad, incluso por encima de los muertos y desaparecidos, de la necesidad de justicia. “No aspiramos a cambiar el mundo por más que nos parezca despreciable. Nos resignamos, sí. Nos conformamos” (p. 111), se excusa cínicamente Irene ante su amiga. A esa resignación, precisamente, se opone Antígona y por ello, como bien apunta Ángel María Garibay (2010), “muere en su programa de defensa de la libertad de la persona ante el Estado, que sueña ser omnipotente” (p. 248). Por eso, no habría que perder de vista que la descendiente de Cadmo es, ante todo, emblema de la firmeza de ideas. No debería corresponderle al Estado, a Creonte, decidir sobre el cuerpo ni sobre la búsqueda de los desaparecidos. Bien clama la heroína de Sófocles: “¡Nada le toca a él: no puede de los míos arrebatarme!” (p. 252). La Antígona de Uribe (2012), por su lado, exclama: “Supe que Tamaulipas era Tebas y Creonte este silencio amordazándolo todo” (p. 65). Ella es la resistencia, la perseverancia y la voz que combate el silencio impuesto por Él frente a los muertos y desaparecidos. Hay un límite de vileza que Creonte traspasó al negar el sepulcro a Polinices. Es una línea de cinismo que el Estado ha cruzado al maquillar las cifras de los desaparecidos, al boicotear las búsquedas y modificar el discurso oficial a su antojo, al permanecer en silencio cuando así le conviene. Antígona actúa en respuesta: no se puede traspasar ese límite sin consecuencias, sin despertar actos de resistencia. Pilar, esposa de Creón, visita también a Antígona y le espeta “si tienes quien te ame, vive” (p. 117), para arrancarle la confesión a Pérez. Ella no transige en su postura: la muerte no puede deparar nada peor que esta dictadura. Con el cierre de la obra, nos llega el eco del pensamiento ético de Sánchez. Entendemos que hay miles de personas que, a pesar de ser amados, nunca pudieron sostener la vida. En lugar de eso, fueron victimados por el Estado. Así sucede con Antígona Pérez y los hermanos Tavárez, con Antígona González y Tadeo. Resistir, en esa circunstancia, es dignificar a las víctimas.

Ahora bien, en cierta forma hay en esta labor de búsqueda de Antígona González (2012) un ejercicio casi arqueológico: “La absurda, la extenuante, la impostergable labor de desenterrar un cuerpo para volver a enterrarlo. Para confirmar en voz alta lo tan

temido, lo tan deseado: sí, señor agente, sí, señor forense, sí, señor policía, este cuerpo es mío” (p. 75). Buscar a un desaparecido en México lleva a desenterrar osamentas olvidadas por las leyes en predios aislados. Los hallazgos macabros se vuelven remanso para algunos o, de lo contrario, se convierten en *restos* anónimos. Y ese acto de desenterramiento es una transgresión frente a la inactividad del Estado; implica desafiar a Creonte y tomar en las manos una labor que debería ser institucional. Esta Antígona, una mujer que es *muchos*, resiste con la búsqueda y confronta al poder con, digamos, la esperanza de poner fin a este periplo social. Después de todo, buscar bajo la consigna de “quererlos vivos” se puede volver, en esta circunstancia, un acto de responsabilidad ética. En ese tenor, resulta que *Antígona González* es la formulación literaria de lo que Pappe (2015) llama una “memoria justa”, es decir, el intento de que se admita la responsabilidad institucional en los procesos de desaparición y se atienda la demanda de justicia.

El Estado mexicano funciona a menudo como Creonte, que, para no engrosar las listas de víctimas de violencia, prefiere mantener inhallado e insepulto el cuerpo de cualquier desaparecido. Mejor negar la evidente podredumbre institucional antes que aceptar la legitimidad de la búsqueda. Frente al cuerpo –o su ausencia–, Creonte dicta: “Ni llorarlo siquiera. Quede al aire insepulto, devórenlo las aves y los perros. Horroso a la vista de quien se atreva a verlo” (Sófocles, 2010, p. 255). Mostrar el horror del cuerpo ausente es igual de efectivo que exhibirlo mutilado y abandonado en una zanja. Ambas circunstancias ponen en claro el dominio de la violencia sobre la vida social. Viviendo, como estamos, en semejante desgarramiento social es que estas reformulaciones de Antígona no sólo se vuelven pertinentes, sino incluso necesarias.

A MANERA DE CIERRE

Como ya se estableció, el enterramiento y la búsqueda del cuerpo es rebeldía tanto como honramiento de ideales libertarios. Por lo mismo, recibe la ira del tirano. Antígona es castigada con la muerte. En la tradición griega, termina por cumplir la condena a la que su

linaje estaba atado: “Contémplenme, miren que sufro por haber cumplido la ley más elevada” (Hamilton, 2020, p. 381).

En Sánchez, la hija de Edipo sucumbe por desafiar al tirano. Jamás muestra debilidad, incluso bajo el asedio corporal de que es víctima. Esta rebeldía se acentúa, sobre todo, al combatir a la misma institución castrense que ha definido su linaje. Su toma de conciencia, por lo tanto, es todavía más relevante: se está alzando ya no solamente contra las fuerzas del orden, sino específicamente contra el patriarca,⁴ que Creón representa como imagen central de la institucionalización de su linaje militar.

En Uribe, Antígona sufre por algo todavía peor: buscar un cuerpo. Al menos la justicia sobre el cadáver de Polinices sí se consigue en la obra de Sófocles y de Luis Rafael Sánchez; no así en Uribe. Los tiempos revelan un cambio terrible y legitiman el carácter histórico de Antígona. La muerte en vida y el hartazgo persiguen a quien busca al desaparecido: “La vida nunca detiene su curso por catástrofes naturales [...]. La rutina continúa y tú tienes que seguir con ella [...]. Así voy flotando yo, Tadeo. Así transcurro cada mañana, escucho el despertador y te pienso” (Uribe, 2012, pp. 50-51). Esta Antígona, como tantas otras personas buscadoras, deambula por lugares de violencia, atravesando una muerte en vida.

En Sófocles y Sánchez, la heroína es sentenciada por desobedecer la necesidad de Creonte. Su cárcel de piedra la condena a una no-muerte en un no-lugar que representa espacialmente los recovecos lúgubres y sórdidos dispuestos por el poder. En Uribe (2012), sin embargo, sufre el castigo de penar en una búsqueda perpetua inundada de sufrimiento e incertidumbre, atestiguando el horror de otros como ella: “Siempre querré enterrar a Tadeo. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces” (p. 99). El ritual no se completa; el duelo no puede inaugurarse. El presente se ha atorado en una fosa común.

⁴ Lo es simbólicamente, pero también de manera sanguínea, pues eventualmente se nos revela que Creón es tío de Antígona Pérez, hermano y asesino del padre de la muchacha. Este fratricidio vuelve al terreno trágico de Sófocles y a la idea condenatoria de la estirpe tebana.

Dice la Antígona de Luis Rafael Sánchez (2012): “Quiero ser testigo de mi tiempo” (pp. 87-88). Y nosotros atestiguamos ese tiempo desde la literatura, pero también en la experiencia con el presente fracturado por la violencia y la presencia tiránica del Estado. Habrá cientos de Tavárez que se opongan a la perpetuación de la vileza y eso es digno de contarse. Sin embargo, también habrá miles de Tadeos, con sus Antígonas buscando los restos, queriendo enterrar aquello que no debió morir, en primer lugar. La condena contemporánea está escrita sobre la estirpe que somos. Sánchez y Uribe ya se encargaron de narrar las dimensiones históricas de ese castigo en el linaje latinoamericano. ➤➡

REFERENCIAS

- AGUILAR, P. (2015). Violencia y Estado: Apuntes para una genealogía a partir del pensamiento centroamericano. En H. G. Vázquez & L. Siri (Comps.), *Representaciones discursivas de la violencia, la otredad y el conflicto social en Latinoamérica* (pp. 44-53). Buenos Aires. Véase <https://violenciasydiscursos.wixsite.com/analisis/libros-del-equipo>
- BELTRÁN VALENCIA, G. (2014). Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario. *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 10, 35-49. Barcelona, Universitat de Barcelona/Asociación Cultural 452°F.
- CRUZ ARZABAL, R. (2015). Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en *Antígona González* de Sara Uribe”. En M. Quijano & H. Vizcarra (Coords.). *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina* (pp. 315-335). México: Bonilla Artigas Editores/Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARIBAY, A. M. (2010). Nota. En Sófocles, *Las siete tragedias* (pp. 247-248). México: Editorial Porrúa.
- HAMILTON, E. (2020). *Mitología. Relatos atemporales de dioses y héroes griegos, latinos y nórdicos*. Ciudad de México: Perla Ediciones.

- KOSSELLECK, R. & HANS-GEORG G. (1997). *Historia y hermenéutica*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- MARECHAL, L. (2015). *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- PAPPE, S. (2015). Desaparición, ¿una categoría para estudios historiográficos en torno a la violencia? En S. Pappe y C. Sperling (Coords.). *Reflexiones interdisciplinarias para una historiografía de la violencia* (pp. 191-222). México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- PIANACCI, R. E. (2008). *Antígona. Una tragedia latinoamericana*. Madrid: Eds. de Gestos.
- RÜSEN, J. (2000). Ilustración histórica de cara a la posmodernidad: la historia en la era de la “Nueva dispersión”. En S. Pappe (Coord.), *Debates recientes en la teoría de la historiografía alemana* (pp. 427-456). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Iberoamericana.
- SÁNCHEZ, L. R. (2012). *La pasión según Antígona Pérez*. Madrid: Editorial Cultural.
- SÓFOCLES. (2010). *Las siete tragedias*. México: Editorial Porrúa.
- STIERLE, K. (2000). Experiencia y forma narrativa. Anotaciones sobre su interdependencia en la ficción y en la historiografía. En S. Pappe (Coord.), *Debates recientes en la teoría de la historiografía alemana* (pp. 457-499). México: Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Iberoamericana.
- URIBE, S. (2012). *Antígona González*. México: Sur +.
- VELÁSQUEZ GUZMÁN, M. (2022). ¿Dónde está tu hermano?, pregunta la loba a cada hijo (Una lectura sobre Sara Uribe). *Revista Ciencia y Cultura*, 49, 63-78. Bolivia, Universidad Católica Boliviana.
- WOLFENZON, C. (2022). *Antígona González*: la perpetua construcción de la memoria colectiva. *Revista Letras*, 138, 16-32. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Véase http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S2071-50722022000200002&script=sci_abstract
- ZUPANČIČ, A. (2024). *Que se pudran. El paralaje de Antígona*. Ciudad de México: Editorial Sexto Piso/Universidad Autónoma Metropolitana.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 6, núm. 14, enero-abril 2026, Sección Flecha, pp. 98-113.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i14.248>

La representación del hablante lírico
en *Moneda de tres caras* de Francisco Hernández

The Representation of Speaker Lyrical
in Francisco Hernández's *Moneda de tres caras*

Luis Antonio Mendoza Vega
Universidad Veracruzana, México

ORCID: 0000-0002-6723-6857
mendozavegatributo@gmail.com

Recibido: 09 de abril de 2025
Dictaminado: 06 de octubre de 2025
Aceptado: 31 de octubre de 2025



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

La representación del hablante lírico en *Moneda de tres caras* de Francisco Hernández

The Representation of Speaker Lyrical in Francisco Hernández's *Moneda de tres caras*

Luis Antonio Mendoza Vega

RESUMEN

Frente a una numerosa bibliografía que ha leído *Moneda de tres caras* (1994) de Francisco Hernández, primero bajo el concepto de máscara poética y segundo como un conjunto de tres textos, propongo una lectura crítica desde la noción de hablante lírico para señalar que la nueva disposición de la obra, dentro de *En grado de tentativa. Poesía reunida. Vol. I* (2016), provoca una apreciación más sugerente del título. Quiero decir: es posible leer el libro como un gran poema largo, debido, principalmente, a la enunciación de un único sujeto, puesto que un cuerpo y una conciencia metaficcional son expuestos a lo largo de tres apartados, marcando los estados de un desorden mental en ascenso.

Palabras clave: Francisco Hernández; poema largo; hablante lírico; poesía mexicana; metaficción.

ABSTRACT

In contrast to the extensive body of scholarship that has read Francisco Hernández's *Moneda de tres caras* (1994), first through the concept of the mask poem and, second, as a collection of three texts, I propose a critical reading grounded in the notion of speaker lyrical. This approach aims to demonstrate that the new arrangement of the work in *En grado de tentativa. Poesía reunida. Vol. I* (2016) invites a more suggestive appreciation. That is, it becomes possible to interpret the book as a single extended poem, primarily due to the enunciation of a unified subject, since a body and a particular metafictional consciousness unfold across the three sections, delineating the stages of an intensifying mental disorder.

Keywords: Francisco Hernández; Long Poem; Speaker Lyrical; Mexican Poetry; Metafiction.

Parto de la siguiente pregunta: ¿por qué Francisco Hernández (San Andrés Tuxtla, Veracruz, 1946), en la primera edición de *Moneda de tres caras* (1994), coloca a *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* al inicio, para después, dentro de *En grado de tentativa. Poesía reunida. Vol. I* (2016), retractarse, colocándolo justo a la mitad? En esta versión, en la unidad conformada por tres momentos –*Habla Scardanelli, De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* y *Cuaderno de Borneo. Últimas páginas de Georg Trakl*–, puede apreciarse un desorden mental en ascenso. Debido a ello, considero a este poema largo el espacio de enunciación de un único sujeto, puesto que un cuerpo y una conciencia metaficcional son expuestos a lo largo de las secciones. Como señala Alejandro Palma Castro (2015), “no se trata de quién hable, sino de lo que traiga a cuenta cuando hable” (p. 39).

Christian Peña (2016) señala algunas rutas de lectura para la obra del poeta veracruzano, basadas, sin embargo, en cuestiones meramente histórico-biográficas, como el padre y el terruño. Más tarde, cuando habla del objeto del presente trabajo, se limita, de nueva cuenta, a interpretaciones que la crítica literaria suele frecuentar cuando de la trilogía germánica se trata: “El *dramatis personae* que Hernández evidencia en *Moneda de tres caras* no es un listado de personajes con biografías extremas, sino la afinidad azarosa –fáustica en varios casos– entre el poeta y ellos” (p. 16). Desde *Portarretratos*, de 1976, la otredad y la máscara se consolidaron como temas centrales de la poesía del escritor. Muchas de las reflexiones por parte de académicos y ensayistas establecen la presencia de estos elementos como parte de toda una generación de poetas mexicanos. Gloria Gervitz, Elsa Cross, David Huerta, Antonio Del Toro, junto con Hernández, conforman la llamada “Generación del desencanto”, la de la década de 1940, quienes desde un principio no demuestran inclinación por una poesía comprometida o sociologizante, estableciendo una distancia entre el mundo empírico y

el sujeto lírico de sus poemas (Dadaeva, 2023; Flores, 2010). Quiero decir: mediante el uso de máscaras, el poeta no sólo separa su identidad del mundo, sino también de su propia obra, creando un espacio donde se reflexiona críticamente tanto la actividad artística como la realidad histórica, sin aludir directamente a ellas. Menciona Alejandro Higashi (2015):

La máscara, en última instancia, se vuelve también estímulo (*memoria o presencia*) para quien lee; no es un signo autónomo y acabado, sino una dirección que se completa cuando el público lector asume su papel de dar sentido en el polo opuesto de la creación por medio de un intenso trabajo epistemológico y hasta libresco, porque a menudo la inserción de anécdotas biográficas de la máscara implica indagar en la bibliografía para reconstruir el episodio (velado por la suspensión referencial de la expresión poética) como un requisito ineludible para llegar a la epifanía personal (p. 91).

En este sentido, me alejo de leer *Moneda de tres caras* bajo el concepto de máscara poética, en principio, porque el lector puede continuar con el vicio de vincular al que habla en el poema con el que firma el libro, un espejismo que obstruye la apreciación de una forma literaria propositiva, en este caso, la del poema largo, dado que si el yo lírico es, al igual que sus objetos de enmascaramiento, el yo de un artista alejado de la razón, resulta entonces otro sujeto dislocado, uno que usurpa, en los momentos álgidos de su padecimiento, las identidades de los otros y habla como los otros, piensa como los otros, sueña como los otros. El emisor de este cerbero de la poesía mexicana tiene luego que ser, por fuerza, un poeta también enajenado, manifestado abiertamente en las marcas textuales, introductoras y aclaradoras de cada segmento. Por lo anterior, me inclino por lo que Mónica Velásquez Guzmán (2004) ha llamado “hablante lírico”, como una de las formas con la que los poetas hispanoamericanos del siglo xx han buscado abrir, desestructurar o dramatizar la voz en el discurso poético, con la ayuda también de la prosa y la narrativa, así como de la intertextualidad, todo como parte de una crisis del sujeto: “la elección de un tipo de hablante [y su forma de aparición] es la parte visible de un pensamiento

plural que la subyace y tiene implicaciones tanto en el estudio e interpretación del poema, como en la caracterización de la obra” (p. 19). Sin embargo, cuando se dedica a hablar de la intencionalidad polifónica en el libro de mi interés surge un problema: el orden de lectura que utiliza.¹ Recuérdese que las partes de *Moneda de tres caras* fueron publicadas de manera independiente en épocas distintas. Por orden de aparición, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* vio la luz en 1988; *Habla Scardanelli*, en 1992; y, finalmente, *Cuaderno de Borneo. Últimas páginas de Georg Trakl*, en 1994, con la publicación de la trilogía bajo el sello de El Equilibrista, aunque una versión aislada de éste fue difundida en 2015, por Cuadrivio. Si bien la interpretación de Velásquez Guzmán ofrece puntos importantes sobre la obra, como la estética neorromántica a partir de la presencia de la locura, lo femenino y la muerte, su lectura no agota las posibilidades del poema,² caso contrario al de Óscar Javier González Molina (2016), quien sí subraya una variedad temática y formal de la poesía de Hernández, leída desde la propuesta del poema largo, esto es, “el diálogo entre el todo y la parte, el fragmento y la unidad, la ruptura y la continuidad” (p. 173), donde se conjuga tanto lo narrativo como lo biográfico. El investigador señala también los diferentes ritmos que reflejan y reiteran la diversidad melódica en el trabajo del poeta.³ Desgraciadamente, no se aventura más allá y se restringe a *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, definiendo a *Moneda de tres caras* como un conjunto de tres poemas.

En este caso, los cambios en la integración y disposición de las partes en *En grado de tentativa. Poesía reunida. Vol. I* permiten una

¹ De hecho, las referencias de años recientes consultadas para este trabajo omiten esta cuestión.

² Dichos tópicos son abordados también por José Eduardo Serrato Córdova (2008), quien vincula a Hernández con una larga tradición de poetas familiarizados con la locura, además de señalar el uso de paratextos –“Sueña”, “Canta”, “Escribe”, en *Habla Scardanelli*– como acotaciones teatrales que hacen al poema una experiencia cercana al drama.

³ Afín a esta preocupación, puede leerse a Israel Ramírez Cruz (2014), cuyo análisis expone la fuerza rítmica que da unidad, simetría y contundencia a los versos y estrofas de *Habla Scardanelli*.

propuesta como la del poema extenso con tres momentos interdependientes. Menciona Alejandro Higashi (2016): “la mera selección de la obra para una colección y no para otra sugiere ya una intervención editorial” (p. 38), es decir, supone una puesta en crisis del significado de la obra, así como del espacio de publicación. Por ello, la decisión artística respecto al nuevo orden de los elementos en *Moneda de tres caras* demanda una atención comunicativa, esto es, un excedente de sentido, para el lector interesado.

Así, en *Habla Scardanelli* se expone la primera manifestación de la enfermedad del sujeto cuando se personifica esa “larga y enfermiza tristeza” (Hernández, 2016, p. 181) que a Hölderlin acusó después de perder a su amada Sussete Gontard. El yo que habla en la nota introductoria —el que ha intentado sumergirse en la mente de un loco, Scardanelli, para imaginar “sueños, canciones, cartas, monólogos y alucinaciones” (p. 181) y así hablar de una pasión a partir de las palabras de la Griega-Diótima-fantasma de Sussete— no sólo resulta la voz enunciativa, es decir, quien ordena la puesta en escena de esta primera parte del gran poema, sino también el actor que hace del papel en dicho drama amoroso, esto es, una representación del poeta romántico. De esta manera, la máscara deviene patología en la subjetividad del hablante, que bien podría ser la causa de todo el padecimiento lingüístico: el poema de largo aliento.

Por lo tanto, a *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* le corresponde la continuidad y variedad de la enfermedad literaria. En esta parte, el yo lírico se dirige al músico alemán sin obtener respuesta, esto es, resulta un monólogo que se vuelca en un soliloquio, donde se desarrolla tanto una biografía como una autobiografía de forma paralela.⁴ Así se revela a este sujeto casado, con hijos, ciudadano, en hartazgo, aficionado a la música de Schumann, que poco a poco se desvanece en su propia fabulación poética:

⁴ El nacimiento de Robert Schumann, el primer encuentro con Clara, los primeros besos, el padre de ella, quien odia la relación por cierto miedo a tener descendencia enferma, dada la hermana suicida del músico, la revuelta de 1849, donde aparece Richard Wagner, los brotes delirantes, es decir, “los demonios” que lo acosan, luego su hospitalización y las visitas de la amada, quien parece sucumbir ante los mismos espíritus, es decir, la locura.

“Eran dos, Robert Schumann, / dos gemelos distintos en un solo cerebro / verdadero” (Hernández, 2016, p. 213).

Pasa así el lector a la bitácora de viaje de Georg Trakl en Borneo, es decir, el último momento de la enfermedad del hablante. Aquí, el yo lírico se confunde con el del poeta austríaco; sin embargo, una nota al final, y en cursiva, al igual que los primeros versos de los episodios de Scardanelli y Schumann, da pautas sobre quien habla, pues de nuevo se refiere a un trabajo de escritura e invención poética: “*El poeta Georg Trakl nació en Salzburgo en 1887 y murió en Grodek en 1914 debido a una sobredosis de cocaína o caspa del diablo. Era farmacéutico, vivió enamorado de su hermana Grete y nunca fue a Borneo*” (Hernández, 2016, p. 251). Esto podría corroborar mi hipótesis de un poema largo, de tono casi novelesco, donde el hablante está tan sumergido en la voz de los otros, los personajes que conjura para hablar, no sólo de relaciones amorosas con finales trágicos, el suicidio, la demencia, las drogas, los estados oníricos, el doble, sino también de la creación literaria como una enfermedad mental. Jocelyn Martínez Elizalde (2022) señala que muchos de los recursos, como la referencia y la usurpación de voces, están presentes en generaciones anteriores a Francisco Hernández; su aporte a la tradición aparece en este juego metaficcional del yo lírico.

El poema utiliza la representación para traer al presente la estética de los tres personajes, siempre con distancia de por medio, convirtiendo a los otros en mera forma histórica. Para Angélica Tornero (2000), la imagen del pasado como experiencia de alteridad se manifiesta como resistencia tanto a la pérdida de ella como al retroceso: “El yo poético conversa con el otro yo que se disuelve en el pasado, que surge como diferencia con el presente. Pero su procedimiento, lejos de pretender la ausencia misma, el vacío, reclama una imperiosa necesidad de llenar de sentido” (p. 212). Así, la simultaneidad temporal es mera simulación, pues el pasado persiste únicamente como excusa literaria. En este contexto, la escritura relativiza las diferencias de los yoes, tanto el de las máscaras como el del hablante lírico, para escenificarlos en un único espacio.

En *Habla Scardanelli*, el yo de la nota introductoria, el que transita también todo *Moneda de tres caras*, se encuentra simultáneamente

dentro y fuera de los acontecimientos fabulados. Este sujeto, inmerso en un proceso de escritura y abierto a la voz del otro, origina la construcción poética en torno a los pensamientos y las pasiones del *alter ego* de Hölderlin. Asimismo, establece la pluralidad de la primera persona, característica de este extenso poema, donde, en cada apartado protagonizado por dos figuras —el artista y la amante—, el hablante emerge como un tercer elemento que los presentifica.

La sección dedicada a *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* desarrolla de manera más clara una secuencia narrativa lógica, en gran medida porque se centra en reconstruir la biografía del músico. No obstante, lo más destacado es la interacción conversacional entre el yo y el otro sobre el que se escribe, una dinámica que revela la coexistencia de elementos también autobiográficos. Dicha combinación sitúa al poema dentro de una estética plenamente contemporánea, caracterizada por la disolución de las fronteras entre géneros y formas enunciativas. De hecho, Tornero (2000) señala otros elementos de la posmodernidad manifestados en la obra del poeta veracruzano:

La fórmula de Hernández se apega o se asemeja a cierta caracterización que se ha hecho sobre este concepto, desde tres perspectivas. Primero, tomar de la tradición un texto de referencia y reescribirlo. El poeta tomó dos textos poéticos y uno musical, además de las biografías, también textos históricos, de tres autores de la tradición germano-parlante y los reescribió. Segundo, diluir el sujeto. El sujeto individual del arte moderno, ese que pugnó por un estilo inequívoco no existe en esta propuesta poética. Se trata de la escritura simbiótica de los muertos y el vivo; de la *summa* de sujetos, de experiencias, de historias. Tercera, la autoría está diseminada y no interesa. Aun sabiendo que es Francisco Hernández el autor formal de esta poesía, el lector realiza, junto con el poeta mexicano, una metamorfosis definitiva, una disolución del yo en otros, aunque hayan muerto (p. 209).

Esto no pasa exclusivamente en la obra de Hernández; la Generación del desencanto y las posteriores se caracterizan precisamente por la asistencia a un mundo que establece un nuevo orden político,

económico y social, debido en gran parte al progreso de los medios de comunicación, así como a movimientos de grupos minoritarios:

Al declinar el romanticismo del siglo XIX, la modernidad dio de nuevo primacía a la materia verbal, retomó propuestas de búsqueda en el lenguaje, en las palabras, en la sintaxis; se acudió a formas exploradas por poetas del Siglo de Oro español para re TRABAJARLAS y revalorarlas; los juegos de composición se convirtieron en el canon de recreación poética (Torner, 2000, p. 18).

En gran parte de la literatura mexicana, el pensamiento posmoderno se manifiesta en la eliminación de los límites entre lo popular y lo culto, así como también en el rechazo hacia los géneros puros:

dando cabida en la misma composición a varios de ellos; se carnaliza o se niega la historia; cuando se recrea el pasado, se hace desde una perspectiva irónica; la metaficción y la intertextualidad predominan sobre la ficción tradicional, lo mismo que lo ontológico sobre lo epistemológico; se actualizan algunos estilos del pasado, como el barroco, y algunos géneros, como los relatos caballerescos o picarescos; se da énfasis a la crítica del lenguaje y de la ideología; y se eliminan las oposiciones binarias (Leal, 2013, p. 457).

No hay entonces una identidad absoluta del yo, sino su representación y metafictionalización. El sí mismo se resuelve en otredad dentro de su discurso.

Así, en *Cuaderno de Borneo. Últimas páginas de Georg Trakl* el detonante para el hablante lírico es un “dato histórico marginal” (Torner, 2000, p. 224), señalado tanto en el epígrafe como en la nota al final del apartado: el deseo no materializado de Georg Trakl de visitar la isla de Borneo. Este hecho se convierte en el punto de partida para que el sujeto construya un viaje imaginario al interior del poeta austríaco. De este modo, se retoma el ejercicio especulativo sobre el otro, manteniéndose siempre dentro de los límites de lo verosímil. El tránsito entre el yo del hablante y el yo de los personajes no sólo posibilita la construcción de una identidad abierta, sino que permite revitalizar estéticas, métricas y subgéneros consi-

derados anticuados. A través de su representación, estas últimas se transforman en una forma de “genealogía sensible” (p. 227) para quien habla.

El sujeto de *Moneda de tres caras* resulta, en suma, una especie de narrador omnisciente, es decir, alguien que relata líricamente la historia de sus personajes porque conoce todo de ellos, mientras desarrolla la suya de manera “parasitaria” (Tornero, 2000, p. 310). La conexión entre Scardanelli, Schumann y Trakl con el hablante es necesariamente artística, lo que implica que al presenciarlos en el poema como formas históricas el poema también historiza al yo englobante. Esto da lugar a una metaficcionalización, que convierte al poema largo en una instancia poética reflexiva y crítica del acto de enunciación:

el yo narrador en relación con ese tú que es otro pero con el cual se identifica, resulta, al final, una imagen virtual. El yo ausente-presente como otro, como Schumann, [Scardanelli] o Trakl es virtualidad. Pero también el otro como otro es realidad virtual; existe en tanto existe en el yo-narrador, en este caso el poeta, o en el biógrafo-historiador, dado el caso (Tornero, 2000, p. 227).

Al respecto, José Ángel Baños Saldaña (2023) propone el concepto de “autopoética endoliteraria lírica metautorial” como “la reflexión por parte de un autor desde dentro de la literatura [que] examina las propiedades ficcionales de su escrito o la contrapone a la realidad”. Se puede decir en este sentido:

se alternan las cuestiones relativas a la introspección ficcional de la obra —la metafiction— con las de indagación en la ficcionalidad del sujeto enunciator, sea este un personaje o un equivalente al emisor fáctico —la autoficción o las figuraciones del autor—. Por tanto, se mezclan indistintamente valoraciones metaficcionales y metautoriales (pp. 287-288).

Moneda de tres caras, mediante paratextos, revela no sólo la intencionalidad discursiva del emisor, sino también la conciencia de los principios ficticios de la obra y de su enunciado. La autoría virtual

sugiere la posibilidad de interpretar la obra como un poema meta-ficcional. Esto se debe a la presencia de un hablante que, aunque se dirige a los demás, unifica las distintas voces y perspectivas en una sola enunciación, donde el enmascaramiento se presenta como una enfermedad tanto mental como lingüística.

Al igual que Tornero, Alina Dadaeva (2023) analiza la manifestación del trastorno psicológico en *Moneda de tres caras*, pero lo aborda, desde la construcción metafórica, como una expresión del pensamiento de Hernández, enmarcado en una lógica anticapitalista. La autora lo interpreta como parte del régimen posmoderno, caracterizado por el desvanecimiento del sujeto lírico, la alteridad y la coexistencia de diversos registros discursivos. Asimismo, señala una unidad tanto temática como formal:

los tres poemarios podrían ser definidos como poemas extensos, caracterizados por “la variedad dentro de la unidad”, según el principio que Octavio Paz postula como un rasgo determinante del poema largo y que consiste en la recurrencia de ciertos motivos, temas, signos y marcas que subrayan la continuidad del texto. Esta recurrencia se manifiesta en los tres libros por medio de repetición de ciertas imágenes, escenas, motivos y estructuras poéticas (como, por ejemplo, poemas contruidos exclusivamente a partir de anáforas y epíforas). El hecho de que los textos se presentan aquí de forma aislada no impide considerar que nos encontramos ante un solo poema, “equivalente de una sinfonía” en definición de Evodio Escalante: pues, de acuerdo a Octavio Paz, aunque las partes del poema largo no tienen completa autonomía, “cada parte tiene vida propia” (p. 12).

Esta posibilidad de lectura de *Moneda de tres caras* como un solo poema podría ser bajo lo que llamo un “relato lírico delirante”, jugando con la declaración del mismo poeta:

voy a contar la apasionante vida de Schumann como si fuera un relato, solo que de la única manera en que lo puedo hacer, escribiendo poemas, mezclando prosa y verso, sin preocuparme mucho por cuidar cuándo es prosa y verso, simplemente escribirlo y ya. Y

así fue cómo se dio el primero de estos tres relatos de *Moneda de tres caras* (Jeannet, 1995, p. 164).

Por lo anterior, el relato, al existir plenamente en lo subjetivo, asegura que el poema conserve su pertenencia al género lírico, porque, dentro de las múltiples capas de enmascaramiento, prevalece un sujeto que transita desde un yo romántico hasta un yo posmoderno, explorando y exponiendo las experiencias asociadas con la patología mental, esto es, prevalece un yo englobante enfermo.

Si para Dadaeva (2023) el discurso esquizofrénico de los personajes se presenta como una fuerza reaccionaria frente al poder capitalista-racional, situando al artista y al loco “más allá de todos los preceptos y constructos ideológicos” (p. 16), *Moneda de tres caras* puede leerse como una forma metafórica del padecimiento, pues el poema largo funciona como una extensión simbólica de su título, representando la complejidad inherente a la imagen de la moneda: no hay cara ni cruz, sino algo más.⁵ Según Evodio Escalante (1994), la patología, concebida como metamotivo o supertropo en la obra de Hernández, adquiere la forma de un “estetograma” (p. 9): un signo o conjunto de signos que aluden a una concepción de belleza. El gran poema se presenta entonces como la materialización de la enfermedad del hablante, reflejada en contrapunto con las biografías de sus referentes, y asimismo como forma de su pensamiento estético.

Lo anterior manifiesta una ruptura definitiva entre la figura autoral y la voz discursiva, gracias a la historización de la estética: la representación, siguiendo a Bajtín (1989), que se presenta todo el tiempo representando. El teórico plantea que la palabra novelesca emerge de la imagen de un lenguaje ajeno, una zona de contacto dialógico manifestada a través de una especie de enmascaramiento. Para el caso que me ocupa, cambio la noción de “palabra noveles-

⁵ De hecho, la investigadora define a las metáforas extensas como “complejas construcciones metafóricas que provienen de varios campos temáticos y pueden contener en su estructura otras figuras retóricas” (Dadaeva, 2023, p. 53), concepto bajo el que puede leerse perfectamente el poema de Francisco Hernández.

ca” por “representación”, en tanto que el autor explica que los procedimientos expresivos poético-directos en toda obra de ficción, incorporados a la estructura de la imagen, mantienen su significado, pero están, al mismo tiempo, “tomados con reservas” (p. 148) y se muestran en su relatividad e imperfección históricas, es decir, se vuelven críticos. De este modo, el espacio de la representación polemiza con las imágenes representadas. Hay, pues, una heterogeneidad de lenguajes, un sistema de niveles con todos los medios de expresión de la palabra y de la representación que se entrecruzan. Toda palabra directa en el texto se objetiva, en mayor o menor medida, convirtiéndose en una indirecta. Esta dualidad permite que el lenguaje reflexione sobre sí mismo y sobre la literatura, incluidos todos los géneros y textos literarios preexistentes, demostrando su capacidad para abarcar y transformar las formas de expresión. Así, la representación deviene en un método que refleja la complejidad de las interacciones lingüísticas, culturales, sociales e históricas, consolidándose en una imagen unívoca del hecho literario.

En este sentido, *Moneda de tres caras* deviene una forma que construye una crítica del sujeto lírico, insertándolo —o insertándose a sí mismo— en la Historia, idea que comulga perfectamente con T. S. Eliot (1989), por ejemplo: “El tiempo presente y el tiempo pasado / Acaso estén presentes en el tiempo futuro / Y tal vez al futuro lo contenga el pasado” (p. 9). Quiero decir: el poema refleja una interacción compleja entre espacios y tiempos, demostrando cómo el hablante en su discurso asimila múltiples identidades. Este proceso genera a su vez una dislocación en el uso de los deícticos, pues pierden sus funciones previas. Así, la tensión entre unidad y diversidad, así como entre repetición y novedad, características del poema largo —Octavio Paz *dixit*—, se intensifica mediante una sucesión de subjetividades históricas, que el yo lírico revisa, recoge y, hasta cierto punto, adopta como propias. Menciona al respecto María Cecilia Graña (2006): “La tensión entre el ‘aquí’ de la enunciación y el ‘allí’ del enunciado [propio de todo hablante subjetivo-objetivo post-nietzscheano] es la que impulsa el argumento” (p. 12), es decir, la reflexión poética en el poema, puesto que, a pesar

de la impersonalización del yo, paradójicamente el mismo acto de enunciación lo contiene y lo enmascara.

Rimbaud lo dijo antes: el yo siempre es otro. La apuesta de Francisco Hernández corre, en cambio, hacia la historización del yo mediante un poema largo, que se adapta perfectamente a un periodo de crisis, como lo es la posmodernidad:

el poema largo presentado en episodios cortos; en vez de darnos un poema extenso único, nos ofreció una versión con recortes que permitía progresar poema a poema, distribuyendo con mesura porciones del poema largo [como sucede con la edición de 1994 de *Moneda de tres caras*]. La estrategia era eminentemente comercial; atendía al público inmediato y al diagnóstico de un iluminador estudio de mercado (y aquí, conviene recordar la estrecha relación profesional de Francisco Hernández con la publicidad): igual que el impresor de enciclopedias, enfrentó la crisis cultural vendiendo fascículos coleccionables que ofrecían un todo, pero que durante el proceso de venta podían adquirirse con comodidad, comprados semanalmente en el puesto de periódicos a un módico precio (Higashi, 2015, p. 149).

La lectura que ofrezco de *Moneda de tres caras* no se aleja de lo anterior. La edición de *En grado de tentativa. Poesía reunida. Vol. I* quita cierta opacidad en la poética de Hernández, aquella que daba pie para hablar de tres poemas, dado que ahora, bajo los subterfugios de las máscaras, un hablante está expuesto como el único generador de sentido del relato poético delirante. ➤

REFERENCIAS

- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. España: Taurus.
- BAÑOS SALDAÑA, J. A. (2023). Tipología de las autopoéticas y análisis crítico: la poesía de Ángel González. En N. A. Cuevas Velasco &

- R. Velasco (Coords.), *Escrituras desbordadas. Variaciones sobre el pensamiento literario* (pp. 281-306). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- DADAEVA, A. (2023). *Metáfora, sus funciones y características en Moneda de tres caras de Francisco Hernández*. [Tesis de Especialización]. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana. Véase <https://doi.org/10.24275/uama.6948.10089>
- ELIOT, T. S. (1989). *Cuatro cuartetos*. José Emilio Pacheco (Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- ESCALANTE, E. (1994). El estetograma de la locura. *Periódico de poesía*, 8, 9-11. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Véase <https://archivopdp.unam.mx/?view=article&id=4596>
- FLORES, M. (2010). *El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- GONZÁLEZ MOLINA, Ó. J. (2016). *Temas y variaciones del poema extenso moderno en México: Cada cosa es Babel de Eduardo Lizalde, De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios de Francisco Hernández y A pie de Luigi Amara*. [Tesis de Doctorado]. Ciudad de México: El Colegio de México. Véase <https://hdl.handle.net/20.500.11986/COLMEX/10000158>
- GRAÑA, M. C. (2006). *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- HERNÁNDEZ, F. (2016). *En grado de tentativa. Poesía reunida. Vol. I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HIGASHI, A. (2015). *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- HIGASHI, A. (2016). Consecuencias cognitivas de la intervención editorial en la poesía mexicana contemporánea. *Valenciana*, 18, 35-66. Guanajuato, Universidad de Guanajuato. Véase <https://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/143/396>
- JEANNET, F. Y. (1995). Noticias de Borneo. Entrevista con Francisco Hernández. *Temas y variaciones de literatura*, 6, 159-182. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Véase <https://hdl.handle.net/11191/1404>

- LEAL, L. (2013). El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad. En A. Pavón (Coord.), *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX* (pp. 453-474). [Tomo I]. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- MARTÍNEZ ELIZALDE, J. (2022). *Formas de enunciación, construcción de personajes y desarrollo del proceso creativo en la obra poética de Francisco Hernández*. [Tesis de Doctorado]. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Véase <http://132.248.9.195/ptd2022/marzo/0822975/Index.html>
- PALMA CASTRO, A. (2015). El sujeto enunciativo y sus espacios en algunos poemas de Francisco Hernández. *Valenciana*, 16, 37-55. Guanajuato, Universidad de Guanajuato. Véase <https://doi.org/10.15174/rv.v0i16.108>
- PEÑA, C. (2016). *Dramatis personae*. En F. Hernández, *En grado de tentativa. Poesía reunida. Vol. I* (pp. 11-19). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez Cruz, I. (2014). *Elementos y procedimientos que configuran el ritmo en la poesía mexicana de verso libre. Tres acercamientos: Coral Bracho, Francisco Hernández y Jaime Reyes*. [Tesis de Doctorado]. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Véase <http://132.248.9.195/ptd2014/agosto/0718408/0718408.pdf>
- SERRATO CÓRDOVA, J. E. (2008). De dioses y monstruos. Francisco Hernández, heredero de la tradición del delirio. *Valenciana*, 2, 25-41. Guanajuato, Universidad de Guanajuato. Véase <https://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/287/386>
- TORNERO, A. (2000). *Las maneras del delirio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Velásquez Guzmán, M. (2004). *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández*. Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita. [Tesis de doctorado]. México: El Colegio de México. Véase <https://hdl.handle.net/20.500.11986/COLMEX/10004841>

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 6, núm. 14, enero-abril 2026, Sección Flecha, pp. 114-130.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i14.249>

Presencia y transformación de las diez
modalidades de ensayo establecidas por José
Luis Martínez en *El ensayo mexicano moderno*

The Presence and Transformation of the Ten
Essay Modalities in José Luis Martínez's
El ensayo mexicano moderno

Eduardo Aguirre
Universidad de Guadalajara, México

ORCID: 0000-0001-7496-6885
jesus.aguirre@academicos.udg.mx

Recibido: 08 de junio de 2025
Dictaminado: 07 de octubre de 2025
Aceptado: 06 de noviembre de 2025



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

Presencia y transformación de las diez
modalidades de ensayo establecidas por José
Luis Martínez en *El ensayo mexicano moderno*

The Presence and Transformation of the Ten
Essay Modalities in José Luis Martínez's
El ensayo mexicano moderno

Eduardo Aguirre

RESUMEN

En 1958, el lanzamiento de la antología *El ensayo mexicano moderno* de José Luis Martínez marcó un hito en el panorama literario mexicano al posicionar rápidamente sus dos volúmenes como una obra precursora en la tradición ensayística mexicana. En su célebre “Introducción”, Martínez propuso diez modalidades en que se presenta con mayor frecuencia el ensayo mexicano: desde la creación literaria hasta el ensayo de fantasía o crónica periodística. Este artículo examina el modo en que dichas modalidades fueron tomando cuerpo a lo largo de tres momentos de gestación. Más allá de considerarlas simples categorías prescriptivas, se busca comprender sus orígenes y transformaciones a lo largo del tiempo, planteando interrogantes sobre su presencia en la enseñanza y producción ensayística contemporánea.

Palabras clave: antologías de ensayo; ensayo mexicano del siglo xx y xxi; ensayo literario; literatura mexicana; José Luis Martínez.

ABSTRACT

The year 1958 marked a milestone in Mexican literature with the release of José Luis Martínez's anthology *El ensayo mexicano moderno*. This two-volume work established itself as a foundational text in the country's essayistic tradition. In his well-known “Introduction” Martínez identi-

fied ten key modalities of Mexican essay writing, ranging from literary creation to fantasy essays to journalistic chronicles. The objective of this article is to trace the evolution of these modalities by examining three pivotal moments in their development. Rather than perceiving these modalities as static prescriptions, the study aspires to delve into their genesis and evolution over time. Additionally, by examining their impact on essayistic discourse and their role in shaping the voices of new writers, the article reflects on their current relevance in both education and essayistic production.

Keywords: Essay Anthologies; 20th and 21st-century Mexican Essay; Critical Theory of the Essay; Mexican Literature; José Luis Martínez.

PRIMERAS LUCES SOBRE EL IMPACTO FORMATIVO DE LA ANTOLOGÍA

Hace unos meses, al finalizar una ponencia sobre José Luis Martínez y su antología *El ensayo mexicano moderno*, un par de profesores, entre confesión y evocación nostálgica, comentaron que la antología, en efecto, había formado parte “decisiva” de su educación literaria desde la secundaria y hasta la universidad, esto es, que desde jóvenes y hasta la etapa de consolidación vocacional el ensayo desde la perspectiva de José Luis Martínez cimentó, tanto para ellos como para “su generación”, tres aspectos fundamentales: a) qué es y qué debería entenderse por ensayo; b) cómo se define y cómo se divide el discurso ensayístico; y c) de qué manera debe no sólo comentarse, sino escribirse.

Desconozco, por supuesto, los detalles de este acontecimiento —si por acontecimiento entendemos el hecho de que un libro, uno solo, sea parte “decisiva” de la formación literaria de quien sea. Si algo entiendo —si algo puedo deducir ahora que me ha dado por preguntar— es que la parte confesional viene dada por el hecho de haber leído y releído, acaso por mandato docente, *El ensayo mexicano moderno* como una suerte de prescripción literaria, lo que derivó naturalmente en situar las coordenadas más generales del discurso ensayístico desde y a partir de un solo sujeto. Por otro lado, la parte nostálgica, o sea, la de añoranza de los días, corresponde a que en

su propia trayectoria profesional, es decir, ya como docentes universitarios, no haya habido motivo, teórico o práctico, para volver a la antología.

La noticia, si en ella queremos ver una novedad, no ha de sorprender a nadie, pues en las décadas que siguieron a 1958, año de su primera edición, la antología de José Luis Martínez se consolidó como una referencia obligada en el estudio y comprensión primeriza del ensayo mexicano.¹ Por uno u otro lado, el comentario de los profesores me sirve para poner de relieve un asunto sabido, pero olvidado: *El ensayo mexicano moderno*, la antología de ensayo panorámica más importante en México, mantuvo una presencia protagónica en la enseñanza y transmisión del ensayo, cuya claridad didáctica, sencillez expositiva y marco metodológico sedujo a más de un maestro, a más de un estudiante y desde luego a más de un ensayista y a más de un antologador.

Hago uso del pretérito porque no tengo, y dudo mucho que pueda tenerse, certeza de si continúa siendo así. Quiero decir: preguntando aquí y allá, buscando en los pocos programas de asignatura disponibles en línea –actuales y en desuso–, revisando bibliografía, repositorios institucionales, incluso desde mi experiencia como investigador, docente y ocasional tallerista, tengo la impresión, meramente subjetiva, meramente personal, de que la potencia de la antología está en un proceso de transición hacia la reliquia empolvada. Es conocida, por supuesto, y tengo por seguro que pervive en la memoria de no pocos ensayistas –de hecho, hay que decirlo, el ensayo como “literatura de ideas”, noción afianzada en

¹ Aunado a los testimonios de quienes recibieron el ensayo como herramienta formativa o competencia lectora, destaco un pequeño libro titulado *El ensayo* (1973), de Arturo Souto, cuya publicación fue parte del Programa Nacional de Formación de Profesores, a cargo de la Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior (ANUIES). Souto retoma, en gran medida, las ideas de José Luis Martínez, presentadas quince años antes en *El ensayo mexicano moderno*, aunque omite incluir la antología en su lista de bibliografía o “lecturas recomendadas”. Ignorando momentáneamente esta rareza –que se antoja para un texto por separado–, una línea en la hoja de presentación del libro ilustra mi punto: “Esta publicación –señala el Secretario General Ejecutivo– forma parte de la serie TEMAS BÁSICOS [...] correspondiente en el nivel de enseñanza preparatoria o bachillerato.”

la antología de Martínez, está al centro de numerosos concursos, becas y demás entremeses culturales y académicos—, pero hay un asunto ineludiblemente generacional que se acerca con peligrosidad al olvido.

Muy a mi pesar, sin embargo, debo aceptar que mi corazonada va tomando fuerza a paso desalentador. Recientemente, compartiendo mi inquietud con un ensayista famoso, publicadísimo, acaso unos años más joven que los profesores, su respuesta daba a entender que en *El ensayo mexicano moderno* habita un tipo de pátina política y literaria a la que no debemos habitar a los jóvenes escritores, de modo que él, como algunos de su círculo cercano, suelen omitir su rastro para no hacerle propaganda a los vicios del mercado. No suscribo, pero entiendo. Las antologías pueden ser malvadas, pero de ninguna manera son inútiles. ¿No podrían aprovecharse para enriquecer una visión cronológica del ensayo, incluso considerando su sesgo inherente? ¿No podrían hallarse en los ejes rectores de *El ensayo mexicano moderno*, por ejemplo, las líneas editoriales de muchísimas revistas indizadas, suplementos culturales, certámenes literarios? ¡Por supuesto que sí! En la antología de José Luis Martínez, existe todavía mucho camino por recorrer, no sólo por ser un hito casi inexplorado en el devenir del ensayo mexicano —con el que podemos o no estar de acuerdo—, sino por cuanto es la puerta de entrada a una práctica de escritura asentada en nuestro país, riquísima por lo demás, y que sin ella —o con ella, precisamente— pueda rendirse cuentas de los virajes del ensayo desde mediados del siglo pasado hasta hoy.

Puedo exagerar, pero no creo equivocarme si digo que uno de los usos más comunes de *El ensayo mexicano moderno* ha sido como piedra de extracción. Suele impartirse, si todavía se hace, de manera prescriptiva, como ejemplo o método a seguir, pero rara vez rebasa el enfoque meramente instruccional. Y en su conocido prólogo, al que José Luis Martínez dio el nombre de “Introducción”, se encuentra una de sus vertientes más explotadas: me refiero a las diez modalidades o formas en las que José Luis Martínez dividió al discurso ensayístico, según su estilo, tono e intereses. Las diez modalidades son: ensayo como género de creación literaria; ensayo

breve, poemático; ensayo de fantasía, ingenio o divagación; ensayo-discurso u oración –doctrinario–; ensayo interpretativo; ensayo teórico; ensayo de crítica literaria; ensayo expositivo; ensayo-crónica o memorias; ensayo breve, periodístico.

No vengo aquí, entonces, a legitimar ni a clamar la pertinencia de una antología.² En este artículo, pretendo ofrecer una perspectiva, si se quiere histórica, sobre la progresión y transformación de dichas modalidades según fueron dando ocasión los trabajos publicados de un joven José Luis Martínez. Estoy convencido de que al hacerlo –es decir, mencionando cómo iniciaron y cómo terminaron, con base en quién estuvieron hechas y qué o quiénes pudieron haber sido sus afluentes–, la evidente carga pedagógica de la antología se convierte en un medio para el debate.

LA ANTOLOGÍA DESGLOSADA: VOCES, TIEMPOS Y CRITERIOS

Durante el primer semestre de 1958, vio la luz la primera edición de *El ensayo mexicano moderno*, en los números 39 y 40 de la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica. Cinco años después de la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1953) de Antonio Castro Leal y ocho antes del lanzamiento de *Poesía en movimiento* (1966) de Octavio Paz y compañía, *El ensayo mexicano moderno* destaca como una obra precursora en un entorno donde las compilaciones –especialmente, las poéticas– juegan un rol fundamental en la configuración, resguardo y renovación de la tradición literaria mexicana.

Los documentos conservados en el Archivo Histórico del Fondo de Cultura Económica –cartas y actas de la Junta de Gobierno– permiten situar el origen del proyecto en 1951, cuando Arnaldo Orfila Reynal, editor del Fondo de Cultura Económica entre 1948 y 1965, propuso a José Luis Martínez encargarse de la antología.

² Vale hacer un paréntesis: actualmente, llevo a cabo una investigación posdoctoral que interroga al discurso ensayístico –tomo la expresión de los trabajos de Víctor Barrera Enderle, investigador de la Universidad Autónoma de Nuevo León– a partir de algunas antologías de ensayo publicadas en México. Menciono lo anterior con el cometido de animar a quienes compartan el interés por estos temas a replicar lo que ya ocurre en los estudios sobre antologías de poesía, mucho más numerosos y consistentes que los dedicados al ensayo.

Las actas confirman, además, el aval de Daniel Cosío Villegas, entonces al frente de la institución, y de Joaquín Díez-Canedo, gerente de producción por aquellos años. Por una u otra vía, la elección no carece de méritos propios: José Luis Martínez, recién alcanzados los cuarenta años, era ya uno de los críticos más destacados de su generación.

La antología cuenta con tres ediciones: 1958, 1971, 2001, y con reimpressiones en 1984, 1995, 2002 y 2016.³ La primera edición reunió a cincuenta y seis autores, distribuidos en dos volúmenes: treinta y dos en el primero y veinticuatro en el segundo. El “Prólogo a las poesías de Manuel Gutiérrez Nájera”, “La velada de Sodzil” y el “Discurso en la inauguración de la Universidad Nacional” de Justo Sierra (1848-1912) inauguran el volumen 1. Lo siguen José López Portillo y Rojas (1850-1923), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Francisco A. de Icaza (1863-1925) y Luis G. Urbina (1868-1934), entre otros. Cierran el volumen textos en prosa –no necesariamente ensayos, en sentido estricto– de Alfonso Junco (1896-1974), Eduardo Villaseñor (1896-1978), Samuel Ramos (1897-1974) y Daniel Cosío Villegas (1898-1976), autores en madurez intelectual hacia 1958. El segundo volumen privilegia voces del siglo xx. Abre con Jaime Torres Bodet (1902-1976), pasa por los Contemporáneos –Villaurrutia, Cuesta, Novo– y concluye con José E. Iturriaga [1914-2011], Arturo Arnaiz y Freg [1915-1980], Emilio Uranga [1921-1988] y finalmente Pablo González Casanova (1922-2023). En total, se publicaron noventa y cuatro ensayos –sesenta en el primer volumen

1898

³ Completan este panorama editorial dos reimpressiones prácticamente desconocidas de la segunda edición, publicadas, con permiso del Fondo de Cultura Económica, por la editorial Promexa, en 1985 y 1992, bajo el título renovado de *El ensayo: siglos XIX y XX. De Justo Sierra a Carlos Monsiváis*. Desde su aparición inaugural, en 1958, hasta la edición definitiva de 2001, la antología de José Luis Martínez se convirtió en una presencia constante, casi inevitable, en la literatura mexicana del siglo xx. Aunque persisten vacíos en los registros de tirajes –particularmente la del volumen 2 con Promexa, en 1995, o la del Fondo de Cultura Económica, en ese mismo año–, un cálculo conservador, basado en los datos disponibles hasta su última reimpresión, en 2016, arroja una cifra cercana a los 40,000 ejemplares, convirtiéndola, naturalmente, en la antología de ensayo con más ejemplares distribuidos en México.

y treinta y cuatro en el segundo— y se tiraron cuatro mil ejemplares de cada tomo. Cuidaron la edición Carlos Villegas y Alí Chumacero.

Entre primera y segunda edición, transcurrieron trece años. Se mantuvo la esencia de la edición anterior, aunque se redujo el número de autores a treinta en el primer tomo —“cuya promesa se había oscurecido con los años”— y se incrementó a veintinueve en el segundo —pues algunos escritores “debían tomar el lugar que les correspondía”. Se actualizaron las notas biobibliográficas, se eliminaron o sustituyeron algunos textos de la primera edición y se añadieron nuevos ensayistas, entre ellos, José Alvarado (1911-1974), Ramón Xirau (1924-2017), Jaime García Terrés (1924-1996), Carlos Fuentes (1928-2012), Juan García Ponce (1932- 2001) y Carlos Monsiváis (1938-2010). La nota adjunta a la segunda edición subraya una advertencia, probablemente dirigida a quienes criticaron la ausencia permanente de José Revueltas: los ensayos de especialidad política, filosófica, sociológica y económica se incorporan si y sólo si exhiben “la especulación y el tratamiento literario propios del ensayo”.

En los albores del siglo xxi, se publica la versión definitiva. La nota que acompaña a la tercera edición está firmada en 1996, pero la antología se publica hasta el 2001. Los cambios suceden únicamente en el volumen 2, que se robustece con nuevos textos de autores como Octavio Paz, Carlos Fuentes y Carlos Monsiváis, escritos entre 1991 y 1993. Si la primera edición del volumen 2 fue de 414 páginas, la última es de 676. Si consideramos también que el ensayo más antiguo —“Estética de la prosa”, de Manuel Gutiérrez Nájera— data de 1893, *El ensayo mexicano moderno* abarca un siglo completo de producción ensayística.⁴ Así, la tercera edición reúne

⁴ Tomo este dato del conteo que llevó a cabo el investigador Óscar Mata, en “El ensayo mexicano moderno” (2005), parte del número 24 de la revista *Tema y variaciones de literatura*. Su artículo ofrece datos sumamente útiles para la comprensión de la antología, desde entradas, salidas y reingresos hasta una atendible interpretación de la idea de historia literaria en José Luis Martínez. El número está dedicado casi en su totalidad al ensayo —cosa de por sí rara en nuestro mundo editorial—, con noticias sobre ensayistas específicos, colindancias genéricas, escrituras híbridas y las obligadas vueltas a Michel de Montaigne. El artículo de Mata es el único que comenta los pormenores de una antología de ensayo.

un total de 118 ensayos –119 con la “Introducción”–, divididos en sesenta y seis en el primer tomo y cincuenta y dos en el segundo, escritos por cincuenta y nueve autores mexicanos nacidos entre 1848 y 1938. Con el reciente deceso de Pablo González Casanova, en el 2023, a la edad de 101 años, todos los ensayistas de la antología ya fallecieron.

La selección de autores es abiertamente reconocida en el prólogo como una operación dual entre las preferencias del antologador y las figuras más representativas de la época –todas masculinas. A ello deben sumarse las tres aristas implícitas que funcionan como criterios de selección entrelazados: lo ensayístico, lo mexicano y lo moderno.

Lo mexicano opera simultáneamente como nacionalidad y como temática recurrente. Martínez concede prioridad a los ensayos que exploran las inquietudes intelectuales de una época, desde los dilemas de identidad hasta las cuentas pendientes de la revolución. Ejemplos de cómo lo mexicano es visto y entendido como problema y horizonte son los análisis del indigenismo de Alfonso Caso, los estudios psicológicos de Samuel Ramos o las indagaciones filosóficas de Leopoldo Zea.

La modernidad, en cambio, es un criterio más elusivo. Son claras cuando menos dos dimensiones: como marco histórico temporal y como postura intelectual. En tanto sello de época, se imponen los intereses comunes que remiten al “espíritu” de renovación que caracterizó la primera mitad del siglo xx. Como actitud, la modernidad se traduce en un americanismo que piensa por escrito y tiene al ensayo como su herramienta intelectual predilecta, incluso a través de registros más personales, subjetivos –algunos los llamarían “lúdicos”– y menos comprometidos con la solemnidad patriótica –los ensayos de Salvador Novo condensan bien esta modernidad tanto cronológica como estilística.

Pero es en lo ensayístico donde José Luis Martínez establece su criterio más distintivo. La antología se articula en –pero no se limita a– una noción de “literatura de ideas”, que valora por igual el rigor del pensamiento y el relieve literario de la prosa. Esta concepción, aunque heredada de los ateneístas, alcanza en la antología

su formulación más depurada y sistemática. La importancia histórica de *El ensayo mexicano moderno* radica precisamente ahí: antes de 1958, no existía en México un compendio que reuniera textos exclusivamente ensayísticos —por problemática que sea esta aseveración—, mexicanos y de vocación panorámica. Desde entonces, la ligazón entre el ensayo y la literatura de ideas se volvería el modelo dominante para las antologías de ensayo en español a lo largo del siglo xx.

BREVE CRÓNICA DE UNA CLASIFICACIÓN: LAS DIEZ MODALIDADES ENSAYÍSTICAS (1946-1958)

Para hacernos una idea menos superficial de su procedencia, origen o motivación, es necesario dejar en claro dos asuntos: el primero es que los ánimos clasificatorios le vienen dados a José Luis Martínez por adherencia a dos trabajos previos al suyo, a saber, *Del ensayo americano* (1945) de Medardo Vitier y *El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos (1895-1931)* (1946), la antología española a cargo de Ángel del Río y M. J. Benardete. No es un secreto: las dos referencias son abiertamente citadas en “Formas afines y modalidades del ensayo” —segundo apartado de la “Introducción”—, en donde efectivamente se pautan “diez estratificaciones de la prosa no narrativa”, cuya “flexibilidad” y “libertad formal e ideológica” viven “en el pensamiento moderno [de] este cuerpo fluido que es el ensayo” (p. 13). Nombrando, pues, “ensayo” a cualquier texto que se adentre con profundidad y moderada amplitud en la discusión de un tema en específico, semejante apertura propicia angustias clasificatorias. Vitier concibe el ensayo principalmente bajo tres formas: el artículo periodístico de temas inmediatos, el estudio crítico de base erudita y método riguroso y la monografía de carácter educativo y alcance exhaustivo. Del Río y Benardete ofrecen otra tripartición: el ensayo puro —ya sea filosófico, histórico o literario—, el poético-descriptivo —centrado en la recreación lírica del paisaje— y el crítico-erudito —propio del ámbito académico.

Sin mucho trabajo, podrá notarse que las seis divisiones alimentan más de la mitad de las diez modalidades. No es imitación tosca: Martínez está ejecutando una maniobra que busca reorganizar

—¡fabricar incluso!— la tradición del ensayo en México mediante la incorporación de sus hábitos antológicos más recientes. Esto es lo primero que me interesa dejar en claro: las diez modalidades de Martínez tienen una clara procedencia de trabajos panorámicos de ensayo que proponen su propia división, porque catalogar, etiquetar y fraccionar al ensayo se encuentra en el corazón de la teoría ensayística de mediados del siglo pasado —hoy en día, por ejemplo, es casi un insulto. La primera antología panorámica de ensayo no tiene de otra: debe aprender y suscribir los modelos célebres —en este caso, el gesto de dividir, clasificar y reordenar— para sincronizarse con Hispanoamérica. Téngase presente que en manos de José Luis Martínez se encuentra una antología que hasta 1958 es única en su clase y que durante los próximos años recorrería no sólo las estanterías mexicanas, sino las más recientes sucursales del Fondo de Cultura Económica en Buenos Aires, Perú y España. Posicionar una tradición profusa, pero desperdigada, requiere una taxonomía local, cuya intención es despejar la ecuación del ensayo en términos estrictamente literarios. Hacia 1958, México es un país principalmente de prosistas y poetas. Tras la llegada de *El ensayo mexicano moderno* nadie pondrá en duda que nuestro universo ensayístico va más allá de dos o tres ateneístas. Las diez modalidades trazadas por José Luis Martínez contribuyen de manera enorme a este proyecto de pertenencia y afirmación original.

Segundo asunto: en *Una amistad literaria. Correspondencia 1942-1959* (2018), las cartas entre Alfonso Reyes y José Luis Martínez, los apuntes del investigador Rodrigo Martínez Baracs —su hijo y uno de los editores del libro— dan noticia de que las diez categorías tuvieron tres momentos de gestación —ver tabla 1. En su artículo “El ensayo y la crítica en México. 1940-1946”, que forma parte de la primera edición de *Literatura Mexicana Siglo xx. 1940-1946*, Martínez se embarca en un primer intento de categorizar los ensayos, basándose en la producción literaria mexicana de mediados de la década de los cuarenta. Este texto, firmado en 1946, muestra que las primeras etapas de las categorías fueron ideadas con base en la producción ensayística de varios autores, que más adelante formarían parte de su antología. Seis años después, en un artículo

publicado en *Cuadernos Americanos*, titulado “La obra de Alfonso Reyes” (1952), Martínez las revisa y modifica ligeramente, agregando una particularidad interesante: las categorías son ahora específicas y adaptables directamente a la obra ensayística de su maestro y camarada: Alfonso Reyes, depositando en el currículo de un sólo hombre lo que antes describía a toda una generación. Finalmente, en 1958, ya en *El ensayo mexicano moderno*, lugar donde han añejado, Martínez realiza ajustes adicionales, eliminando la undécima clasificación, “Tratado” –haberla dejado atentaba contra la “flexibilidad” y “libertad formal e ideológica” defendida en su “Introducción”–, mientras que las demás categorías apenas sufren modificaciones.

“El ensayo y la crítica en México 1940-1946” (1946)	“La obra de Alfonso Reyes” (1952)	<i>El ensayo mexicano moderno</i> (1958)
1) Ensayo de creación literario; 2) Ensayos sobre temas literarios o de ciencia literaria; 3) Ensayos de tema filosófico; 4) Ensayo de cuestiones artísticas o crítica de arte; 5) Ensayo de temas político-sociales; 6) Ensayos biográficos; 7) Ensayo periodístico (crónica ensayística); 8) Ensayo de crítica literaria	1) Ensayo como género de creación literaria; 2) Ensayo breve, poético; 3) Ensayo de fantasía, ingenio o divagación; 4) Ensayo-discurso u oración (doctrinario); 5) Ensayo interpretativo; 6) Ensayo teórico; 7) Ensayo de crítica literaria; 8) Ensayo expositivo; 9) Ensayo crónica o memoria; 10) Ensayo breve, periodístico o de circunstancia 11) Tratado	1) Ensayo como género de creación literaria; 2) Ensayo breve, poético; 3) Ensayo de fantasía, ingenio o divagación; 4) Ensayo-discurso u oración (doctrinario); 5) Ensayo interpretativo 6) Ensayo teórico; 7) Ensayo de crítica literaria; 8) Ensayo expositivo; 9) Ensayo de crónica o memorias; 10) Ensayo breve, periodístico

Tabla 1. Transformación de las diez modalidades ensayo de 1946 a 1958
Fuente: *Una amistad literaria. Correspondencia 1942-1959*

¿Qué habrá impulsado a José Luis Martínez a crear, en primer lugar, una clasificación basada en una visión panorámica de la ensayística mexicana y luego centrarla en un único individuo, sólo para luego volver a convertirla en un análisis de conjunto? ¿Habrán sido creadas considerando genuinamente las expresiones de una época o habrán sido diseñadas exclusivamente para Alfonso Reyes desde un principio? Es decir, ¿las categorías surgieron realmente de diversos autores o siempre tuvieron en mente a uno solo, que, a su vez, las representaba todas?⁵

Hablar de las diez modalidades de Martínez implica necesariamente pensar su antología partiendo de una clara filiación reyista. Martínez, por lo demás, no la oculta. En todo caso, la desvanece, pues Alfonso Reyes no es el ensayista más antologado en sus tres ediciones –las meditaciones cortas de López Velarde son diez, por ejemplo, contra los cinco ensayos de Reyes–, ni tampoco el que más páginas consume de la antología –para la tercera edición, la definitiva, los ensayos de Octavio Paz abarcan sesenta y cuatro páginas, contra treinta y cinco de Reyes. Sí es, en cambio, el autor que recibe la nota biobibliográfica más apasionada y de mayor extensión. Pero sin duda, la presencia de Reyes que importa –la que debería importarnos; lo demás es comidilla literaria, muy de antologías– es su oportuna aparición en el momento cumbre de la “Introducción”, cuando Martínez le recuerda al mundo que el ensayo es ante todo y sobre todo una “literatura de ideas”. Al afirmar que su base teórica pertenece a los “esquemas y denominaciones establecidos por Alfonso Reyes en *El deslinde*” (p. 10), Martínez no sólo sella una filiación intelectual, sino que activa el arsenal teórico que resultará inevitablemente en sus diez modalidades.

De modo que compaginarse con ejercicios antológicos afines, por un lado, y depositar la tradición ensayística en la obra de nues-

⁵ Estas preguntas encontraron su formulación inicial en el libro *El ensayo mexicano moderno: la primera antología panorámica de ensayo en México* (2025) –recientemente, publicado por el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara–, donde dedico unas cuantas reflexiones, de mayor extensión, a la presencia de Alfonso Reyes en la antología de José Luis Martínez.

tro más grande ensayista, por el otro, son dos explicaciones a las diez modalidades del ensayo postuladas en *El ensayo mexicano moderno*. De ahí provienen y por ahí deberíamos comenzar. Hoy en día, lo sabemos: la comprensión del ensayo por vía de sus representaciones “más frecuentes” nos obligaría a incrementar las diez modalidades a quince, veinte o más. ¿Habrá considerado José Luis Martínez la posibilidad de un salto exponencial? No lo sé. Los hechos son los hechos: las diez modalidades no sufrieron cambio alguno en ninguna de las tres ediciones, ni siquiera en la tercera y última, de 2001, cuando los contratos del ensayo están lejos de ser exclusivamente propiedad del ensayo de identidad. Independientemente de si lo sabía o si se vio atrapado en la trampa progresiva de su propia hermenéutica, José Luis Martínez nunca afirmó que las categorías fueran permanentes ni estáticas; y antes de enumerar sus diez modalidades, deja una advertencia que debería prevenirnos de cualquier imposición: “Mezclándose, confundiéndose o apartándose de estas formas afines vive en el pensamiento moderno este cuerpo fluido que es el ensayo. Desentendiéndonos del hecho de que se encuentra o no en su improbable pureza, el ensayo, por otra parte, se presenta con mayor frecuencia en las siguientes modalidades” (p. 13). “Mezclándose”, “confundiéndose”, “apartándose”: tres verbos que alteran y transforman el discurso ensayístico, dada su constante impureza, incluso en un contexto estrictamente literario. Dividir y clasificar no es un despropósito, siempre y cuando se tenga en cuenta por qué se hace —o por qué se hizo— en la historia todavía pendiente de nuestra ensayística nacional. Alfonso Reyes y José Luis Martínez, atentos lectores de Montaigne, entendieron que los ensayos poseen un espíritu conciliador, que no se ajusta al orden dogmático. Otra cosa es lo que vino después, cuando la interpretación estricta, impositiva, totalmente antiensayística de las diez modalidades estableció fronteras rígidas de difícil conciliación. La consecuencia fue una especie de polarización al interior de la escritura ensayística, donde la aplicación literal de las modalidades fomentó lecturas incompatibles entre sí. El caso más ilustrativo podría ser la oposición tajante entre el ensayo literario y el ensayo académico, que con el tiempo terminó por fijar una idea de ensayo

por simple afinidad a las antologías, mismas que la hicieron circular, sin que mediara, en ningún grado, una pausa aclaratoria.

UNA POSTDATA A MODO DE CONCLUSIÓN

Es altamente factible que quien se adentra en el ensayo por primera vez haya sido expuesto a lineamientos de argumentación estricta y cumplimiento de cuartillas. Contrario a lo que pudiera pensarse —contrario a lo que pudieran pensar quienes le atribuyen, siempre con buena voluntad, un ejercicio de libertad suprema de apropiación inmediata—, las y los estudiantes no siempre reciben con singular alegría su firme falta de sistematicidad y su invariable porosidad. Pero esa es precisamente la cuestión: la enseñanza y transmisión del ensayo descoloca rápidamente y por eso hay que ir paso a paso, con paciencia, sin precipitación. Al hablar de *El ensayo mexicano moderno* nos corresponde exponer detalladamente las razones por las que la antología funciona y no funciona. Funciona, por ejemplo, para mostrar cómo el discurso ensayístico opera en distintas direcciones —y las diez modalidades son bastante rentables al respecto. No funciona, por ejemplo, en la construcción y consolidación de un canon literario que omite deliberadamente la presencia de ensayistas mexicanas.

La antología todavía tiene mucho que decirnos, pero sólo si nos damos el tiempo de hacerle y hacernos preguntas: ¿qué tan presente seguimos teniendo las diez modalidades? ¿Hasta qué punto las seguimos considerando relevantes? ¿Con qué frecuencia se acude todavía a ellas con un auténtico afán didáctico? ¿Tienen presencia en asignaturas, talleres creativos, coloquios de avance de tesis, asesorías del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)? ¿Por qué sí y por qué no? A sesenta y seis años de la primera antología panorámica de ensayo en México, y tras múltiples ediciones y cuantiosas reimpresiones, ¿qué tanto podría decirse que contribuye —o condiciona— al discurso ensayístico? Más aún: ¿cómo leer hoy esta antología? Se me ocurre que lo primero sería evitar las superficialidades fáciles, como criticar las modalidades sin asignarle una evolución paulatina o un correlato que la ponga en perspectiva. Y sobre todo, la clave estaría en evitar la tentación de convertirla en

camisa de fuerza para nuevos ensayistas —si todavía se hace. Se me ocurre también otro camino: en lugar de pedirle a los estudiantes que memoricen y se incluyan en una modalidad u otra —si todavía se hace—, ir a Alfonso Reyes, leerlo directamente, permitiendo así contrastar el sistema clasificatorio de José Luis Martínez con las fuentes que lo inspiraron. En otras palabras, leer a Reyes para buscarse en Reyes, como lo hizo Martínez, como lo hicieron muchos después de él, como lo siguen haciendo todavía unos cuantos. Hacerlo supone una ventaja insuperable: *El ensayo mexicano moderno* pasaría a ser lo que siempre ha sido: una exegética que cristaliza una particular visión del género ensayístico a mediados del siglo xx, con aciertos y desaciertos, con elecciones a ratos justificadas y a ratos triviales. No un manual de instrucciones, sino el testimonio de cómo una época pensó el ensayo. ➤➡

REFERENCIAS

- DEL RÍO, A., & BENARDETE, M. J. (1946). *El concepto contemporáneo de España: Antología de ensayos (1895-1931)*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- MARTÍNEZ, J. L. (Sel., introd. y notas). (1958). *El ensayo mexicano moderno*. [Vol. 1]. México: Fondo de Cultura Económica.
- MARTÍNEZ, J. L. (Sel., introd. y notas). (1958). *El ensayo mexicano moderno*. [Vol. 2]. México: Fondo de Cultura Económica.
- MARTÍNEZ, J. L. (1952, enero-febrero). La obra de Alfonso Reyes. *Cuadernos Americanos (la revista del nuevo mundo)*, xi, 1. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MARTÍNEZ, J. L. (1949). El ensayo y la crítica en México. 1940-1946. En *Literatura mexicana siglo xx, 1910-1949* (pp. 91-103). México: Antigua Librería Robredo.
- MARTÍNEZ BARACS, R., & Ramírez Delira, M. (Eds.). (2018). *Una amistad literaria: Alfonso Reyes y José Luis Martínez. Correspondencia 1942-1959*. [Versión digital]. México: Fondo de Cultura Económica.

- MATA, Ó. (2005). El ensayo mexicano moderno. *Tema y variaciones de literatura*, 24, 81-90. México, Universidad Autónoma Metropolitana. Véase <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/595>
- SOUTO, A. (1973). *El ensayo*. México: Complejo Editorial Latinoamericano.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 6, núm. 14, enero-abril 2026, Sección Flecha, pp. 131-151.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i14.251>

Julio Cortázar, sus duelos y su melancolía

Julio Cortázar, his Mornings and his Melancholy

Gustavo Alberto Quichiz Campos
Universidad de Zaragoza, España

ORCID: 0000-0002-4769-0067
gquichiz@unizar.es

Recibido: 15 de enero de 2025
Dictaminado: 06 de junio de 2025
Aceptado: 23 de junio de 2025



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

Julio Cortázar, sus duelos y su melancolía

Julio Cortázar, his Mornings and his Melancholy

Gustavo Alberto Quichiz Campos

RESUMEN

Aunque el lugar de Julio Cortázar dentro de la literatura latinoamericana es indiscutible, el estudio de la vertiente autobiográfica de su obra —contenida, sobre todo, en *Cartas*, su monumental epistolario— mantiene todavía territorios por explorar. El presente trabajo hace hincapié en el discurso de la enfermedad dentro de las cartas del escritor argentino, en lo concerniente a la relación entre el duelo y la melancolía. Para ello, se persiguen en el epistolario su reacción a las muertes de Francisco Reta y de Carol Dunlop.

Palabras clave: Julio Cortázar; correspondencia; literatura latinoamericana; duelo; melancolía.

ABSTRACT

Although Julio Cortázar's place in Latin American literature is indisputable, the study of the autobiographical aspect of his work —contained, above all, in *Cartas*, his monumental correspondence—, has yet territories to be explored. The present work emphasizes the discourse of illness in the letters of the Argentine writer, concerning the relationship between mourning and melancholy. To this end, we follow his reaction to the deaths of Francisco Reta and Carol Dunlop.

Keywords: Julio Cortázar; Correspondence; Latin American literature; Mourning; Melancholy.

INTRODUCCIÓN

En el duelo, lloramos a los muertos; en la melancolía, morimos con ellos (Leader, 2011, p. 15).

En 1917, Sigmund Freud (1979) vinculó el estudio de ambos conceptos, por primera vez, en su ensayo “Trauer und Melancholie”, en el que describe el duelo como “la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal” (p. 241),¹ y cuya aflicción psicológica sería similar a la que sufre de melancolía.² Agregó:

[En ambos casos], la reacción frente a la pérdida de una persona amada, contiene idéntico talante dolido[:] la pérdida del interés por el mundo exterior —en todo lo que no recuerde al muerto—, la pérdida de la capacidad de escoger algún nuevo objeto de amor —en remplazo, se diría, del llorado—, el extrañamiento respecto de cualquier trabajo productivo que no tenga relación con la memoria del muerto (p. 242).

Con la diferencia de que el melancólico, también sufre “una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo” (p. 242). Así, se podría resumir la visión freudiana sobre estos dos conceptos de la siguiente manera: “En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo” (p. 243). El duelo comprenderá, por lo tanto, el trabajo interior que atraviesa una persona en su adaptación a una nueva realidad: el objeto amado —persona o idea— ya no existe, por lo que el doliente debe aprender a vivir sin él. Se trata, sin embargo, de un

¹ En mi caso, me centraré en la de un ser amado, una pérdida real, empírica, aunque cabría tener en cuenta este matiz para trabajar el duelo de Cortázar por el Che Guevara, por ejemplo.

² Aunque no hay lugar aquí para profundizar en ello, cabe señalar que la melancolía es una afección clave en toda la filosofía y en la estética moderna, a partir del romanticismo.

proceso que no puede cumplirse enseguida; tras una comprensible renuencia, la persona debe ir separándose de los recuerdos y expectativas que lo ligaban al *objeto perdido*, en un proceso que puede tomar años. En otras palabras, la función del duelo, según Freud, es procesar el dolor.

La melancolía, en este marco, sería un duelo que no llega a resolverse y, por lo tanto, se concebiría como una *verdadera* patología. En este caso, el doliente busca identificarse con aquello perdido para permanecer junto a él, al contrario que en el anterior, en donde el fin es la superación de lo ausente. El duelo patológico, por lo tanto, consistiría en la perpetuación psíquica del muerto. En este sentido, como advierte Darian Leader (2011), el “sujeto melancólico está en dos lugares al mismo tiempo, dos espacios totalmente distintos que no pueden ser superpuestos” (p. 167): está entre los vivos, pero, a su manera, también permanece junto a los muertos, cuya ausencia encuentra intolerable. Se trata de un aspecto que es claramente relevante para la justificación psicológica-metafísica del género epistolar, un género tal vez radicalmente melancólico. Observa Patrizia Violi (1987):

Sin duda, la fascinación más sutil de la carta está precisamente en su dialéctica de proximidad y distancia, de presencia y ausencia; la carta evoca la presencia del otro y al mismo tiempo lo coloca en un lugar que es, por definición, inalcanzable: si escribo es porque el otro no está aquí o, si lo está, es precisamente para alejarlo (p. 96).

Precisamente, uno “de los rasgos de la melancolía famosos a lo largo de los siglos ha sido su asociación con la creación artística y la escritura” (Leader, 2011, p. 167). A este respecto, para Leader, las “artes existen para permitirnos acceder al dolor”; éstas pueden, por lo tanto, concebirse “*como un conjunto de instrumentos que nos ayudan a vivir el duelo*” (p. 81). Así, la creación literaria permite al melancólico canalizar este estado, si bien la medida no puede ser necesariamente terapéutica: “Its aim is not to make you ‘feel better’ or to redeem damaged experiences but to redirect your attention

to those very experiences” (Flatley, 2008, cit. por Taccetta, 2019, p. 117).³

A este respecto, y en relación con la escritura autobiográfica, el duelo es un proceso introspectivo, una inflexión en la vida del escritor, en la que el presente se encuentra absorbido por el pasado, y que en la escritura se revela a través de palabras y pasajes cargados de dolor. Si las cartas suponen un espacio de construcción del yo que toma inesperados desvíos en la forma de corresponsales, en una búsqueda por alcanzar el contacto consigo mismo, el duelo es una vertiente clave dentro de este proceso. Para ello, y a partir de *Cartas* (2012),⁴ la segunda edición del epistolario de Julio Cortázar, a continuación presentaré, en orden cronológico, dos muertes trascendentales en la vida del escritor argentino: por un lado, la de uno de sus mejores amigos de la juventud, Francisco Reta, y, por el otro, la de su última y muy querida esposa: Carol Dunlop.

FRANCISCO RETA

Francisco Reta murió el 31 de octubre de 1942. Su muerte significó el fin de una serie de desapariciones muy cercanas para Cortázar, en un breve periodo de tiempo: antes, el 16 de abril de 1941, había fallecido Alfredo Mariscal, uno de sus “más queridos amigos” (Cortázar, 2012, I, p. 114), y, en enero de 1942, Zadid Pereyra Bri-zuela, su cuñado y “camarada excelente” (I, p. 160). Ambas pérdidas, sin embargo, no tuvieron en él el efecto que tuvo la de Reta: “Han pasado casi dos meses, pero es siempre la misma cosa; algo se ha roto en mí, algo de mí se ha ido con ese camarada. ¿Será que, viejos compañeros de viaje, me ha llevado consigo en este último itinerario? Estábamos tan habituados a andar juntos...” (I, p. 161).

³ “Su objetivo no es hacerte «sentir mejor» ni redimir experiencias dañadas, sino redirigir tu atención hacia esas mismas experiencias.” Se trata del vínculo entre melancolía y estética, que parte de los textos de Baudelaire, revisados por Walter Benjamin, en relación con la experiencia de la modernidad. Taccetta (2019) profundiza en la teoría, concentrada sobre todo en *El origen del drama barroco alemán*, desde la experiencia de la melancolía y la pérdida.

⁴ Las citas al epistolario irán precedidas por un número romano, que hace referencia a uno de los cinco volúmenes que lo componen.

Cortázar le describe así en su correspondencia, que permite vislumbrar apenas la cercanía real que mantuvieron ambos:

Era un compañero de estudios que, terminados esos años del magisterio y del profesorado, siguió conmigo los caminos amistosos de la lectura, del estudio, de los viajes. [...]. Tenía una misteriosa capacidad para ser amigo, capacidad constituida por pequeños detalles, por finezas que pocas veces se hallan en la juventud. Y era un muchacho enfermo, con una afección renal surgida en la infancia, que lo minaba lentamente (I, p. 162).

Su epistolario recoge el viaje que hicieron juntos por el noroeste argentino, en el verano de 1941, hasta Misiones, y el viaje a Tucumán, junto a la familia de Reta, en enero de 1942, que se truncó repentinamente por la ya señalada muerte de su cuñado. Sin embargo, no hay cartas en su epistolario publicado que sigan inmediatamente al fallecimiento de Reta; las más cercanas están fechadas en diciembre y puntualizan, con menor o mayor detalle, el último día de la vida de su amigo, a la vez que hacen referencia, aunque muy vagamente, a los esfuerzos de Cortázar por escapar de “ese vacío, esa ausencia” (I, p. 164).

Es sólo en el inicio de su correspondencia con Eduardo Jonquière cuando la ausencia de “Paco” —como Cortázar le llamaba— va cobrando su verdadera relevancia. En este sentido, la carta enviada a los Jonquière, del 31 de octubre de 1952, en el décimo aniversario de su muerte, es la más importante al respecto. Este tipo de efemérides particulares predisponen al escritor a un diálogo directo con su pasado; y Cortázar (2012) no es ajeno al efecto introspectivo y retrospectivo que ocasionan: “Necesito escribir estas palabras, influido por esa tonta sumisión a las fechas, a un tiempo inventado por nosotros, y que da al sentimiento de ‘diez años’ un valor inevitable” (I, p. 413). En esta carta, el dolor se combina con el relato retrospectivo, la necesidad de recordarlo y el inevitable balance frente al tiempo que pasó desde su desaparición:

Hace diez años murió Paco, en la noche del 30 al 31. No me puedo olvidar de la luna llena, dura y canalla, que se burlaba sobre el estre-

cho pasadizo adonde me había refugiado para estar solo, como si no lo estuviese ya demasiado después de esos últimos minutos que vuelvo a repasar como las pesadillas que se repiten. Sé que puedo hablarte de esto a ti, que eras amigo del Mono y que lo querías bien como él a ti (desde tanta parecida diferencia...). [...]. Siempre, con cualquier motivo o sin ninguno, pienso en Paco, en su gusto por la vida que la enfermedad le fue retirando poco a poco. Cuántos reproches tengo que hacerme sobre mi conducta para con él; nunca creí que pudiera morir así, y mil veces le reproché su haraganería, sus proyectos abandonados, su dejarse ir... No comprendía que él estaba seguro (su cuerpo al menos lo estaba) de su condena, y que la vida con un futuro, con algo que hacer (estudios, trabajo) carecía ya de sentido para él. Años después, a través de Sartre (en *Le Mur*) descubrí lo que Paco no quiso decirme nunca: la pérdida total de comunicación con los demás que invade al condenado. Y yo lo molesté con reproches, fui duro ante sus negligencias, sus resbalones, en lo que yo creía, gran imbécil, el deber. Me acuerdo de sus últimas palabras a mí, cuando todavía le quedaba un hilo de conciencia. Yo le tenía las manos, y me dijo: “Julio, yo te he hecho tantas...” Quería agregar algo, pero no lo dejé, lo interrumpí con una frase de aliento, con la mentira fácil de que todo va a andar bien y que no hay que fatigarse. Ni siquiera lo dejé desahogarse en su último minuto. Me merezco bien morirme, cuando me toque, con una radio a toda fuerza al lado de la cama (I, pp. 413-414).

El desahogo de estas líneas sólo realza la importancia de Reta en la vida de Cortázar y el impacto de su muerte, de esa culpa que, señala, trascenderá el espacio de la intimidad de sus cartas, como se verá enseguida. Al efecto de los números redondos, se suma el carácter confesional de sus cartas a Eduardo Jonquières, esa especie de diario dirigido: “Perdón por todo esto, pero hoy no es un día fácil para mí. (Si fuera lo que no soy te escribiría dentro de dos días y te evitaría estas muecas inútiles)” (I, p. 414).

Si la intimidad puede considerarse una exhibición, la representación gestual a la que alude Cortázar en la última cita también demuestra la condición especular de la carta: el maltrecho estado anímico del autor se le hace evidente a sí mismo. De este modo, se podría destacar aquí la incomodidad de Cortázar por no poder

evitar la posible *acusación* de autobiografismo, pese a escribir a un destinatario concreto, lo que recuerda la paradójica condición de la escritura epistolar.

El duelo, como se ha dicho, implica una reelaboración de la relación con el ausente; en otras palabras, una confrontación con otras representaciones de uno mismo, de cómo era uno cuando aún existía ese otro que lo hacía así. En este sentido, la muerte de Reta es la coda de una etapa a la que el autor llama “paraíso perdido”, y que vincula a su juventud, concretamente, a la época antes de abandonar Buenos Aires para dedicarse a ser profesor en provincia:

Es curioso, yo guardo el recuerdo de mi juventud con tanta ternura como vos [...]. Soy enfermizamente sensible a toda evocación de aquel pasado, porque con el orgullo de la soledad —aludo a Bolívar, a Chivilcoy— me creí su guardián, su depositario. La muerte de Paco ahondó ese sentimiento. Durante años me encerré literalmente en el recuerdo, negándome a aceptar nuevas amistades que amenazaran, con el crecer de un nuevo afecto, borrar o mitigar las únicas que habían contado para mí. Tuve nuevos conocidos, pero no amigos. Incluso en Mendoza, cuando lo encontré a Daniel [Devoto], pasó mucho tiempo antes de admitir que podía llegar a ser un amigo. Creo que todo lo que escribía entonces era variación *sobre la nostalgia, sobre el paraíso perdido*. Durante dos años había sido verdaderamente feliz, y esos años fueron el 35 y el 36. Los ocho o diez siguientes los pasé negándome a aceptar el tiempo, obstinadamente vuelto hacia atrás, cuidando ese tesoro inexistente. Paco murió en el 42, y me dejó todavía más solo (I, p. 573).

Esta mención a una constante nostalgia encierra a su vez una reconfiguración de la propia persona a partir de la pérdida de un ser querido. Así, se puede comprender la desaparición de Francisco Reta como una muerte fundadora de la personalidad del autor, en cuanto fue un factor contribuyente a una manera de vivir su vida frente a la muerte, a adoptar una actitud melancólica con respecto a esta.

Dada la importancia de Reta, no es extraño que su recuerdo esté presente aún en 1965, veintitrés años después de su fallecimiento, como se lo hace saber a Francisco Porrúa:

El libro te está dedicado, y es una melancólica alegría y una curiosa extrañeza para mí que la segunda vez que dedico un libro, sea también a alguien que se llama Francisco. El primero fue un compañero de estudios y mi mejor amigo; murió en 1941,⁵ llevándose con él lo mejor de mí; dedicarle *Bestiario*, que él había visto hacerse, fue el vino y la leche que se vierte en las tumbas de los amigos jóvenes. Hoy, a tantos años, le ofrezco este libro a otro Paco, por suerte vivo, por suerte maravillosamente vivo (Cortázar, 2012, III, p. 163).

Pero el fantasma de “Paco” lo acompañará aún mucho más tiempo, tal vez para siempre. La perduración de este duelo, precisamente, es el tema de “Ahí, pero dónde, cómo”, de *Octaedro* (1974). Aunque el narrador del relato es innominado, la fuerza autobiográfica del uso de la primera persona, las menciones a la Argentina, a su trabajo de traductor en Ginebra, pero, sobre todo, a otros de *sus* muertos, como Alfredo Mariscal y Juan Carlos Pereyra Brizuela,⁶ y, especialmente, a Francisco Reta, permiten unir inequívocamente al protagonista de este relato con Julio Cortázar. Los dos epígrafes que abren el relato ofrecen el contexto necesario:

Un cuadro de René Magritte representa una pipa que ocupa el centro de la tela. Al pie de la pintura su título: Esto no es una pipa.

A Paco, que gustaba de mis relatos.

(Dedicatoria de *Bestiario*, 1951) (Cortázar, 2004, p. 81).

Si con la dedicatoria de *Bestiario* Cortázar busca recalcar el largo periodo de duelo que sobrelleva, la mención del cuadro de Magri-

⁵ Una confusión llamativa, ya que Reta murió en 1942.

⁶ El segundo marido de su madre, y hermano de Zadid, que también falleció repentinamente.

tte busca capturar el extraño fenómeno de su actual relación con Paco, quien ha muerto, pero a la vez vive; está y no está, no es él y a la vez sí:

es él bruscamente: ahora (antes de empezar a escribir; la razón de que haya empezado a escribir) o ayer, mañana, no hay ninguna indicación previa, él está o no está; ni siquiera puedo decir que viene, no hay llegada ni partida; él es como un puro presente que se manifiesta o no en este presente sucio, lleno de ecos de pasado y obligaciones de futuro (p. 81).⁷

El protagonista del relato es un sujeto evidentemente melancólico, que vive en el presente y en el pasado, en compañía de vivos y de muertos. La frase con la que comienza el texto: “No depende de la voluntad”, manifiesta el carácter melancólico del texto, así cómo, a su vez, puede estar vinculada con la condición de tabú del duelo, al tratarse de un tema penoso que cuesta confesar. La frase, además, se corta abruptamente para hacer sitio a otro *piso* en el texto —la cita anterior—, escrita en un tamaño de fuente menor y sangrada, como dando a entender que proviene de más abajo, de un lugar más profundo. “Ahí, pero dónde, cómo”, por lo tanto, se construye mediante la combinación de la vorágine de recuerdos y sensaciones de Cortázar con respecto a la muerte de Francisco Reta, dispuestos en el texto en esos dos pisos diferenciados, así como en la alternancia entre el “vos” y el “él”, al referirse a Paco. Esta división, además, parece distinguir entre un lado consciente e inconsciente, precisamente porque, como indica Cortázar (2004), la presencia de Reta se da, sobre todo, en sus sueños:

Por supuesto que no estás en la casa de la calle Rivadavia, y que yo en Ginebra no he subido la escalera de tu casa en Buenos Aires, eso es la utilería del sueño y como siempre al despertar las imágenes se deslíen y solamente quedas vos de este lado, vos que no sos un sueño, que me has estado esperando en tantos sueños pero como

⁷ E incluso, podría referirse a que este texto es y no es autobiografía.

quien se cita en un lugar neutral, una estación o un café, la otra utilería que olvidamos apenas se echa a andar.

Cómo decirlo, cómo seguir, hacer trizas la razón repitiendo que no es solamente un sueño, que si lo veo en sueños como a cualquiera de mis muertos, él es otra cosa, está ahí, dentro y fuera, vivo aunque lo que veo de él, lo que oigo de él: la enfermedad lo ciñe, lo fija en esa última apariencia que es mi recuerdo de él *hace treinta y un años*; así está ahora, así es (p. 85).

En “Ahí, pero dónde, cómo”, Cortázar (2004) no puede evitar soñar con la noche del fallecimiento de su amigo y describir la angustia de ese momento, como ya hiciera en la carta a los Jonquières más de veinte años atrás:

Y además, Paco, por qué. Lo dejo para el final pero es lo más duro, es esta rebelión y este asco contra lo que te pasa. Te imaginás que no te creo en el infierno, nos haría tanta gracia si pudiéramos hablar de eso. Pero tiene que haber un por qué, no es cierto, vos mismo has de preguntarte por qué estás vivo ahí dónde estás si de nuevo te vas a morir, si otra vez Claudio tiene que venir a buscarme, si como hace un momento voy a subir la escalera de la calle Rivadavia para encontrarte en tu pieza de enfermo, con esa cara sin sangre y los ojos como de agua, sonriéndome con labios desteñidos y resecos, dándome una mano que parece un papelito (p. 85).

En Cortázar, la muerte de Paco ha sido un suceso evidentemente traumático, ya sea por la juventud de su compañero, la manera como la enfermedad se ensañó con él o por su forma de comportarse la noche de su muerte. Según Madeleine Klein, la idea de sentirnos de alguna forma responsables por la pérdida de nuestros seres amados se construye en la manera como internalizamos la separación en nuestras relaciones tempranas (cit. por Leader, 2011, p. 65). Así, perder a alguien “revivirá todas las pérdidas tempranas que uno ha experimentado y atribuido a los impulsos destructivos propios” (p. 64), lo que, además, significaría que la pérdida más reciente implica la resolución de la anterior. Se trata de una cuestión que, en el caso de Cortázar, se debe vincular sin duda al abandono

paterno en su niñez. Aunque al transformar su duelo en una obra accesible a todos, se podría concebir que la memoria se vuelve, en cierto modo, narrativa y que la literatura actúa como un exorcismo simbólico, en el que la pérdida de Reta adquiere un carácter artificial, al quedar representada en un relato, Cortázar, en cambio, parece más interesado en confesar su melancolía y “la sensación de imposibilidad que est[a] genera” (Leader, 2011, p. 168):

De forma crucial, este sentimiento de punto muerto es comunicado. Esto significa que parte de la lucha del melancólico tiene que ver con el lenguaje, con encontrar una forma de expresar lo imposible. No es que el melancólico tenga un problema y tenga que expresarlo, sino que querer expresar —o sentir que la expresión está bloqueada— es de hecho parte del problema. Un melancólico es menos propenso a guardarse esto para sí mismo, ya que hay un vínculo entre la sensación de imposibilidad y la necesidad de transmitir esto (p. 168).

“Ya sé que no se puede escribir esto que estoy escribiendo”, apunta, precisamente, Cortázar (2004, p. 82). El título, la manera como está estructurado y las propias confesiones del autor aluden a este estado de incomunicación. Como en el cuadro de Magritte, en “Ahí, pero dónde, cómo” hay un problema de referentes, que revela, en el fondo, que las palabras no alcanzan, el abismo que separa al lenguaje de la realidad.

La última mención a Francisco Reta en *Cartas* aparece en una carta a su madre, del 17 de enero de 1982, a casi cuarenta años de su muerte. Se trata de un comentario de Cortázar (2012) acerca de la recepción de un pequeño objeto que le recuerda a su amigo fallecido: “Aurora me dio la cajita con los dos perritos. Que hayas pensado en enviármela me hace muy feliz, porque recuerdo cuánto le gustaba a Paco. Esa cajita lo acerca todavía más a mi recuerdo” (V, p. 440). Si esta desaparición permite evidenciar la manera como el duelo y la melancolía están imbricados fuertemente en las cartas de Cortázar, la de Carol Dunlop supone acercarse al nudo más prieto de esta ligadura.

CAROL DUNLOP

Carol Dunlop murió el 2 de noviembre de 1982. Cortázar (2012) había descrito la llegada de la escritora norteamericana a su vida como un “puerto dulce de paz después de un interminable tiempo de borrascas” (V, p. 119). Su relación, que puede perseguirse enteramente en el quinto volumen de su epistolario, llegó, sin embargo, a un final prematuro con la muerte de ella, a los pocos años de conocerse. Esta es la gran tragedia de Cortázar.

A diferencia de Reta, esta vez la correspondencia recogida sí que permite seguir más de cerca el proceso del duelo:

Le 11/3/82⁸

Très chers Patricia et Alecio [de Andrade],

Les fleurs sont belles, mais les mots que vous aviez ajoutés le sont encore plus. Il y a dans tout cela le parfum de l'amitié, et je voudrais être capable d'exprimer mieux tout ce que je ressens [sic] pendant que je pense à votre visite. Merci, chers amis, je vous embrasse très fort et je me sens un peu moins seul ce soir.

Julio (2012, V, p. 526).⁹

La extensión del mensaje y sus propias palabras ya reflejan el impacto de la ausencia del ser querido en su estado mental y, por ende, en su propia escritura. Otra carta, enviada a su madre y hermana a más de una semana de producido el fallecimiento, incide aún más en este aspecto:

Hubiera preferido escribir a mano, pero en estos días me resulta difícil y prefiero la máquina para que puedan leer sin dificultad en vez de descifrar garabatos. [...]. No puedo escribir mucho, me es difícil

⁸ La fecha está escrita en orden americano: mes/día/año.

⁹ 11/3/82

Queridos Patricia y Alecio [de Andrade],

Las flores son hermosas, pero las palabras que les acompañan lo son aún más. En todo ello hay un aroma de amistad, y me gustaría ser capaz de expresar mejor todo lo que siento al pensar en vuestra visita. Gracias, queridos amigos, os mando un fuerte abrazo y esta noche me siento un poco menos solo.

Julio (2012, V, p. 526). [Traducción propia].

y ustedes comprenderán. Ya llegará el día en que les hablaré —ojalá que allá, con ustedes— de estos años en que fuimos tan felices (V, pp. 526-527).

La muerte de Dunlop no fue una sorpresa para él: llevaba enferma varios meses y la incertidumbre iba aumentando a medida que pasaban los días y no había una reacción favorable. Se trataba, además, de un problema de salud que venía de tiempo atrás, según refleja la carta de Cortázar a Guillermo Schavelzon, del 10 de agosto de 1982, desde Managua:

Estamos muy bien, aunque Carol tuvo una dura crítica (quise escribir crisis) de *sus extraños dolores óseos*, que durante 5 días la tuvieron a mal traer. No está completamente repuesta y yo me inquieto por ella; al volver a París empezaremos una serie de exámenes de fondo, porque es un asunto que ya está durando demasiado (V, p. 497).¹⁰

Pese a regresar a París de inmediato —la primera carta, fechada desde París, es del 22 de agosto—, el estado de Carol no cambiaría. El día 22 de octubre, por ejemplo, envía cartas a Ofelia Cortázar, Pedro Lastra, Mariano Bernárdez y Antonio Saura; en todas ellas, menciona lo enferma que está. Tal vez la menos personal de todas es la que escribe a Lastra, e incluso allí no deja de percibirse la aflicción: “Con qué pasión he leído sus poemas [...]. Gracias por todo eso, y excúseme de no escribirle más largo, pero estos son tiempos malos para mí. Y eso me vuelve aún más hermoso este encuentro con la poesía...” (V, p. 521).

Sus últimas horas junto a ella, así como los datos del sepelio, están contados de manera retrospectiva en la carta a su madre y hermana, del 10 de noviembre:

¹⁰ Este mal también aparece registrado en las cartas de Dunlop a Silvia Monrós-Stojakovic, fechadas el 26 de noviembre de 1981, en las que la escritora norteamericana menciona “un problema de huesos jodidos”, “alojar a [un] esqueleto de vieja” y que le “arden los huesos” (Cortázar, Dunlop & Monrós-Stojakovic, 2009, pp. 71-72).

Carol se me fue como un hilito de agua entre los dedos el martes 2 de este mes. Se fue dulcemente, como era ella, y yo estuve a su lado hasta el fin, los dos solos en esa sala de hospital donde pasó dos meses, donde todo resultó inútil. Hasta el final estuvo segura de que se mejoraría, y yo también, pero en los dos últimos días solamente ella, por suerte, conservó su esperanza que yo había perdido después de hablar con los médicos. De ninguna manera se lo di a entender, la acompañé como si nada hubiera cambiado, y en las últimas horas conseguí que ya nadie entrara a molestarla y me quedé a su lado cuidándola, hasta que el último calmante que le habían dado la fue adormeciendo poco a poco. No supo nada, no sufrió nada en ese momento final. La enterré el viernes en el cementerio de Montparnasse, un barrio que ella amaba mucho, y todos nuestros amigos estuvieron con ella y conmigo. Puedo decirles, porque pienso que les hará bien, que me acompañaron como ustedes lo hubieran hecho de estar aquí, y eso me ayudó a soportar un poco mejor la distancia que me separaba de Buenos Aires y el hueco infinito de la ausencia de mi Carolita tan querida (V, pp. 526-527).

En esta ocasión, además, le tocará recibir el pésame, el cual contesta. Se trata de respuestas muy breves, casi formularias que, por su gran parecido en su estructura sintáctica, así como en los términos que se utilizan, revelan que se trata de mensajes escritos “en cadena”. Véanse estos ejemplos:

Gracias, Silvia [Baron Supervielle], por tu mensaje que me conforta en este momento tan duro (V, p. 529).

Gracias, Jaime [Alazraki], por tu mensaje que me trae tu amistad y que me ayuda a tratar de entender este vacío en que vivo (V, p. 530).

Gracias, Ángel [Rama], tu carta me hace bien, me ayuda en este pozo donde estoy metido sin comprender, sin aceptar (V, p. 533).

Gracias, Norah [Giraldi], por ese mensaje que me alienta en este vacío que me envuelve. (V, p. 534).

Como cualquier otro grupo de cartas escritas en serie, las repeticiones son inevitables y el patrón es claro: la soledad, el hueco, el vacío, el pozo.¹¹ Carol, el antiguo *puerto de paz*, es ahora el agujero negro que lo absorbe todo. En ellas, además, no aparece mencionado el lugar desde donde se escriben, que puede remitir a un sentimiento de incomunicación o espontaneidad.

También por esos días hay mensajes más personales, como la carta a Claribel Alegría y Bud Flakoll, en la que les agradece haber podido pasar con ellos, tras la muerte de Carol, “horas de paz”, que le ayudaron a sentirse “menos destruido” (V, p. 532); o la que envía a Félix Grande y Francisca Aguirre, a los que promete visitar pronto, a la vez que les confiesa la imposibilidad de vivir el presente, a la vez que vuelve a recuperar la imagen del hoyo para simbolizar lo imposible que parece la vida sin Carol Dunlop: “Ahora es el hueco, en un París zombie, no puedo escribir ni vivir mientras veo cómo nacen estas palabras y corre la tarde, sé que ustedes dos lo saben y lo comprenden, que no necesito agregar nada, que los quiero tanto” (V, p. 532).

La reconfiguración del mundo interior, aprender a procesar el dolor —a lo que me referí anteriormente como la finalidad del duelo—, significa un reaprendizaje cotidiano, un volver a vivir sin el ausente. Cortázar, sin embargo, manifestará una voluntad de no querer separarse de Dunlop; por el contrario, se propone empezar un proyecto que le acerque aún más a ella. Si el trabajo de duelo, en teoría, consiste en desligarse de los recuerdos y las esperanzas vinculadas a la persona perdida, a través de un “proceso gradual de fraccionamiento de la agonía y la añoranza” (Leader, 2011, p.

¹¹ Se trata de una imagen, la del “hoyo”, que la literatura científica utiliza para describir la confluencia entre el duelo y la melancolía. A este respecto, cabría recordar a la escritora norteamericana Susan Sontag (1981), para quien cualquier “enfermedad importante cuyos orígenes sean oscuros y su tratamiento ineficaz tiende a hundirse en significados” (1981, p. 88). Aunque cabría matizar que las metáforas varían de acuerdo con la agresividad de la enfermedad, los síntomas, la población vulnerable, su forma de transmisión, entre otros aspectos, la autora concluye que éstas también se ven alteradas en relación con su impacto en el presente, su novedad. Justamente, el libro de Leader (2011) se titula *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión*.

171), la melancolía supone que la recomposición del espacio vacío producido por la ausencia no llega a producirse.

Cabría matizar aquí que el duelo no debería consistir en el olvido o la indiferencia con respecto al ausente, sino en restaurar los vínculos que, emocionalmente, personalizamos en éste. Como advierte Leader (2011), el duelo no debe concebirse como “algo que puede ser realizado y dejado”, sino el proceso por el cual se logra que “esa pérdida sea parte de la vida” (p. 92). Esto significa reconocer que la frontera entre el duelo y la melancolía es, por definición, porosa y que el duelo reaparece y desaparece en un avance imposiblemente progresivo o sistemático. A este respecto, a partir del trabajo de Lacan, Leader menciona que el “duelo debe marcar el lugar de un sacrificio simbólico, para que otros objetos puedan tomar el lugar de la persona amada y perdida” (p. 124). Todo esto lleva a indicar que la muerte biológica no es necesariamente la verdadera muerte: “También se trata de dejar a alguien descansar simbólicamente” (p. 105). En el duelo, por lo tanto, la muerte natural y la simbólica no siempre coinciden, como ya refleja nuestro comportamiento con respecto al luto:¹² “Objetos preciosos son a menudo enterrados con los muertos [...]. Enterrar posesiones es menos un signo de devoción y respeto que un conjuro” (p. 105).¹³ En este sentido, la decisión de Cortázar de trabajar en *Los astronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella* (1983), la bitácora del viaje que hicieron ambos por la carretera que une París y Marsella, supuso, por lo tanto, una manera de sobrellevarlo. De una manera análoga al trabajo creativo que Cortázar realizó en el caso de Reta, con este libro Cortázar (2012) construye una espe-

¹² Mientras que el duelo es un proceso privado, en el luto la “pérdida es insertada en la comunidad a través de un sistema de ritos, costumbres y códigos, que van desde los cambios en la vestimenta y los hábitos de comer hasta las ceremonias conmemorativas altamente estilizadas” (Leader, 2011, p. 15).

¹³ Como observa Leader (2011), en la literatura, desde la antigüedad, hay ejemplos de este desbalance entre la muerte natural y la simbólica, desde las tragedias griegas hasta las historias de fantasmas, ya “que los fantasmas [son] siempre fantasmas *por alguna razón*” (p. 116), como, por ejemplo, y para no salir de Cortázar, en “Reunión con un círculo rojo” (1977).

cie de monumento a Carol Dunlop, concretamente un cenotafio o incluso una forma de tumba:¹⁴ “Es muy triste y muy bello a la vez ocuparme de ese libro en el que estuvimos tan juntos por última vez, y aunque ella no pueda verlo editado, yo me siento como en paz después de haber trabajado meses y meses para terminarlo y ponerlo a punto” (V, p. 604). La finalización del proyecto, a su vez, no significará ninguna clase de cierre para el autor, quien, al contrario, sólo pretende encontrar ahora otra manera de mantener la ilusión de que ella está a su lado. Así, tras la publicación de dicho libro, encontrará en la traducción del resto de la obra de la escritora norteamericana otra razón para mantenerla todavía cerca:

Dentro de tres semanas será el primer aniversario de la muerte de Carol, pero para mí sigue siendo *como si fuera el primer día*. Mi única manera de sentirme un poco mejor ha sido trabajar en un libro que estábamos haciendo juntos, y que saldrá editado el mes que viene; por supuesto te lo enviaré en seguida. Ahora quiero traducir al español sus cuentos, que son bellísimos, y darlos a algún editor. Así me hago por momentos la ilusión de que ella está a mi lado, pues la alcanzo a través de sus escritos y la siento muy cerca. (V, p. 616).¹⁵

La correspondencia de los años siguientes buscará ver este proyecto realizado. Así, las cartas a Fabienne Bradu y a Guillermo Schavelzon, del 19 de mayo de 1983, tratan sobre la posibilidad de la traducción al español, por Bradu, de *Mélanie dans le miroir*, novela de Dunlop, para publicarla en Nueva Imagen, donde Schavelzon era el editor. Y si bien –según la carta de Cortázar a Schavelzon, del 8 de julio– la respuesta fue afirmativa, no hay pruebas de que la traducción se llegara a publicar alguna vez, tal vez por la propia muerte de Cortázar, a principios de 1984.

¹⁴ Cabría mencionar aquí los casos similares de *Quelque chose noir* (1986), de Jacques Roubaud, o *À ce qui n'en finit pas. Thrène* (1995), de Michel Deguy, escritos tras la muerte de sus esposas como intentos de superar duelos inconmensurables.

¹⁵ Las cursivas son mías.

La publicación de *Los aeronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*, por otra parte, lleva un mensaje, que hace las veces de aviso mortuario y elegía, fechado en diciembre de 1982:

Lector, tal vez ya lo sabes: Julio, el Lobo, termina y ordena solo este libro que fui vivido y escrito por la Osita [Carol Dunlop] y por él como un pianista toca una sonata, las manos unidas en una sola búsqueda de ritmo y melodía. [...].

A ella le debo, como le debo lo mejor de mis últimos años, terminar solo este relato.

Bien sé, Osita, que habrías hecho lo mismo si me hubiera tocado precederte en la partida, y que tu mano escribe, junto con la mía, estas últimas palabras en las que el dolor no es, no será nunca más fuerte que la vida que me enseñaste a vivir como acaso hemos llegado a mostrarlo en esta aventura que toca aquí a su término pero que sigue, sigue en nuestro dragón, sigue para siempre en nuestra autopista (2016, p. 368).

Precisamente, el acceso a la correspondencia permite observar también esta otra dimensión del duelo: la de la comunicación de la pérdida.¹⁶ En las cartas de ese noviembre de 1982, que llevan la noticia de la muerte de Dunlop, se observa la imposibilidad de describir el hecho sin recurrir a metáforas, así como deja entrever, pese a tratarse de misivas que nacen de diferentes circunstancias, una misma actitud de urgencia, que, en el fondo, puede comprenderse como una llamada de auxilio.

La muerte de Carol Dunlop, finalmente, le impone una reflexión sobre la perspectiva de su propia posible muerte. Así, no es extraño que, a casi un mes de su desaparición, le escriba a Bernárdez una carta en la que le adjunta un documento que le otorga los derechos sobre su obra tras su fallecimiento. La carta contiene, además, una posdata en la que le aclara que tiene “la intención de vivir todo lo que pueda. Pero se vive mejor cuando se tienen las

¹⁶ A Cortázar también le había tocado estar del otro lado de este tipo de intercambios. Dentro de su epistolario, resaltan sus respuestas a los avisos de las muertes de Paul Blackburn y José Lezama Lima, en 1971 y 1974, respectivamente.

cosas y las camisas bien arregladas” (Cortázar, 2012, V, p. 536). No obstante, junto a esta voluntad, también hay cartas que hacen explícita la pulsión contraria: “Poco te hablaré de mí, estoy tan deshabitado que me cuesta reconocerse cada vez que me despierto. [...]. Lo que más me cuesta es luchar contra una especie de atonía o de indiferencia que nunca estuvo en mi carácter; pero la química sabe hoy cómo inyectar por lo menos un grado de vitalidad” (V, pp. 559-560). Cortázar moriría el 12 de febrero de 1984, pero otro había muerto antes, el 2 de noviembre de 1982: “La muerte me ha golpeado en lo que más amaba, y no he sido capaz de levantarme y devolverle el golpe con el mero acto de volver a vivir. Hay momentos en que lo único que tiene realidad para mí es la tumba de Carol, donde voy a ver pasar las nubes y el tiempo sin ánimos para nada más” (V, p. 580). Si la llegada de Dunlop a su vida personificó la llegada a una zona de calma después de unos años de una vida agitada, su muerte determinó que Cortázar tuviera que volver a partir, sin ganas, sin fuerzas y sin otro rumbo que el de perseguir la estela de su propio naufragio.

CONCLUSIONES

En un epistolario generalmente caracterizado por la discreción del autor, los periodos de duelo aparecen como algunas de las grietas por las que el discurso de la enfermedad se filtra. Así, abordar el duelo en Julio Cortázar nos acerca a una escritura en plena crisis emocional, cuya clara postura melancólica permite reafirmar lo imbricado que están ambos conceptos, en unas páginas gobernadas por el dolor.

Si bien las cartas recogidas en la última edición de *Cartas* pueden no hacer justicia a las desapariciones que podrían haber mellado, en mayor o menor medida, la vida del escritor argentino, los dos casos expuestos son ejemplo de una escritura por la que el escritor se convierte en testigo de sí mismo: se acusa, condena, sufre y consuela. Asimismo, en el caso de Dunlop se puede observar cómo el impacto de su pérdida es irreparable en el autor, que es incapaz de poder aceptar su ausencia y recurre, justamente, a la escritura para continuar un diálogo permanente con ella.

Si la escritura epistolar nace de —y en— la ausencia del destinatario —y por lo tanto, es un género marcadamente melancólico—, el duelo realza este carácter paradójico. En ellas, el dolor de la pérdida se mezcla con la impotencia de la incomunicación, la marca de la soledad, del hueco, del vacío, del pozo. ➤➡

REFERENCIAS

- CORTÁZAR, J. (1974). *Octaedro*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- CORTÁZAR, J. (2004). *Cuentos completos / 2*. Madrid: Alfaguara.
- CORTÁZAR, J. (2012). *Cartas*. [5 vols.]. Buenos Aires: Alfaguara.
- CORTÁZAR, J. & DUNLOP, C. (2016). *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*. Barcelona: Alfaguara.
- CORTÁZAR, J. DUNLOP, C. & MONRÓS-STOJAKOVIC, S. (2009). *Correspondencia*. Barcelona: Alpha Decay.
- FREUD, S. (1979). *Obras completas. Volumen XIV (1914-16). Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras*. J. Strachey (Ordenamiento, comentario y notas), con la colaboración de A. Freud, asistidos por A. Strachey & A. Tyson. José L. Etcheverry (Trad.). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- LEADER, D. (2011). *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión*. Elisa Corona Aguilar (Trad.). Coyacán-Madrid: Sexto Piso.
- SONTAG, S. (1981). *La enfermedad y sus metáforas*. M. Muchnik (Trad.). Barcelona: Muchnik Editores.
- TACCETTA, N. (2019). La experiencia de la modernidad. Shock y melancolía en Walter Benjamin. *Las Torres de Lucca*, 8(15), 107-133. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Véase <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7004764>
- VIOLI, P. (1987). La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar. *Revista de Occidente*, 68, 87-99. Madrid, Fundación Ortega y Gasset-Gregorio Marañón.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 6, núm. 14, enero-abril 2026, Sección Redes, pp. 152-168.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i14.252>

“El buque negro” de José María Barrios de los
Ríos: estrategias espectrales en la ciencia
ficción de principios de siglo XX

“El buque negro” by José María Barrios de los
Ríos: Spectral Strategies in Science Fiction
of the Early 20th Century

Héctor Justino Hernández Bautista
Escritor e investigador independiente, México

ORCID: 0000-0003-4278-6999
justin_cmr4@hotmail.com

Recibido: 10 de octubre de 2025
Dictaminado: 11 de noviembre de 2025
Aceptado: 21 de noviembre de 2025



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

“El buque negro” de José María Barrios de los Ríos: estrategias espectrales en la ciencia ficción de principios de siglo xx

“El buque negro” by José María Barrios de los Ríos: Spectral Strategies in Science Fiction of the Early 20th Century

Héctor Justino Hernández Bautista

RESUMEN

En el presente artículo, se estudia la manera en que José María Barrios de los Ríos construye un cuento fronterizo entre el terror y la ciencia ficción y juega con el extrañamiento cognitivo de los lectores para generar un relato en donde las posibilidades de interpretación sean ambiguas. A partir de postulados teóricos como los propuestos por Darko Suvin o Fernando Ángel Moreno, se indaga en las características cienciaficcional del cuento y en los indicios que señalan un proceso de indeterminación genérica para los lectores y de mundo posible para los personajes.

Palabras clave: cuento; ciencia ficción; terror; Barrios de los Ríos; extrañamiento.

ABSTRACT

This article examines how José María Barrios de los Ríos constructs a short story that lies on the border between horror and science fiction, playing with the reader's cognitive estrangement to create a narrative in which interpretive possibilities remain ambiguous. Drawing on theoretical approaches such as those proposed by Darko Suvin and Fernando Ángel Moreno, the study explores the science-fictional features of the story and the textual clues that suggest a process of generic indeterminacy for readers and the construction of possible worlds for the characters.

Keywords: Short Story; Science Fiction; Terror; Barrios de los Ríos; Estrangement.

EL AUTOR Y SU OBRA

José María Barrios de los Ríos es un autor mexicano nacido en Zatecas, en febrero de 1864. Salvo algunos datos que aparecen en lugares dispersos, hay poca información sobre su vida. La mención es pertinente debido al estado en que se encuentra su obra, con revisiones más bien escuetas o comentarios breves. Quizá la voz más importante que se ocupó de rescatarlo sea la de Andrés Henestrosa, a quien remiten los escasos textos disponibles para dar noticia de Barrios de los Ríos. Henestrosa (2007), en su columna *Alacena de minucias*, después de contar la cacería que realizó para recuperar *El país de las perlas y cuentos californios* (1908), dice lo siguiente:

José María Barrios de los Ríos no aparece mencionado en las historias de la literatura mexicana, cosa que no debe extrañar a nadie, aunque en ellas hayan encontrado lugar autores y libros que aunque parezca un contrasentido, no están dentro de la literatura. Entre los pocos que lo mencionan, se encuentran don Juan B. Igúñiz, a quien debemos mucha de la información que aquí vamos a usar. [...]. [Barrios de los Ríos] Hizo su carrera literaria en el Seminario de aquella ciudad. Se graduó abogado en San Luis, en cuyo Seminario al propio tiempo que enseñaba recibía clases de lengua griega y teología. Después, en 1889, vino a radicarse en la ciudad de México, colaborador en muchos periódicos. Al iniciarse la última década del siglo pasado, tal vez en 1892, partió para La Paz con el cargo de Juez de Primera Instancia. Fiel a su vocación, fundó en Baja California varios periódicos: *El Peninsular*, *El Correo de la Paz* y la *Revista Jurídica*. En 1896, abandonó la península y después de tocar distintos puntos del país, se estableció en Guadalajara, en donde fundó *La Legalidad* y colaboró en la prensa local. En 1903, se trasladó a Cananea, lugar en que le sobrevino la muerte, en noviembre de ese mismo año. Tenía escasos cuarenta años (2007, p. 454).

No mucho más se ha mencionado sobre Barrios de los Ríos, salvo que su estancia en Baja California Sur debió servir como inspiración de su libro más conocido: *El país de las perlas y Cuentos californios*. Al respecto, Rubén Olachea (2013), comentador de la primera parte —la llamada *El país de las perlas*—, menciona: “Yo supongo que fue escrito a partir de 1892, pues es el año en que el autor llegó a La Paz, donde permaneció cuatro o cinco años” (p. 22). Henestrosa (2007), poco después de su noticia biográfica, agrega alguna otra noticia:

Los trabajos literarios de José María de los Ríos son muy abundantes, aunque pocos sus libros. Era poeta y novelista, mejor dicho narrador. Publicó *Océano*, *Colección de poesías*, *Pompillas*. *Poesías festivas*, en cuyo preliminar se consignan muchos datos sobre el poeta: origen, estudios, escritos, carácter y fallecimiento. El libro se integra con poesías originales y traducidas, así como con algunos cuentos. De suma rareza, no lo hemos podido consultar. Muchos de los trabajos de Barrios de los Ríos fueron firmados con este extraño seudónimo: *Duralis Estars*. Otros, muy pocos, con el de *Férula*.

El libro que nos ocupa, o sea, *El país de las perlas y Cuentos californios* es su mejor libro y el más conocido, a pesar de su rareza. En él reunió el autor una serie de narraciones de muy hermosa factura, inspiradas en el ambiente bajacaliforniano, o simplemente californio, como él diría. En un estilo escueto, limpio, directo, dentro de las maneras de su tiempo, José María Barrios de los Ríos nos da una visión de aquellas lejanas tierras, entonces más que ahora, tierras incógnitas. Como ocurre con los que tienen algo que decir, el autor no se anda por las ramas ni se embrolla: dice con elegante sencillez las cosas que se propone. Más que novelas cortas, más que cuentos, los dos títulos reunidos en el volumen son narraciones de diversa inspiración y factura, si bien todas muy bien escritas (pp. 454-455).

De dicho libro, Rubén Olachea (2013) revisa la manera en que Barrios de los Ríos construye en la primera parte un relato de viajes, donde enuncia impresiones que Olachea coteja con su actualidad en la península. Señala brevemente el contenido de los cuentos, hace hincapié en su carácter de escenas, estampas o dramas familiares, pero no ahonda en ellos, debido a que no era su objetivo.

“El buque negro”, uno de los cuentos que aparece en la segunda parte, es quizás el más conocido o, por lo menos, el que más ha pervivido en el tiempo, pues se ha retomado en varias antologías,¹ principalmente de cuño fantástico, como *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano* (2011), compilado por José María Martínez, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* (1978) y *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano* (1998), compilados por Óscar Hahn, o *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano, el primer siglo* (2008), compilado por Ana María Morales. Sin embargo, y esta es una de las razones que hacen curioso al relato, también aparece en una antología de cuño cienciaficcional: *El futuro en llamas* (1997) de Gabriel Trujillo Muñoz, a partir de la cual se ha retomado en otros estudios, como parte de los precursores de la ciencia ficción mexicana.

No es fortuita la confusión sobre el género al que pertenece, pues dependiendo de la postura que tome el lector fácilmente puede tensarse su análisis hacia uno u otro lado del espectro, de tal modo que la ambigüedad al interior de la trama elabora un espacio de incertidumbre poco explorado. En los libros *La ciencia ficción en México* (2004), de Gonzalo Martré, y *Expedición a la ciencia ficción mexicana* (2001), escrita por Ramón López Castro, se menciona este cuento como parte de la tradición cienciaficcional mexicana y bajo esa perspectiva es que he decidido retomarlo, teniendo en cuenta que se trata de un texto temprano y, por ello, anterior a la consolidación y estudio del género como se le conoce ahora. Considero que sus características lo acercan a los rasgos de una ciencia ficción temprana, no aún consciente de sí misma, pero sí impresa por el

¹ Vale la pena mencionar que la edición del libro que utilizamos es la de 1908, pero para esa fecha el autor ya había fallecido, por lo que no queda claro quién compiló el libro y si se basa en alguna edición anterior de los textos, lo que parece ser lo más seguro, tomando en cuenta la amplia empresa editorial de José María, sobre todo en la hechura de periódicos. Especulo que la edición de 1908 podría haber sido iniciativa de su hermano, también escritor, Enrique Barrios de los Ríos, quien publicó su obra en la misma colección donde se encuentra la de José María, según consignan las páginas iniciales de la edición de 1908. Henestrosa, por su parte, menciona que posee una edición, sin fecha, de la editorial Pax; y Olachea señala dos ediciones, publicadas, en 2002 y 2003, por el Senado de la República. Queda pendiente una revisión textual que analice genéticamente la obra.

ímpetu romántico y, después, modernista que movilizó algunos de los ejemplos pioneros en México, como se observa en varias de las ficciones escritas por Amado Nervo y por Pedro Castera: es el caso de “Dentro de 50 años” o “La última guerra” del primero y *Querens* o “Viaje celeste” del segundo.

La historia que se narra en el cuento abarca varias décadas, en sólo unas páginas. Utiliza a su favor el paso del tiempo para crear elipsis prolongadas y digresiones mínimas, que acrecientan el misterio, no obstante que diluye la anécdota principal entre una narración ingenua y sencilla que por momentos parece casi olvidar su búsqueda inicial. La anécdota es la siguiente: en 1716, la misión religiosa de Nuestra Señora de Loreto, frente al entonces llamado Mar de Cortés, se encuentra aislada y con recursos limitados, debido a la escasez de alimento y recursos. Cuando la esperanza parece escasear, el padre superior, llamado Salvatierra, divisa un barco, que se acerca al puerto durante uno de los oficios religiosos. Pronto descubren que se trata de un buque en el que el narrador en tercera persona se detiene a dar pormenores sobre su falta de arboladura, su color oscuro y su aparición misteriosa. De éste, descende “Don Veremundo de la Garza y Contreras, natural de Villamadera, en el reino de Navarra: tenía veinticinco años y era hermano menor del duque de Torre la Mora” (Barrios de los Ríos, 1908, p. 92), un hombre fáustico, por su relación con el poder, que les entrega víveres y medicamentos. Pasan los años, él se queda a vivir con ellos, pero el buque no vuelve a aparecer. El padre Salvatierra muere lejos de la misión, en circunstancias misteriosas —lo cual es uno de los ejes sobre los que volveré más adelante—, y Don Veremundo se hace viejo, en medio de las maledicencias de la comunidad, que lo mira con recelo por su fortuna monetaria y sus negocios prósperos: lo culpan de un supuesto pacto con el diablo. En su lecho de muerte, el buque regresa por él y se lo lleva en su interior, engulléndolo como una ballena, sin que se ofrezca una explicación de su naturaleza o funcionamiento.

LA CIENCIA FICCIÓN MEXICANA

“El buque negro” ha sido considerado por algunos investigadores como uno de los precursores que acercan la idea de ciencia ficción a México. Explica Ramón López Castro (2001):

La simple aparición del buque negro le da al relato los elementos de C[iencia]F[icción] que lo alejan de un relato de terror gótico. El autor hace hincapié en la oculta movilidad del ingenio marino, en los conocimientos científicos de Veremundo y en la forma generosa en como los transmite a los lorentenses (p. 258).

Si bien es verdad que hay un interés por parte del narrador en describir el enigma que representa el funcionamiento del barco, también es deliberado el ocultamiento que realiza sobre la verdad de éste. De igual modo, más que transmitir a los lorentenses sus conocimientos los utiliza para enriquecerse y llevar una vida holgada. Sin embargo, me parece que sí es posible acercarlo a la ciencia ficción, sólo que desde otro sitio, acaso aledaño al que alega López Castro. Darko Suvin (1984), en su ya clásico estudio *La metamorfosis de la ciencia ficción*, afirma que “puede diferenciarse la c[iencia]f[icción] [de otros textos no realistas o de imaginación] por el dominio o la hegemonía narrativa de un nóvum (novedad, innovación) validado mediante la lógica cognoscitiva” (p. 94). El nóvum se trata de un elemento al interior de la historia que diverge de la realidad, compartida empíricamente por quienes ocupamos un marco exterior, no ficticio, respecto a la lectura de una historia, de ahí el énfasis en la cuestión cognitiva: “La C[iencia]F[icción] es, por tanto, un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia y la interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor” (p. 30). De este modo, el nóvum puede encontrarse por medio de rasgos ficcionales que se constituyen en motivos, ejes estructurales o tópicos al interior de los textos señalados como ciencia ficción.

Fernando Ángel Moreno (2010), en su libro *Teoría de la literatura de ciencia ficción*, realiza una crítica a los postulados de Suvin y otros

teóricos anteriores, proponiendo que el *nóvum* no se encuentra en el diálogo de la literatura con la ciencia, sino en los mundos posibles creados al interior de la literatura, es decir, considera que el problema de la ciencia ficción en la literatura es de índole literario y no de coincidencia científica; de ahí que temas como los viajes en el tiempo, que se consideran en muchos casos teóricamente imposibles, sigan existiendo al interior del género; y de ahí que textos cuyos postulados científicos ya no son válidos se sigan leyendo y disfrutando como literatura. Coincidimos con esta postura, pues abre el camino para una crítica literaria de la ciencia ficción más asentada en las virtudes estéticas de las obras y no sólo en su diálogo o no con la ciencia. La ciencia ficción, según Ángel Moreno (2010), genera entonces un extrañamiento cognitivo, que nace en el choque entre el mundo empírico que habitamos y el mundo posible creado en el texto literario: “tenemos [...] un género que no se define como el resto por su temática, sino por su forma de concebir la vinculación entre la realidad física y la realidad social (y realidad ficcional)” (p. 88).²

Si bien es verdad que la teoría de Ángel Moreno podría ser ampliada o discutida, la necesidad de incluir en la ecuación el valor literario y, sobre todo, de tomar en cuenta el sistema de comunicación extraordinario generado en la literatura de ciencia ficción, que parte del extrañamiento propuesto por los formalistas rusos y se extiende hacia la función poética del lenguaje, permite encontrar en obras como “El buque negro” un atisbo de lo que después se convertirá en un género más codificado, debido principalmente al choque o tensión generado entre el conocimiento de los personajes, el conocimiento de nuestro mundo y la aparición de un elemento disruptivo, la nave, cuyos componentes extrañan a los personajes e invitan a especular a los lectores. Dicho fenómeno se intuye en la exploración de Ángel Moreno (2010):

² Dicho sea de paso: utilizamos el término “ciencia ficción” sólo porque es el más difundido para señalar un fenómeno estético que atraviesa la historia de la humanidad y que va más allá de sus orígenes nominativos, de la mano de Hugo Gernsback, en 1926.

Hasta aquí tenemos, consecuentemente, que es necesario combinar ciertos elementos según ciertas reglas sintácticas (codificación) para que a partir de ahí un lector las entienda (descodificación) y se produzca un efecto (catarsis cognitiva). La elaboración de estas reglas es rígida una vez cerrada la obra: Hamlet es quien es según lo que nos dice el texto; el resto —todas las interpretaciones sobre su comportamiento— será especulación nuestra (p. 124).

PACTOS CON EL DIABLO

Cabría a partir de las ideas exploradas de la ciencia ficción preguntarse si “El buque negro” se corresponde con lo dicho. Una lectura atenta haría pensar que si bien la descripción del buque podría confundirse con un implemento tecnológico no es más que una especulación proveniente de un posible lector. La posibilidad se sugiere tal vez desde la siguiente descripción:

Su superior ilustración les hacía rechazar de plano cualquiera teoría de navegación no fundada en los aparejos veleros, único sistema conocido hasta entonces: y no teniendo noticia que se hubiese ensayado siquiera otro medio de locomoción por el mar, distinto del viento y del remo, a punto estuvieron de calificar de diabólico artificio la aparición del *Buque Negro* (Barrios de los Ríos, 1908, p. 91).

El mecanismo del barco en ningún momento se hace explícito y no es posible saber si se trata de una tecnología novedosa o de un asunto espectral, pero el lenguaje que el narrador ocupa al señalar el mecanismo lo hace entrar en la esfera del extrañamiento cognitivo, puesto que el lector intuye la posibilidad de un elemento tecnológico anacrónico, que puede resultar en un avance imposible para aquel tiempo, pero en un elemento cotidiano para el nuestro o por lo menos para el de la época en que fue escrito el relato, tomando en cuenta que a finales del siglo XIX los barcos de vapor constituían una tecnología de la cotidianidad y no una invención extraordinaria, como lo son hoy los aviones o lo podrían ser en un futuro los ascensores espaciales. Aunque difícilmente podríamos hablar de ciencia ficción en el sentido estricto, pues haría falta que el ori-

gen del mecanismo se hiciera explícito y que dicho mecanismo no sea atribuido a un poder sobrenatural, sí podemos entrever rasgos cienciaficcionales que provienen del extrañamiento cognitivo generado a partir del posible nóvum: el de un buque que rompe con las leyes técnicas conocidas en el mundo físico, tanto nuestro como de los personajes al interior del cronotopo de la historia, el de una época distante en el que un suceso que no tiene explicación con la lógica cognitiva verosímil de su tiempo irrumpe en la cotidianidad de un asentamiento lejano.

Los rasgos cienciaficcionales, además, son enunciados bajo una estrategia discursiva que apela a lo siniestro y a lo terrorífico, en el sentido de que los personajes perciben los eventos que les afectan, en especial aquellos que involucran la llegada de Don Veremundo, como fuera de los límites de su realidad o como provocados por una presencia demoniaca, lo cual genera inquietud en ellos y duda en el lector. Ya en la cita anterior, puede verse un atisbo de lo que mencionamos: “a punto estuvieron de calificar de diabólico artificio la aparición del Buque Negro”. Los indicios instauran una posibilidad siniestra, en el sentido que le da Freud (1976): “Lo siniestro sería aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (p. 219). Lo siniestro, así, se puede entender como un elemento que recuerda o evoca de manera inconsciente algo que se identifica como cercano a ciertos modelos de la realidad, pero que se muestra, se revela, transformado, subvertido o trastocado, de tal forma que la incompatibilidad entre lo reconocido y lo percibido genera inquietud en el sujeto que percibe el hecho. En el cuento de Barrios de los Ríos (1908), lo siniestro se genera en los personajes que presencian la llegada de Don Veremundo, es decir, en el pueblo de Loreto y, sobre todo, en los religiosos presentes. Vale la pena recuperar el primer avistamiento para seguir cómo la expectación narrada en los personajes se transforma en una narración que apela a lo espectral, a lo ominoso, para generar un efecto:

El punto avistado se acercaba a toda prisa. Indudablemente debía de ser una embarcación: así lo pensaban los padres y la gente que había acudido a la playa al saber la buena nueva.

Pero el caso es que aquello no tenía velas, ni al parecer mástiles. Veíase solo una masa negra que avanzaba rápidamente. ¿Sería un cetáceo? Inverosímilmente podría pensarse esto: la historia natural de aquel tiempo era bastante completa en lo relativo a monstruos marinos, pues todos los mares del mundo habían sido ya explorados.

Fuese lo que fuese, en las buenas almas de Loreto dominaba universal regocijo: solo el P. Salvatierra parecía contristado como si temiese en el arribo del barco enigmático la caída de una maldición a su santa obra (p. 89).

Como se observa, en un primer momento el narrador hace hincapié en la cuestión científica de la época; pone en juego la tensión del extrañamiento cognitivo, lo cual indica un temprano acercamiento a la idea de ciencia ficción como la revisamos, e inmediatamente después muestra la reacción de los personajes. Un regocijo inicial por parte del colectivo, que proviene de la esperanza de ayuda y por la ignorancia que les atribuye el narrador, se va a transformar a lo largo del relato en una opinión contraria, en el recelo por la bonanza y por el desconocimiento del origen de la buena fortuna de Veremundo. Sin embargo, la duda del inicio se implanta desde la perspectiva de Salvatierra,³ generando en ese primer avistamiento la duda, el enigma y la posibilidad de una maldición.

La estrategia discursiva se potencia con la inmediata descripción que hace el narrador del barco, sobre todo por la selección de palabras que utiliza:

Por las lucanas o los ventanillos salía un fulgor verdoso y vivísimo. Su color o pintura era negra, sin brillo ninguno, y su cubierta es-

³ El nombre de ambos personajes, dicho sea de paso, no parece fortuito, pues la sonoridad mueve a pensar en un territorio específico y en una posible función relacionada tanto con el interior de la trama como a un rasgo de su persona: Veremundo: “Ver el mundo”; Salvatierra: “Salvar la tierra”. Este juego identitario refuerza los posibles roles de los personajes. Resulta curioso el hecho de que ambos hagan referencia al espacio, como si la misión de Loreto fuera una metáfora del planeta entero.

taba coronada por tripulante negros también. Eran las seis menos cuarto, cuando fondeó sin ruido ninguno, a cincuenta brazadas de la playa.

El asombro hizo enmudecer a la colonia (pp. 89-90).

Se trata, pues, de una figura familiar, en tanto que es reconocible, descolocada por la falta de sus velas. Pasa así de significar la salvación, por las posibles provisiones ante la hambruna para la orden de padres, a la sugerencia de lo ominoso. La incertidumbre es potenciada a través del narrador, que pone énfasis en el “fulgor verdoso” y en el color negro de la arboladura y en los sujetos que navegan el buque. Freud (1976) dice en otro sitio: “Llamaremos siniestro a todo aquello que, estando destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz” (p. 224). El buque negro es un objeto que se revela como un espejismo ante el pueblo y la misión de sacerdotes; se trata de una entidad que se manifiesta, que pasa del ocultamiento a la navegación; se convierte en proveedor de vituallas y luego desaparece de nuevo, de tal manera que su comportamiento imita el de un fantasma o el de un espectro que surge del mar sin explicación y envuelto en rasgos sobrenaturales. El barco es una revelación y una ayuda que se encuentra sujeta a recelo por un sector de quienes la observan. Es significativo que aquellos movidos por la fe divina sean también quienes poseen el conocimiento y quienes sospechan de las características anormales del barco: simbólicamente, el autor elabora desde el planteamiento religioso también un escenario de ambigüedad interpretativa. La decisión de Barrios de los Ríos de insertar el barco en una colonia lejana, fronteriza, en aislamiento, que además está regida por una misión de la iglesia, introduce un elemento místico, sugerente, que se instala en el nivel semántico y en el juego de tensiones que moviliza a los personajes.

La estrategia se ve reforzada cuando aparecen dudas espirituales en el Padre Salvatierra, quien sospecha de los beneficios que trajo a la colonia Veremundo y de los privilegios con los que éste se hace al llevar a cabo diversos negocios. La inquietud se convierte en una preocupación, debido al aparente desinterés de Veremundo por las cuestiones religiosas. Se sugiere un probable ateísmo, aunque no se

afirma por completo –una actitud que también relaciona la cuestión demoníaca con una actitud científica. A continuación, durante una ceremonia religiosa que se da con el fin de agradecer a Dios, pero por lo visto también de poner en jaque al recién llegado, al Padre Salvatierra le sobreviene una enfermedad y debe ser trasladado a Nueva Galicia, en busca de reposo. Si bien no existe una correlación explícita entre el posible ateísmo o negación de la religiosidad de Veremundo y la enfermedad del Padre, el acomodo que realiza el narrador de ambos hechos, uno tras otro, sugiere una causalidad o por lo menos una digresión que potencia el sentido de extrañeza que se genera por la llegada y el comportamiento de Veremundo a la colonia. Dicha estrategia se explicita hacia el final, cuando el pueblo comienza a sospechar de las intenciones y los orígenes del foráneo:

Pero he aquí, al concluir el cántico religioso y al volverse de frente a sus neófitos el buen padre para bendecirlos, sintió tan grande inmovilidad en el brazo derecho, que apenas pudo levantarlo, y sin poder trazar en el aire la sacrosanta enseña, dejó caer la mano sobre el muslo con la pesantez del plomo y sin poder evitarlo.

Lleváronle de allí en brazos; porque era presa de tenacísima fiebre. Algunos días después, convaleciente y siempre triste, embarcose para la Nueva Galicia en busca de salud y reposo, y no pasó mucho tiempo sin que exhalase en Guadalajara el último suspiro. En las supremas ansias de la agonía, dirigiendo la mortecina vista hacia el occidente, intentó bendecir de nuevo, aunque fuere desde tan lejos, la misión Loreto, y sintió esta vez rebeldes sus nervios y pesada la mano, falleciendo sin derramar sobre sus catecúmenos el postrer sentimiento de su vida (pp. 95-96)

Hacia la conclusión del texto, cuando el protagonista ya es anciano, cae de la gracia de la gente y se comienza a murmurar de él: acerca de un posible pacto con el diablo. El correlato fáustico es evidente. Tanto Gabriel Trujillo (1997) como Ramón López Castro (2001) lo notan en sus respectivas notas al respecto. Sin embargo, sería necesario agregar que el posible Fausto de Barrios de los Ríos (1908) es una reelaboración que utiliza a su favor la ambigüedad para colocar en un sitio límite la historia. No se trata de una versión que apela

de lleno a lo sobrenatural, sino que se vale de ello para proponer una revisión, en donde la posible tecnología se manifiesta como un hecho fantástico o un hecho fantástico puede ser tomado como científico. El acomodo discursivo y la perspectiva del narrador potencian la duda:

las gentes de la misión comenzaron a murmurar de D. Veremundo, cosas maravillosas y nunca oídas. Decíase que su riqueza era dádiva demoniaca. Que un papel trazado de gruesas líneas negras, que a nadie había dado a leer D. Veremundo, pero que éste ojeaba de vez en cuando sentado en la playa, contenía el convenio, firmado de puño y letra de ambos contratantes, mediante el cual D. Veremundo transfería a Satanás el dominio de su alma, con exclusión de los derechos de Dios y a cambio de riquezas; y para confirmar este dicho añadían que a la fin o a la postre, el Buque Negro se le había de llevar en cuerpo y alma. Finalmente, que la decadencia de la misión no tenía otra data que el arribo de Garza, a quien debía atribuirse asimismo la parálisis aguda del brazo del P. Salvatierra, así como su inesperada y prematura muerte (pp. 97-98).

El narrador tiene la virtud de colocar en la boca del pueblo las creencias y las dudas en torno a Veremundo, sin afirmarlas, sin dar la pauta para que se convierta propiamente en un texto sobrenatural. De igual modo, inserta en la voz del pueblo lo que sugirió páginas antes sobre Salvatierra y deja abierta la puerta para que lo siniestro invada de manera retrospectiva las páginas leídas. Los indicios, colocados de manera casi al aire, cobran sentido y la balanza parece inclinarse hacia el terror o, por lo menos, hacia una inquietud ominosa. Así, el narrador deliberadamente utiliza descripciones, referencias y acomodos para crear una sensación en donde lo siniestro se genera como un mecanismo de extrañamiento cognitivo que proviene del desconocimiento que surge entre el mecanismo que mueve al barco y la maledicencia de las personas. Viene a cuento la famosa cita de Arthur C. Clarke (1962) sobre los límites de la ciencia ficción y la magia: “*Any sufficiently advanced*

technology is indistinguishable from magic” (p. 36).⁴ Aquí sería pertinente agregar que causaría a veces en quienes la presencian sin conocerla un terror ante lo desconocido. La reacción se trata del principio humano de miedo a la otredad que ha regido la historia: el miedo frente a los caballos de los conquistadores o la incertidumbre que moviliza los relatos llamados de primer contacto, al estilo de *2001: Odisea en el espacio*, en donde una civilización o una entidad extraterrestre se presenta a los humanos por primera vez.

Tanto en la interacción entre los personajes como en la construcción del espacio periférico del cuento de Barrios de los Ríos (1908), se crea un campo semántico que refiere a lo espectral, a lo siniestro, a lo intrigante: “Con rapidez inusitada en embarcaciones comunes se acercó al puerto silenciosamente, sin velamen, ni arboladura, ni jarcias, lleno de una intensa luz rojiza que se veía a través de los vidrios de las lucanas y lumbreras, y movido por no se supo qué fuerza misteriosa” (p. 99). Incluso, hacia el final, en el uso del adjetivo “inusitada”, en la aparición de la “intensa luz rojiza”, en la mención a la “fuerza misteriosa”, Barrios de los Ríos potencia el misterio espectral e instaura una doble posibilidad: la de los personajes que ven en don Veremundo un extraño, cuyo buque resulta diabólico, y la de los lectores, que se enfrentan con la indeterminación genérica del texto, es decir, propone un cuento cuya característica notable radica en el límite, en la periferia, en la imposibilidad de dar una respuesta cerrada y unívoca sobre su especificidad.

CONCLUSIONES

Puesto que la indeterminación del cuento es de carácter fronterizo, se pone en juego los límites genéricos y espaciales y se realiza un dispositivo fluctuante que señala las ambigüedades del mundo posible construido al interior de la trama. López Castro (2001) afirma: “Una constante aparece en la C[iencia]F[icción] del siglo pasado, que se repetirá en nuestro siglo por otros motivos: los escenarios de los cuentos de la CF mexicana ocurren en una frontera, real o

⁴ “Cualquier tecnología lo suficientemente avanzada es indistinguible de la magia”. La traducción es nuestra.

imaginaria, pero ligada a la geografía nacional” (p. 56). Yo llevaría esta reflexión más lejos para el caso de “El buque negro”: no sólo se trata de una frontera física en el nivel de la representación o del cronotopo, sino también una frontera en el nivel del género, que acepta una lectura desde un rasgo cienciaficcional —el del extrañamiento cognitivo—, sin que pueda afirmarse ciencia ficción en el sentido amplio del término. Dicha estrategia provoca a la vez un efecto no realista de terror, debido a la disposición discursiva que el narrador pone en juego: la perspectiva del padre Salvatierra, la causalidad provocada por el acomodo de las funciones en el texto, la perspectiva del pueblo costero y el uso de adjetivos y las descripciones ambiguas.

No se puede negar, como lo hace López Castro (2001), el roce del relato con un fenómeno de su tiempo, derivado del romanticismo y de las lecturas de Barrios de los Ríos, que provienen de una clara influencia por parte de Poe, Maupassant y otros autores; no se pueden negar tampoco las estrategias que se ponen en juego en el texto, ni la fascinación que despierta el buque como un objeto anacrónico, por lo tanto, generador del extrañamiento al que apela Darko Suvin (1984) para la ciencia ficción. Ambas posibilidades no resultan en una anulación mutua, porque, como lo supo ver Clarke (1962), la ciencia ficción se mueve entre los límites de lo creíble y lo posible; y mientras construye una realidad alterna, interpela al lector constantemente sobre su propia realidad, generando en el camino una tensión cognitiva. El cuento de Barrios de los Ríos tiene la virtud de encontrarse en el límite entre las afinidades genéricas a las que podría adherirse. No niega su herencia romántica, pero se abre camino hacia la intuición de una ciencia ficción que resulta de la revolución industrial y de los cambios culturales habidos durante las reformulaciones culturales del siglo XIX. No es fortuito que se encuentre en el umbral entre un siglo y otro: se trata de un momento de exploraciones, de invenciones y de posibilidades distintas. Se crea así, entre ambos polos, un terror que dialoga abiertamente con la imaginación desbordada del siglo pasado y una historia con visos cienciafccionales, que se construye desde el extrañamiento cognitivo. La fluctuación entre ambos polos genera un texto fluctuante,

que no acepta una sola lectura totalizadora y que desde su carácter fronterizo resulta una grata anomalía al interior de la literatura mexicana de imaginación. ➤➤

REFERENCIAS

- ÁNGEL MORENO, F. (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Retórica y poética de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.
- BARRIOS DE LOS RÍOS, J. M. (1908). *El país de las perlas y cuentos californios*. Zacatecas: Sombrerete.
- CLARKE, A. C. (1962). *Profiles of the future: An inquiry into the limits of the possible*. London: Victor Gollancz.
- FREUD, S. (1976). *Obras completas*. [Tomo XVII]. Madrid: Amorrortu Editores.
- HENESTROSA, A. (2007). *Alacena de minucias (1951-1961)*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- LÓPEZ CASTRO, R. (2001). *Expedición a la ciencia ficción mexicana*. México: Lectorum.
- MARTRE, G. (2004). *La ciencia ficción en México*. México: Instituto Politécnico Nacional.
- OLACHEA, R. (2013). El país de las perlas: un siglo y más. En Beltrán, E. et. al., *El país de las espinas: estudios sobre narrativa en Baja California Sur* (pp. 17-42). México: Editorial Praxis.
- SUVIN, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de Cultura Económica.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 6, núm. 14, enero-abril 2026, Sección Redes, pp. 169-188.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i14.253>

El amor erótico en dos *Solaris*: Lem (1961) y Tarkovski (1972)

Erotic Love in Two *Solaris*: Lem (1961) and Tarkovski (1972)

Samuel Restrepo Agudelo
Universidad de Antioquia, Colombia

ORCID: 0009-0002-8657-5245
sam.res.agu@gmail.com

Recibido: 04 de agosto de 2025
Dictaminado: 28 de octubre de 2025
Aceptado: 10 de noviembre de 2025



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

El amor erótico en dos *Solaris*: Lem (1961) y Tarkovski (1972)

Erotic Love in Two *Solaris*: Lem (1961) and Tarkovski (1972)

Samuel Restrepo Agudelo

RESUMEN

El amor erótico es un tema axial en el *Solaris*, escrito por Stanislaw Lem en 1961; sin embargo, su trascendencia original es de menor envergadura que la que Andrei Tarkovski le concedió en su adaptación cinematográfica de 1972. Aunque tanto el libro como la película comparten una base ciencia-ficcional común, la representación del idilio entre Kris y Harey es dispar, cosa que notaron ambos autores. Es la intención de este texto exponer la disimilitud y cercanía entre los propósitos estéticos de ambos autores a la hora de contar la historia de la media naranja. Como el estado del arte había señalado de forma dispersa, estas diferencias revelan una comprensión distinta de la ciencia ficción y exponen los azares que suponen pasar de un formato artístico a otro: Lem está más intrigado por el océano misterioso; Tarkovski, por su impacto en los tripulantes de la nave.

Palabras clave: amor; ciencia ficción; cine; estado del arte; literatura comparada.

ABSTRACT

Erotic love is a central theme in *Solaris*, written by Stanislaw Lem in 1961; however, its original significance is less than that given by Andrei Tarkovsky in his 1972 film adaptation. Although book and film share a common science fiction basis, the representation of the idyll between Kris and Harey is disparate, something that both authors quickly noticed. The intention of this text is to expose the dissimilarity and similarity between the aesthetic purposes of both authors when telling the story

of the better half. As the state of the art had pointed out in a scattered manner, these differences reveal a different understanding of science fiction and expose the hazards of moving from one artistic format to another: Lem is more intrigued in the mysterious ocean; Tarkovsky, in its impact on the ship's crew.

Keywords: Love; Science Fiction; Cinema; State of the Art; Comparative Literature.

Solaris, I beg your counsel.

“Solaris”, Helvetia.

LOS SOLARIS, LAS SOLARÍSTICAS

Cuando Stanislaw Lem (2018) creó el planeta Solaris, personaje de la novela homónima, también inauguró la ciencia de la “solarística”: aquella disciplina dedicada al estudio del “océano autista” (p. 51) que desconcierta a la comunidad científica que anhela un primer contacto con la vida extraterrestre. Al publicar su *Solaris*, en 1961, el escritor polaco se insertó en la venerable tradición de ciencia ficción que especulaba acerca de los alcances del avance tecnológico y la posibilidad de comunicación e investigación de la otredad: el espacio exterior.¹ En el contexto de la carrera espacial que enfrentó al mundo terrestre —la Guerra Fría—, fue ingeniado este “océano genial” o “gelatina gravitatoria” (p. 44) de diecisiete billones de toneladas, cuya órbita cambia a voluntad y que, a juzgar por las estructuras estrafularias que conforman su superficie acuática —mimoides, simetriadas, asimetriadas—, cuenta con vida aparentemente inteligente: la suya.

¹ Funcionando, así, como exponente de la definición preconizada por Ángel Moreno (2010) del género de la ciencia ficción: ficción prospectiva (p. 115), que habla de lo humano y de las inquietudes del presente (p. 21).

La solarística produjo innumerables volúmenes, estudiados por Kris Kelvin en *Solaris*. La escuela que produjo en nuestro mundo real, más que literaria, ha sido especialmente audiovisual e investigativa. El exponente más destacable de este recorrido es otro *Solaris* –Солярис, originalmente–, proveniente del mundo comunista, el filme de 1972, dirigido por Andrei Tarkovski –y coescrito con Friedrich Gorenstein.² Me propongo comparar estos dos *Solaris* a partir de su representación literaria y cinematográfica del amor erótico, caracterizado por el psicoanalista Erich Fromm (2000): se trata del tipo de amor, a veces llamado “amor romántico”, que, a diferencia del amor fraternal, el maternal, el amor a sí mismo y el amor a lo divino, sucede –se espera– entre iguales, demanda exclusividad, ternura y permite el desarrollo de la sexualidad y sus derivaciones. Algo así se gesta entre Kis y Harey.

Entre libro y filme homónimos a cotejar existe distancia temporal, geográfica y entitativa (Aullón de Haro, 2012, pp. 303-304) entre ambos. El modo de comparación será a partir de sus formatos y uno de sus tópicos: el amor que habría de gestarse entre Kris y Harey. Cine y literatura son artes de acción, con homología de estructura (Eco, 1970, p. 196), lo que permite un contraste a partir del desarrollo argumental de su fábula y su configuración narrativa (Peña-Ardid, 1992, p. 128). Lo previo sitúa este texto como un estudio de una relación secundaria consecutiva entre la palabra, primero, y, luego, la imagen (Kibédi Varga, 2000, p. 126).

Estamos ante el resultado de interpretaciones: la que Tarkovski hizo de Lem, la que Lem hizo de Tarkovski, la que los estudiosos han hecho y la que propongo al reunir estas interpretaciones previas, buscando compilar aquello enunciado de forma desperdigada. En este espíritu, esta investigación aspira a aportar a la solarística, no entendiéndola únicamente como “la ciencia –casi arte– de

² Además del interés personal, la selección obedece al criterio de ser esta la reinterpretación más célebre en la bibliografía vigente y la más aclamada de la serie de interpretaciones audiovisuales de la novela de Lem. Fue merecedora del Grand Prix Spécial du Jury y el Prix FIPRESCI en el festival de cine de Cannes, de 1972. Akira Kurosawa dijo agradecer estar en la tierra gracias a la película (Marshall, 2016); Tarkovski la consideró la película menos preferida de su propia filmografía (Bould, 2014, p. 25).

interpretar la actividad del planeta Solaris e intentar contactar con él, sino el arte –casi ciencia– de interpretar la novela *Solaris*” (Palacios, 2018, p. 12). Veamos, pues, el resultado del cotejo de estos dos lenguajes artísticos, comprendiendo que “la literatura comparada es un arte de la comprensión que se centra en la eventualidad y en las derrotas de la traducción” (Steiner, 1997, p. 177).

DISPARIDADES ESTÉTICAS O LA DISTANCIA EN LA FÁBULA

Los dos *Solaris* coinciden en la historia base. Kris Kelvin, psicólogo, parte de la Tierra a la Estación Solaris, que orbita dicho planeta/océano. La estación espacial, habitada por Snaut y Sartorius, había perdido recientemente a un residente: Gibarian, quien se suicidó por el influjo de las apariciones que Solaris produce a partir del reflejo de la mente de los tripulantes de la nave. Después de dormir la primera noche en la estación, Kris ve a Harey, su exesposa, quien se había suicidado en la Tierra, por una discusión entre ambos nunca explicitada en la trama. En cuanto la reconoce, Kris la engatusa para introducirla en una nave, que sale disparada de la estación, pero Harey vuelve en la siguiente noche. Ante esta segunda aparición, Kris la acepta y descubre que la quiere. Desafortunadamente, Harey se entera progresivamente de su condición de réplica: ella existe como producto de una Harey que reside como un recuerdo de Kris, de una Harey que realmente existió. Intenta suicidarse con oxígeno líquido, pero falla: resucita. Snaut, quien había enunciado previamente a Kris los riesgos fantasmáticos de Solaris, le ayuda a la suicida a suicidarse de nuevo, por medio de un desestabilizador espacial que afecta fatalmente la composición de neutrinos de la “criatura”. Antes, Sartorius y Snaut habían insinuado la posibilidad de que, irradiando a Solaris con un encefalograma que reuniera las ondas cerebrales de Kelvin en estado de vigilia, Solaris dejaría de hacer de las suyas en las noches. Cuando la irradiación y el suicidio acontecen, las apariciones especulares que sufren y disfrutan los tripulantes dejan de ocurrir, al menos hasta donde le es permitido leer al lector y visualizar al espectador.

Para Lem, *Solaris* comienza directamente con Kris saliendo de la Tierra y convirtiéndose pronto en un forastero en la estación

Solaris, en donde lo recibe un hostil y receloso Snaut; para Tarkovski, *Solaris* comienza en una *dacha*, en la que conversan Kelvin, su padre, su tía y Burton acerca de las visiones a las que fue sujeto este último al buscar en Solaris a un colega desaparecido: Fechner. El final también cambia, aunque mantiene sus ambigüedades. En ambas versiones, la irradiación de las ondas cerebrales de Kelvin proyectadas sobre Solaris detiene las apariciones de los visitantes, incluida la de Harey. Después del suicidio de Harey, en la propuesta de Tarkovski, Kris reflexiona con Snaut acerca de la vida, para luego volver a la Tierra, a la *dacha* del comienzo, a abrazarse con el padre que había dejado al principio de la película. Un *zoom-out* de la cámara revela que, en realidad, sigue en una de las islas de Solaris. En la novela, Kelvin entra en una crisis, que es expuesta con mayor detalle y que sugiere la posibilidad de su propio suicidio. Aunque decide devolverse a la Tierra, primero va a pisar Solaris —por primera vez en la trama—, se queda mirando los mimoides, que siguen conformándose en el planeta, y el monólogo interno comunicado por la narración revela sus reflexiones decepcionadas acerca del engaño amoroso al que fue sometido por el astro.³

Hay otras diferencias menores —la apariencia del espectro que atormentaba a Gibarian, por ejemplo—, pero el fin y principio de estas dos obras reflejan claramente sus distancias estructurales, lo que no ha pasado de largo a los estudiosos de la novela. Justamente, observando la relación entre las primeras y últimas escenas y episodios del filme y la película, Pablo Capanna (2003) indicó que todo “el libro de Lem está en el filme, pero desarticulado en sus componentes y vuelto a armar según otra lógica” (p. 97). En 1987, en conversación con Stanisław Bereś (s. f.), Stanisław Lem le reprochó a Tarkovski —al parecer, también en persona— no haber mostrado suficientemente al planeta en su representación, sino

³ Leamos a Lem (2018) en uno de los últimos pasajes de la novela: “La eterna fe de los enamorados y de los poetas en el poder de un amor más fuerte que la muerte, aquellas *finis vitae sed non amoris* que nos habían inculcado durante siglos, son mentira. Pero dicha mentira es solo inútil, no ridícula. [...]. Ni por un momento creí que él, que me llevaba auestas como un grano de polvo, fuese a conmoverse por la tragedia de dos personas” (pp. 291-292).

haberse entretenido en construir una suerte de *Crimen y castigo*, en la cual el “abominable” Kelvin llevó a Harey al suicidio. Para la fecha, confesó, apenas había visto 20 minutos de la segunda parte de la película —¿cuáles?, se pregunta uno— y había leído el guión, que había sido enviado previamente por Tarkovski (Bereś, s. f.). Los reparos de Lem son mejor desarrollados en una entrevista realizada lustros después para la *Folha de S. Paulo*. Según testimonió el entrevistador, Ivan Finotti, Lem enunció:

I definitely did not like Tarkovsky's “Solaris”. Tarkovsky and I differed deeply in our perception of the novel. While I thought that the book's ending suggested that Kelvin expected to find something astonishing in the universe, Tarkovsky tried to create a vision of an unpleasant cosmos which was followed by the conclusion that one should immediately return to Mother-Earth. We were like a pair of harnessed horses: each of them pulling the cart in the opposite direction (Finotti, s. f.).⁴

En diciembre del 2002, Lem (s. f.) volvió a criticar, sin haber visto, otra representación fílmica de *Solaris*, esta vez la iteración *pop* de Steven Soderbergh, lanzada en noviembre de 2002. Señaló a la obra como un “remake” de la de Tarkovski y, hablando de este nuevo intento, dejó claro que no consideraba que su libro estuviera dedicado a los problemas eróticos de personas habitantes del espacio exterior; por eso, afirmó, el libro había recibido el nombre de *Solaris* y no *Amor en el Espacio Exterior* (Lem, s. f.). A renglón seguido del pronunciamiento acerca de la obra de Tarkovski, el

⁴ “Definitivamente, no me gustó el ‘Solaris’ de Tarkovski. Tarkovski y yo diferimos profundamente en nuestra percepción de la novela. Mientras que yo pensé que el final del libro sugería que Kelvin esperaba encontrar algo asombroso en el universo, Tarkovski intentó crear una visión de un cosmos desagradable, que fue seguido por la conclusión de que uno debe inmediatamente retornar a la Madre Tierra. Fuimos como un par de caballos enjaezados: cada uno tirando del carro en direcciones opuestas.” Traducción propia. La entrevista sucedió después del lanzamiento, en noviembre del 2002, del *Solaris* de Soderbergh y después de la entrevista de diciembre de 2002, en la cual afirmó no haber visto dicha película (Lem, 2002), y antes de marzo de 2006, fecha de defunción de Lem. Yo y las fuentes consultadas recurrimos al registro de la entrevista en inglés, localizado en el *website* oficial dedicado a la figura y obra de Lem: véase <https://english.lem.pl>.

entrevistador le preguntó por los puntos buenos y malos del *Solaris* dirigido por Soderbergh. El escritor polaco reconoció que, aunque admiraba la ambición del director estadounidense, no estaba a gusto con la prominencia del amor, la cual parecía ser demasiado para la papilla a la que estaba acostumbrada la audiencia de Hollywood. Del río *Solaris*, Soderbergh había enfatizado nada más en uno de sus canales tributarios (Finotti, s. f.).

El amor fue lo que señaló nuestro escritor como punto de diferencia entre su propuesta y la de Soderbergh. Sin embargo, esta crítica funciona también como una explicación del distanciamiento frente a la creación de Tarkovski. Además de los puntos señalados como diferenciables de la obra del ruso, la obra de Lem se distancia del *Solaris* que debutó en 1972 a partir de la distinta focalización en el amor —que lo señale frente a la obra de Soderbergh, a la par que la considera un “remake” de la de Tarkovski, sólo muestra la profundización de dicha disparidad. Peter Swirski (2006) señaló en “*Solaris! Solaris. Solaris?*” que la versión de 1972 y la de 2002 no eran tan diferentes: mientras que la primera era una historia de amor, más cinematografía superlativa, más existencialismo de la era espacial, la realización de Soderbergh vehiculaba un boceto del primer enlace de la triada de Tarkovski, es decir, el amor (p. 178).⁵ El resto de la crítica y el estado del arte, aunque hayan comparado las dos obras —y muy de vez en cuando, las tres— a partir de otros ejes distintos sustentan la posición según la cual la obra del polaco y la del ruso distan especialmente en la representación del amor.

Tarkovski señaló en 1986, en entrevista con Laurence Cossé (2006), que la historia de amor era uno de los aspectos del filme. La misión de Kelvin tenía un sólo propósito: “to show that love of the other is indispensable to all life. A man without love is no longer a man. The entire ‘solaristic’ is meant to show that humanity must be

⁵ “When I asked Lem what he thought of the upcoming Hollywood remix of Tarkovsky’s mix of his novel, his reply was drier than Bond’s vodka-martini: ‘I hope not to live long enough to see it’” (Swirski, 2006, p. 179). “Cuando le pregunté a Lem qué pensaba del próximo remix de Hollywood de la mezcla de Tarkovski de su novela, su respuesta fue más seca que el vodka-martini de Bond: ‘Espero no vivir lo suficiente para verla.’” Traducción propia.

love” (p. 167).⁶ Referenciando a esta entrevista, aunque a partir de la compilación de Vaecque, en el capítulo “Andrei Tarkovski, o la Cosa venida del espacio interior”, de *Lacrimae Rerum*, Slavoj Žižek (2006) también escribió, inclementemente, que “Tarkovski hace exactamente lo mismo que el más bajo productor de Hollywood, reinscribir el encuentro enigmático con lo Otro en el marco de producción de la pareja...” (p. 130).⁷ En el párrafo siguiente, Žižek pasó a describir la secuencia descrita aquí, con la que Tarkovski decidió finalizar el filme; también la consideró una muestra de la distancia entre ambas representaciones. Palacios (2018), en “Solarizados”, el prólogo para la edición de *Impedimenta de la novela*, refirió marginalmente a la cita de Tarkovski y a la de Žižek para indicar la distancia frente a la obra prologada: la relación de pareja, los fantasmas eróticos, los amores ultraterrenos, los complejos libidinales no se apoderan del libro para hacer de él “una suerte de gótico romance espacial”, sino que están insertos “en el marco de la peripecia solariana” (pp. 11-12).

EL AMOR Y EL OCÉANO MISTERIOSO: A PROPÓSITO DE LA CIENCIA FICCIÓN

En su capítulo “Lem on Film”, dedicado a analizar las representaciones cinematográficas a las que fue sometido el autor polaco, Loska (2006) identificó que al analizar *Solaris* los críticos suelen destacar dos dimensiones de la novela: la dimensión romántica y la epistemológica (p. 161). Según su revisión, la suerte de esta novela de 1961 también fue la suerte del resto de obras de Lem adapta-

⁶ “mostrar que el amor del otro es indispensable para toda vida. Un hombre sin amor no es más un hombre. La ‘solarística’ entera pretende mostrar que la humanidad debe ser amor.” Traducción propia.

⁷ Renglones atrás había escrito que en claro contraste con la idea de Tarkovski, de que toda la solarística pretende mostrar que la humanidad debe ser amor, “la novela de Lem se centra en la presencia externa inerte del planeta Solaris, de esa ‘Cosa que piensa’ [...]: la idea de la novela es precisamente que Solaris sigue siendo otro impenetrable incapaz de comunicarse con nosotros; ciertamente nos devuelve nuestras propias fantasías negadas, pero el *Que vuoi?* detrás de este acto permanece enteramente impenetrable [...]. En este sentido, sería interesante incluir a Tarkovski dentro de la serie de reelaboraciones comerciales de novelas que han servido como base para una película” (Žižek, 2006, p. 128).

das a la pantalla grande o a la pantalla chica: una reinterpretación que olvida algunos de los aspectos ciencia ficcionales que el autor tuvo en mente al crear la historia en primera instancia –para el caso de *Solaris*, cuando no sabía bien hacia dónde dirigir la trama (Finotti, s. f.). Lem le dijo a Swirski (2006), en 1992, algo que enmarca los párrafos siguientes: “*Solaris* is about love and the mysterious ocean, and that is what is important about it...” (p. 176).⁸ La propuesta de Lem incluye ambos aspectos. Tarkovski –quien, para su filme, esquivó igualmente la ideología de la Unión Soviética (Bould, 2014, p. 22) y la representación tecnológica de *2001: A Space Odyssey* (1968), de Kubrick (Curzon, 2016)– decidió enfocarse especialmente en el primer aspecto, cosa que no disminuye su iniciativa, sino que nos muestra cuál fue la independencia de su creación respecto a un tronco común. Sin duda, la actitud de Lem (s. f.) fue de reproche: “Had ‘*Solaris*’ dealt with love of a man for a woman –no matter whether on Earth or in Space– it would not have been entitled ‘*Solaris*!’”, volvió a decir.⁹ Con todo, lo que los cinematógrafos decidieron hacer con su obra estaba contenido en la misma, en distinta proporción. A lo mejor a modo de respuesta a las críticas, Tarkovski (2002) no tuvo problemas en reconocer que tanto en *Solaris* como en una película posterior, *Stalker* (1979), no le interesó para nada la ciencia ficción (p. 222).¹⁰

Diferencia esencial en la representación de los hechos es que mientras que en 1961 narra un “yo”, Kelvin, en 1972, ese “yo” es ahora un “él”, condición del paso del relato verbal del personaje-narrador a las imágenes que actúan las palabras (Peña-Ardid,

⁸ “*Solaris* es sobre el amor y el océano misterioso, y eso es lo importante...” Traducción propia.

⁹ “Si ‘*Solaris*’ hubiera tratado sobre el amor de un hombre por una mujer –no importa si en la Tierra o en el Espacio– no se hubiera titulado ‘*Solaris*!’” Traducción propia.

¹⁰ Declaró tal desinterés en *Esculpir en el tiempo* (Loska, 2006; Raffaelli, 2004) y equiparó la ciencia ficción con el uso de naves espaciales, que, según él, interesaron más a Lem. En el documental *Voyage in Time*, el ruso cometió el error consuetudinario de identificar la ciencia ficción con un escape del mundo. Bajo esta mala interpretación y bajo la idea de considerar a dicho género una reducción, rechazó adscribir sus obras bajo esta categoría (Lima e Silva, 2022, p. 3).

1992, pp. 146-147). En la novela, la acción es interrumpida por la información: la descripción de Solaris, del planeta, del océano misterioso, ocupa capítulos enteros. Estas interpolaciones, que revelan el interés de Stanislaw: representar a Solaris y la imposibilidad del primer contacto con él, son olvidadas en la representación de Andrei, quien muestra más interés por mostrar lo que podría interesarle a Kris: el desarrollo de su amor con Harey o las conversaciones dostoevskianas con Snaut. Al respecto, comparando a Tarkovski con Lem, escribió Swirski (2006) que Lem no es Kelvin porque mientras que el protagonista es un peón en un juego macabro, en el cual las reglas humanas no aplican, “the author is more like the solaristic ocean, studying the human guinea pigs as they thrash in love and pain when face to face with the Alien” (p. 175).¹¹ En la obra de Tarkovski, no hay muchos minutos dedicados a la descripción del fabuloso océano y tampoco tienen lugar la mención de sus estructuras arquitectónicas complejísticas, el hecho de que tiene dos soles —con lo cual no se ofrece una posible explicación del título de la obra— y el siglo de conocimientos que ha generado Solaris pasan desapercibidos. Mientras que Lem quiso hacer una obra de *ciencia ficción*, Tarkovski quiso proponer una aventura que le sucede a un hombre dentro de su *conciencia* (Cossé, 2006, p. 167).¹² Algunas líneas parecen ser metatextuales. Snaut, después del primer intento de suicidio de la Harey-criatura, le dice a Kelvin: “Don’t convert a scientific quest into a love story” (Mosfilm, 2022, 2:16:31).¹³ Enseguida, cuando resucita su enamorada, Kris intenta convencerla de que poco le importa la diferencia entre

¹¹ “El autor es más como el océano solarístico, estudiando los humanos conejillos de indias mientras se echan a perder en el amor y el dolor cuando se encuentran cara a cara con lo Extraterrestre.” Traducción propia.

¹² Es reiteración de la idea escrita un año antes: “*Solaris* trata de personas que se han perdido en el cosmos y que —quieran o no— ahora tienen que aprender cosas nuevas. Ese afán de saber, impuesto aquí al hombre desde afuera, es a su modo algo tremendamente dramático [...]. A ello se añade que al hombre le ha sido dada una conciencia, que empieza a atormentarle en cuanto su comportamiento es contrario a las leyes morales” (Tarkovski, 2002, p. 221).

¹³ “No conviertas una investigación científica en una historia de amor.” Traducción propia. Referencio la película de Tarkovski a partir de la versión del canal oficial de la

ella y la Harey original; poco le importa cuál fue la intención del océano al enviarla a él, ya fuera para torturarlo o favorecerlo: “Who cares about whys? You are more to me than all scientific truths” (2:19:59).¹⁴ Es justo el carácter incognoscible de las intenciones del océano lo que le interesa a Lem. Notemos que el momento en el cual el océano más tiempo ocupa la pantalla es cuando, poco antes del gesto definitivo de Harey, Kris le recuerda a Snaut que Tolstói sufría por no poder amar a toda la humanidad; es cuando el cosmonauta protagonista dice: “Suppose I love you. Love is a feeling you can experience but not explain” (2:25:35).¹⁵

Cuando una película funciona como la inversión de la écfrasis de un libro, los minutos del guión deben ser medidos rigurosamente; así que la decisión creativa de no filmar el océano no es algo explicable a partir de las limitaciones de la época: en la versión de 2002, tampoco el océano tiene mucho protagonismo. De la misma forma, no hay ninguna visión del océano en la miniserie a blanco y negro, sospechosamente soslayada por Lem en sus críticas a las representaciones visuales de la novela —he ahí otra pregunta de investigación: ¿por qué? Me refiero a la de Boris Nirenburg y Lidiya Ishimbaeva, de 1968. En la creación Tarkovski, una película de dos horas y cuarenta y seis minutos, tan pronto como en el minuto 41, en una escena acotada, ya aparece Harey, en una fotografía

Mosfilm Cinema Concern de Rusia, la cual incluye subtítulos en inglés y está dispuesta, desde 2022, en YouTube.

¹⁴ “¿A quién le importa los porqués? Eres más para mí que todas las verdades científicas.” Traducción propia.

¹⁵ “Supón que te amo. El amor es un sentimiento que puedes experimentar, pero no explicar.” Traducción propia. Continúa el monólogo dostoiévskiano: “One can explain the idea of love but you love that which you can lose. Yourself... A woman... Your country. Until today, humanity, the Earth had no way of reaching love. See what I mean, Snaut. There are so few of us, just a few billions. Just a handful. Perhaps the reason we are here is to perceive for the first time human beings as a reason to love?” (2:25:44). “Uno puede explicar la idea del amor, pero amas aquello que puedes perder. Tú mismo... Una mujer... Tu país. Hasta hoy, la humanidad, la Tierra no tenía forma de alcanzar el amor. Mira a qué me refiero, Snaut. Hay muy pocos de nosotros, tan sólo unos pocos miles de millones. Sólo un puñado. ¿Tal vez la razón por la que estamos aquí es para percibir por primera vez a los seres humanos como razón para amar?” Traducción propia. *Solaris* funciona aquí como herramienta psico-antropológica.

que será quemada, junto con otros recuerdos, antes de que Kelvin despegue. Harey aparecería en su forma física después de una hora y once minutos. Ante la pregunta “¿qué priorizar?”, esa fue la respuesta del escultor del tiempo.

En las 292 páginas de la edición de *Impedimenta*, Harey aparece en la página 91; su aparición es menos continua, más interrumpida. Por supuesto, en la obra primordial hay lugar para el amor erótico: Harey y Kris se besan, se abrazan, duermen juntos; hay amor en el reconocimiento del astronauta de Harey, en la marca de la inyección contra su varicela (Lem, 2018, p. 95); hay ternura en los intentos fútiles de Kris por convencer a aquellos “ojos enormes y lunáticos” (p. 160) de que no lloren más por no ser los de la Harey primordial. Empero la situación es completamente otra, incluso en las escenas que son tomadas directamente del texto. Por ejemplo, una estelar frase de Snaut acerca del contacto con lo otro nos muestra las dos orillas en las que se sitúan estas dos obras: “No buscamos nada, salvo personas. No necesitamos otros mundos. Necesitamos espejos. No sabemos qué hacer con otros mundos. Con uno, ya nos atragantamos” (Lem, 2018, p. 117). Lo que aquí parece nacer de una actitud pesimista de reproche ante las pretensiones humanas de hallar algo distinto en el cosmos, se convierte en una suerte de amonestación en la versión de Tarkovski, en una escena añadida: la del cumpleaños de Snaut. En la película, la frase, casi idéntica, funciona como una renuncia a una aspiración que, sin duda, se encuentra en la mente del Snaut, con quien finaliza la novela: el contacto. Como también identificó Capanna (2003), esta sección, tomada literalmente de la novela, “ha sufrido una radical distorsión de sentido. Mientras que en Lem era un alegato contra el antropocentrismo y una afirmación de la insignificancia del hombre ante el Universo, en el filme se convierte en una diatriba contra el progresismo fáustico” (p. 96).¹⁶

¹⁶ Y el clásico Fausto es con quien se identifica al frío Sartorius en los dos *Solaris*... y me pregunto aquí si para el antropocéntrico Tarkovski, Lem hace las veces de aquel encantado por los conocimientos mefistofélicos.

KELVIN ES UN PSICÓLOGO

Aunque el rol de psicólogo es menos mencionado por Tarkovski que por Lem, los azares de la psique tienen relevancia en ambos formatos artísticos, aun cuando haya, de nuevo, una diferenciación que nos remite al tema principal de este texto. Tarkovski escogió vedarnos de la especulación en torno a las intenciones de Solaris, aun cuando Kris se pregunte por el propósito del astro en el filme. La lección de Lem, comunicada por Snaut, parece ser que el planeta no es malvado, como creyó Kelvin ante el desaparecimiento de Harey, sino que simplemente “él cogió de nosotros lo más metabolizado y oculto, lo más pleno y profundamente plasmado, ¿entiendes? Pero en absoluto estaba obligado a saber qué representaba para nosotros, qué significado tenía” (Lem, 2018, p. 276). El universo es indiferente, no diabólico.

Los tripulantes de la estación se muestran conscientes de que Solaris ha respondido con los visitantes a la radiación con rayos x realizada por Gibarian.¹⁷ El cuerpo celeste ha esculcado lo más recóndito de sus mentes, ha producido a Harey, que es fruto de la culpa de Kris, y a las aparentemente agresivas, aunque desconocidas, “criaturas-F” —así las llama Sartorius, en clave— que aterran a los otros cosmonautas. De allí proviene la convicción terrible de Harey, de que su función es atormentar a Kris, cosa que la atormenta a ella y, de paso, a él. En una descripción con eco psicoanalítico, por medio de la cual le explicó por primera vez al protagonista y al lector qué son aquellas figuras fantasmáticas, Snaut las llamó “quistes psíquicos” (Lem, 2018, p. 119), una verdad que los humanos no quieren aceptar (p. 117), procesos desvinculados del resto y reprimidos, una inflamación de la memoria. Estas presencias aparecen en el terreno del sueño, revelan las culpas, los secretos, los deseos vergonzosos (Lem, s. f.). Esto es lo que explica que Kelvin sea un psicólogo —uno escogido por Gibarian justamente por haber hallado una similitud en las corrientes oceánicas de Solaris y las

¹⁷ Así es, de acuerdo con la narración de Lem, aunque Tarkovski no se molesta en especificar responsables y tampoco señala que se trata de una contradicción a las estipulaciones de la convención de la ONU.

emociones aisladas y filtradas de la corteza cerebral (Lem, 2018, p. 250). Esto explica, a su vez, que el drama de Kelvin sea psicológico, cosa que Tarkovski desarrolló desde un filón humanista y Lem como un ilustrado racionalista (Appleyard, 2005, p. 278), aunque satírico (Curzon, 2016, 03:18). Por eso, la idea inicial de proponer que un psicólogo sea quien discrimine el delirio de la realidad de Gibarian (Raffaelli, 2004, p. 220). Pero Kelvin, en ambas entregas, llega tarde; no logra salvarse tampoco a sí mismo de ceder al terreno de la “Cosa venida del espacio interior” (Žižek, 2006).

El director soviético, fiel a su falta de voluntad por explicarlo todo, ofrece una dicotomía esposa-madre. Aunque las asociaciones de culpa freudiana en la obra del ruso fueron condenadas por Lem (Swirski, 2006, p. 177), es difícil no pensar en un complejo edípico en la secuencia onírica tintada de azul, cerca del final, cuando ambas mujeres se confunden (Rugo, 2024, p. 151): primero, Kelvin está en la habitación, con una parca Harey; luego, la madre le lava las heridas a su hijo. La escena acontece poco antes de la concreción del suicidio definitivo. Se asemejan: ambas mujeres fueron perdidas por el psicólogo (Lima e Silva, 2022, p. 5); se oponen –según Harey, la madre de Kelvin la odiaba. La aparición primera de Harey es en forma de una fotografía que será quemada, lo que entra en relación con la única fotografía de otra mujer que aparece en el filme: la de la madre. Sus apariencias son confundibles y es fácil pensar que una viene en reemplazo de la otra: rubias, ojos claros, blancas, facciones delicadas. La entidad de este fantasma freudiano (Csicsery Ronay, 1985, citado por Rugo, 2024, p. 143), para el caso del protagonista, satisface y materializa inmediatamente su deseo profundo (Žižek, 2006, p. 137). En estas condiciones se gesta el amor.

En aquella escena del cumpleaños, ante los tres tripulantes de la nave, Harey argumenta, especialmente dirigida en contra de Sartorius, que ella progresivamente se convierte en humana, gracias a su amor por el psicólogo. En un acto de independencia reivindicativo, el sentimiento amoroso la humaniza, ocupando un lugar de discurso ante los hombres de ciencia (Lima e Silva, 2022, p. 6). Aunque esta escena sólo sucede en el filme, el resultado de Harey es el mismo en las dos presentaciones: constituida como el sueño

de otro, el acto ético último es su suicido (Žižek, 2006, p. 124). No había de otra.

DE NUEVO, LA MEDIA NARANJA

Los orígenes culturales de la idea de que somos naranjas partidas a la mitad y que debemos encontrar nuestra otra parte se localizan en *El banquete*, de Platón (1988). Para explicar el origen del diosecillo Amor —el hijo de Afrodita—, ese “llegar a ser uno solo de dos” (p. 228), Aristófanes contó un mito. Los humanos estábamos conformados esféricamente —como una naranja—, una forma perfecta; teníamos dos pares de piernas, dos pares de brazos, una cabeza. Siendo cercanos a los dioses, Zeus determinó separarnos en dos mitades, haciendo que cada uno de nosotros buscara a su otra mitad, con la esperanza de encontrarla y unirse de nuevo. Esta historia parece compartir una reverberación bíblica, ya que en el mito de creación edénico Eva surge como una parte de Adán: su costilla. Ambos relatos occidentales muestran una idea axial en nuestra cultura: el amor es un intento de hallar completitud. La capacidad de interpelación que tiene esta novela es explicable, en parte, por su enraizamiento mitológico.¹⁸

Creo que la fábula que cuenta *Solaris*, en cuanto historia de amor, reitera el mito clásico de Aristófanes: Harey y Kris ven el uno en el otro la oportunidad de completarse; ella llena un espacio que él ha dotado con recuerdos y remordimiento. El suicidio de la Harey terrícola, fruto de un malentendido, intentó probarle a Kris que la amenaza de ella de que no podría vivir sin él era verdadera: “me hizo entender, sin decirlo expresamente, que cuando llevas años viviendo con alguien, un vínculo de necesidad te une a esa persona” (Lem, 2018, p. 115), dijo el astronauta. Cuando ella se suicida por última vez, le pide, en la carta que le deja con Snaut, que, por favor, no se haga daño él ni les haga daño a los científicos; poco antes, ella le había pedido que se casara con alguien más, contradiciendo el celibato que él, según le cuenta, había mantenido.

¹⁸ Por eso, Quiroga Puertas (2013) observó un correlato en el mito de Orfeo, en su *descensus ad inferos* por su enamorada Eurídice.

Es comprensible, pues, que los “sueños de modernidad” expresados por medio de la industria editorial y la cinematográfica (Capanna, 2021, p. 42) hayan coincidido en asignar un lugar privilegiado al amor ante la pregunta por la posibilidad de un contacto con *el otro, lo otro*. De ahí que este vínculo haya sido protagonista en la versión de Tarkovski y en la de Soderbergh, películas que, a diferencia de la novela, sitúan grandes secciones de la fábula en la Tierra. La criminalmente olvidada miniserie de Nirenburg e Ishimbaeva, de 1968 —apenas mencionada para excusar su descarte en el análisis por Quiroga Puertas (2013)— no compartió tal interés, sino que resultó una —aburrida— copia al pie de la letra de la novela, con necesarios recortes y modificaciones que facilitaron la narración.¹⁹ ¿Será esta la razón de su olvido? Para conocer si los *Solaris* audiovisuales están condenados a desentenderse del océano misterioso —o mantenerlo en un misterio que no es desarrollado— para dedicarse al amor, serviría la consulta de las que parecieran ser otras reiteraciones contemporáneas de la obra de Lem: *Solaris* (2007), de Ryūsuke Hamaguchi; *Solaris Station* (2011), un *fanedit* de “Brumous”, a partir del filme de 1972; *Solaris Mon Amour* (2023), de Kuba Mikurda, entre otras películas que llevan “Solaris” en sus títulos.

El problema de la *separatidad* —la separación del mundo y la consiguiente soledad— es aquel al que, según Fromm (2000), responde el amor, ya sea por medio de su práctica responsable o desesperada. Kelvin confiesa, en las dos presentaciones, que en la tierra no amó bien a Harey; ve en su reaparición espectral una posibilidad de resarcirse. Una línea referida a la caracterización de los riesgos

¹⁹ Además de la elisión de las interpolaciones sobre la ciencia y pseudociencia solarística de la que también participan las posteriores versiones de la pantalla grande, en la propuesta de 1968 el océano brilla por su ausencia. Las escenas, los planos, no son memorables, sino que son repetitivos. Muchos diálogos son resumidos y escenas silenciosas casi estáticas pueblan la obra. Curiosamente, Harey, en lugar de intentar suicidarse con oxígeno líquido, lo intenta con un arma. Los dos directores de la obra, curiosamente, también son rusos, lo que no obligó a Tarkovski a hacer una mención de ellos. Me pregunto si el que Lem no los mencione tiene que ver con que la miniserie estuvo fuera de su radar. Por otro lado, al ver que su lanzamiento apenas presenta siete años de diferencia del lanzamiento de la novela, me pregunto si Lem no habrá participado o autorizado el guión.

del amor erótico en *El arte de amar* (2000) es, me parece, extrañamente propicia:

Su amor es, en realidad, un egotismo *à deux*; son dos seres que se identifican el uno con el otro, y que resuelven el problema de la separatidad convirtiendo al individuo aislado en dos. Tienen la vivencia de superar la separatidad, pero, puesto que están separados del resto de la humanidad, siguen estándolo entre sí y enajenados de sí mismos; su experiencia de unión no es más que ilusión (p. 60).

La amonestación de Snaut, que llega cerca del final de la obra, insiste en el aspecto equívoco del idilio: le pide al narrador que tenga en cuenta que si Harey es maravillosa es únicamente porque sus recuerdos de ella lo son. La receta está en Kelvin y no se trata más que de un proceso circular (Lem, 2018, p. 225). Harey lo comprendió en ambas versiones de la obra y, aunque creo que Kris definitivamente no lo comprende en las películas de *Solaris*, pues vuelve a huir al mundo ficticio del amor, está un poco más próximo a comprenderlo en la novela, cuando es forzado a enfrentarse otra vez con su propia soledad, consciente de que “la época de los milagros crueles estaba lejos de haber terminado” (Lem, 2018, p. 292). ➤

REFERENCIAS

- ÁNGEL MORENO, F. (2010). *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción*. Vitoria: Portal Editions.
- APPLEYARD, B. (2005). *Aliens: Why They are Here*. Great Britain: Scribner.
- AULLÓN DE HARO, P. (2012). Teoría de la Literatura comparada y universalidad. En P. Aullón de Haro (Ed.), *Metodologías comparatistas y Literatura comparada* (pp. 291-311). Madrid: Clásicos Dykinson.
- BEREŚ, S. (s. f.). Lem about the Tarkovsky's adaptation. *Stanislaw Lem - The Official Site*. Véase <https://english.lem.pl/around-lem/adaptations/solarisq-tarkovsky/176-lem-about-the-tarkovskys-adaptation>

- BOULD, M. (2014). *Solaris*. Bloomsbury: BFI Film Classics.
- CAPANNA, P. (2003). *Andrei Tarkovski: El ícono y la pantalla*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- CAPANNA, P. (2021). *Ciencia ficción. Utopía y mercado*. Buenos Aires: Gaspar & Rimbau.
- COSSÉ, L. (2006). Portrait of a Filmmaker as a Monk-Poet. En J. Gianvito (Ed.), *Andrei Tarkovsky. Interviews* (pp. 163-171). Mississippi: University Press of Mississippi.
- CURZON. (2016). Sculpting Time - Introduction to Tarkovsky's *Solaris* by Will Self. *YouTube*. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=zhSQySxcepI>
- ECO, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- FINOTTI, I. (s. f.). Folha de S. Paulo. *Stanislaw Lem - The Official Site*. Véase <https://english.lem.pl/home/reading/interviews/folha-de-spaulo>
- FROMM, E. (2000). *El arte de amar*. Barcelona: Paidós.
- HELVETIA. (2009). *Solaris. Helvetia's Junk Shop*.
- KIBÉDI VARGA, Á. (2000). Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen. En A. Monegal (Comp.), *Literatura y pintura* (pp. 109-138). Madrid: Arco Libros.
- LEM, S. (2018). *Solaris*. J. Orzechowska (Trad.). Madrid: Impedimenta.
- LEM, S. (s. f.). The Solaris Station. *Stanislaw Lem - The Official Site*. Véase <https://english.lem.pl/arround-lem/adaptations/solaris-soderbergh/147-the-solaris-station>
- LIMA E SILVA, J. (2022). Autonomy of the Duplicate Woman and the Seduction of the Strange in Tarkovsky's *Solaris*. *Revista Estudos Feministas*, 30(2), 1-13. Véase <https://www.jstor.org/stable/48689129>
- LOSKA, K. (2006). Lem on Film. En P. Swirski (Ed.), *The Art and Science of Stanislaw Lem* (pp. 153-171). Montreal: McGill-Queen's University Press.
- MOSFILM. (2022). *Solaris | SCIENCE FICTION | FULL MOVIE |*. Directed by Tarkovsky. *YouTube*. Véase <https://youtu.be/Z8ZhQPaw4rE>

- PALACIOS, J. (2018). Solarizados. En *Solaris* (pp. 7-17). J. Orzechowska (Trad.). Madrid: Impedimenta.
- PEÑA-ARDID, C. (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- PLATÓN. (1988). *El Banquete*. C. García Gual, M. Martínez Hernández & E. Llegó Íñigo (Trad. y ed.). Madrid: Gredos.
- MARSHALL, C. (2016). When Akira Kurosawa Watched Solaris with Andrei Tarkovsky: I Was “Very Happy to Find Myself Living on Earth”. *Open Culture*. Véase <https://www.openculture.com/2016/11/when-akira-kurosawa-watched-solaris-with-andrei-tarkovsky.html>
- NIRENBURG, B. y ISHIMBAYEVA, L. (1968). *Solaris*. Unión Soviética: Central Television Studio.
- QUIROGA, A. J. (2013). *Descensus ad Solaris*: apuntes sobre la recreación del mito de Orfeo y Eurídice. *Metakinema*. Véase https://www.metakinema.es/metakineman14s5a1_Alberto_Quiroga_Puertas_Descensus_Solaris_Tarkovski_Soderbergh.html
- RAFFAELLI, R. (2004). Solaris: conhecimento e autoconhecimento. *Psicologia USP*, 15(3), 213-231. Véase <https://doi.org/10.1590/S0103-65642004000200011>
- RUGO, E. (2024). Solaris for Lem and Tarkovsky. Novel and film between the impossibility of progress and the abyss of the past. *Filosofía*, 69, 141-157. Véase <https://doi.org/10.13135/2704-8195/11182>
- SODERBERGH, S. (2002). *Solaris*. Los Angeles: 20th Century Fox.
- STEINER, G. (1997). *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*. M. Gutiérrez & E. Castejón (Trad.). Madrid: Siruela.
- SWIRSKI, P. (2006). *Solaris! Solaris. Solaris?* En P. Swirski (Ed.), *The Art and Science of Stanislaw Lem* (pp. 172-179). Montreal: McGill-Queen's University Press.
- TARKOVSKI, A. (1972). *Solaris*. Unión Soviética: Mosfilm.
- TARKOVSKI, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. E. Banús Irusta (Trad.). Madrid: Ediciones Rialp.
- ŽIŽEK, S. (2006). *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberspacio*. R. Vilà Vernis (Trad.). Madrid: Debate.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 6, núm. 14, enero-abril 2026, Sección Redes, pp. 189-208.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i14.254>

Utopía y esencia femenina en el cosmos literario de Elena Aldunate

Utopia and the Feminine Essence in Elena Aldunate's Literary Cosmos

Camila Flores Rivera
Universidad Austral de Chile, Chile

ORCID: 0009-0006-8699-0704
camila.almendrafloresrivera@gmail.com

Recibido: 22 de septiembre de 2025
Dictaminado: 10 de noviembre de 2025
Aceptado: 19 de noviembre de 2025



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

Utopía y esencia femenina en el cosmos literario de Elena Aldunate

Utopia and the Feminine Essence in Elena Aldunate's Literary Cosmos

Camila Flores Rivera

RESUMEN

El artículo analiza la narrativa de ciencia ficción de Elena Aldunate (1925-2005) desde una perspectiva ginocrítica que examina la configuración de una utopía femenina. Se estudia *Juana y la Cibernética*, *Diez centímetros de sol* y *Del cosmos las quieren vírgenes* como etapas de un proceso simbólico en el que el cuerpo femenino transita desde la experiencia tecnológica hacia la trascendencia cósmica. Aldunate revaloriza la noción de lo femenino propia de su época como principio de equilibrio y sabiduría universal. Su escritura propone una utopía esencialista en la que la intuición, la empatía y la energía creadora restituyen la armonía entre razón y sensibilidad. El texto plantea leer su obra como un proyecto literario que configura una cosmovisión donde lo femenino actúa como fuerza simbólica de transformación espiritual.

Palabras clave: Elena Aldunate; ciencia ficción; ginocrítica; utopía femenina; cuerpo y cosmos.

ABSTRACT

This article analyzes the science fiction of Chilean writer Elena Aldunate (1925–2005) from a gynocritical perspective that explores the construction of a feminine utopia. The stories *Juana y la Cibernética*, *Diez centímetros de sol*, and *Del cosmos las quieren vírgenes* are examined as stages of a symbolic process in which the female body moves from technological experience to cosmic transcendence. Aldunate revalues the concept of femininity of her time as a principle of balance and universal wisdom. Her writing articulates an essentialist utopia where intuition, empathy,

and creative energy restore harmony between reason and sensitivity. The article proposes reading her work as a literary project that envisions a worldview in which the feminine operates as a symbolic force of spiritual transformation.

Keywords: Elena Aldunate; Science Fiction; Gynocriticism; Feminine Utopia; Body and Cosmos.

1. LA CIENCIA FICCIÓN Y EL IMAGINARIO FEMENINO EN EL CHILE DE MEDIADOS DEL SIGLO XX¹

La inserción de la escritora de ciencia ficción María Elena Aldunate Bezanilla (1925-2005) en el campo cultural chileno ha sido una de las más emblemáticas, al tratarse de la primera mujer reconocida por incursionar en este género, hasta hoy notoriamente masculinizado. Nombrada por investigadores y pares como *la dama de la ciencia ficción*, osciló entre la escritura intimista y la narrativa de ciencia ficción. Es considerada una de las autoras más destacadas de su época dentro de este ámbito, junto con Francisco Miralles, Ernesto Silva Román, Luis Enrique Délano y Hugo Correa.

La revitalización de su obra se ha impulsado mediante reediciones de sus textos: *Cuentos de Elena Aldunate: La dama de la ciencia ficción* (2011); *Juana y la Cibernética. Cuentos* (2016) y *Del cosmos las quieren vírgenes* (2016). Aldunate se adscribe a la generación de escritoras de los años cincuenta, junto a Mercedes Valdivieso, Elisa Serrana, Marta Jara y Matilde Ladrón de Guevara, entre otras. No obstante, desde la década de 1930 las escritoras chilenas ya comenzaban a profesionalizar su ejercicio literario. Estas sucesivas olas de autoras debatieron la noción del “sexo débil” desde una posición ambigua y contradictoria frente a la autoridad masculina. Tal es el

¹ Este artículo se basa en mi tesis *Los imaginarios de género en el cosmos: la escritura de ciencia ficción de Elena Aldunate* (2019), para obtener el grado de Magister en Literatura Hispanoamericana Contemporánea en la Universidad Austral de Chile, adscrita al proyecto FONDECYT N° 1150667: “Escritura, histerización y violencia: las autoras en el Chile de mediados del siglo xx (1930-1970)”.

caso de Marta Brunet, María Flora Yáñez, María Luisa Bombal, Maité Allamand, Carmen de Alonso, Chela Reyes, Pepita Turina, María Carolina Geel, María Elena Aldunate, Margarita Aguirre, María Elena Gertner y Elisa Serrana, entre otras (Traverso, 2015; Olea, 2010).

Aldunate se incorporó a este panorama con un conjunto de relatos publicados en la prensa y, posteriormente, reunidos en volúmenes como *Juana y la Cibernética y otros cuentos* (1963) y *Del cosmos las quieren vírgenes* (1977). Su escritura introdujo una sensibilidad distinta dentro de un género tradicionalmente asociado al racionalismo masculino. Este rasgo la vincula con las escritoras de la generación del cincuenta, para quienes —como afirman Traverso y Kottow (2008)— “las autoras reaccionan ofreciendo nuevos modelos de mujer que desmoronan las sólidas bases del matrimonio y la maternidad para exhibir la dominación y encierro al que son sometidas” (p. 8). En Aldunate, esa reformulación adopta la forma de una exploración espiritual en la que el universo funciona como metáfora de la interioridad femenina.

La crítica ha tendido a situar su obra en un punto intermedio entre la narrativa de anticipación y la literatura fantástica. Correa (2013) observa que su aporte radica en haber desplazado los temas científicos hacia un horizonte emocional: “Aldunate no representa la conquista del espacio, sino la reconciliación del ser humano con su propia energía vital” (p. 67). Desde esta perspectiva, su proyecto narrativo participa de una tradición que combina espiritualidad y modernidad, rasgo propio de la cultura chilena de la época.

En términos de género, Aldunate construye un imaginario donde lo femenino se asocia con la intuición, la empatía y la capacidad de mediación. Lejos de la confrontación directa con el patriarcado, su literatura propone una revalorización de lo femenino como principio armónico. Esta lectura puede comprenderse a la luz de la ginocrítica, corriente teórica que, según Showalter (1985), busca “trazar la historia, los temas y las estructuras de la literatura escrita por mujeres” (p. 131). En Aldunate, dicha búsqueda se traduce en una estética de la conexión: la mujer como mediadora entre la ciencia y el espíritu, entre la técnica y el afecto.

El uso de la utopía en su narrativa responde a una concepción simbólica más que política. Siguiendo a Jameson (2005), la utopía puede entenderse como “una forma simbólica del deseo social” (p. 12), es decir, como una proyección imaginativa de la plenitud colectiva. En Aldunate, esa proyección se manifiesta a través de lo femenino como energía cósmica capaz de restablecer la armonía entre humanidad y naturaleza. Su obra anticipa, en clave esencialista, un pensamiento ecológico y espiritual que busca integrar conocimiento racional y sabiduría intuitiva.

En consecuencia, la ciencia ficción de Aldunate no debe leerse como una ruptura feminista, sino como una expansión de la sensibilidad femenina dentro de un género dominado por la técnica. Su poética convierte el espacio sideral en metáfora del autoconocimiento y del equilibrio interior, rasgo que la distingue dentro del *corpus* de la ciencia ficción chilena y latinoamericana.

2. FEMENINAS, MAGAS E INTUITIVAS: LAS MUJERES EN EL MUNDO LITERARIO DE ALDUNATE

El universo narrativo de Elena Aldunate se estructura a partir de una sensibilidad que asocia lo femenino con la intuición y la apertura espiritual. Sus personajes se definen menos por la acción que por la percepción. Son mujeres que experimentan el mundo desde una interioridad que busca reconciliar cuerpo, deseo y conocimiento. En la narrativa chilena de mediados del siglo xx, marcada por la centralidad de la mirada masculina, esta elección resulta significativa: Aldunate propone un modo de saber basado en la emoción y la empatía. En esta línea, Westfahl (2005) sostiene que la ciencia ficción y la fantasía funcionan como vehículos importantes para el feminismo al ofrecer escenarios donde imaginar sociedades libres de sexismo y reconocer la diversidad de los deseos y aportes femeninos dentro de la cultura científica (p. 291).

En relatos como *Angélica y el delfín* o *Juana y la Cibernética*, la autora imagina relaciones afectivas que desestabilizan las jerarquías tradicionales entre sujeto y objeto, humano y máquina, razón y sentimiento. Estas configuraciones no constituyen una oposición política explícita, sino una exploración simbólica de la unión entre

distintas formas de existencia. La mujer aparece como figura mediadora, capaz de establecer comunicación entre ámbitos normalmente separados por la lógica patriarcal.

La crítica feminista ha señalado que en muchas escritoras de ciencia ficción de mediados del siglo xx lo femenino adquiere una función epistemológica: conocer implica sentir. En este sentido, la obra de Aldunate anticipa lo que Showalter (1985) describe como la fase “ginocrítica” de la literatura femenina, orientada a descubrir “la experiencia de las mujeres como productoras de significado” (p. 184). La autora chilena inscribe esa experiencia dentro de una matriz espiritual donde la diferencia sexual es fuente de conocimiento y de equilibrio.

En sus narraciones, la protagonista femenina se construye como un arquetipo múltiple: maga, madre, amante o visionaria. Todos esos roles convergen en una misma función simbólica: restablecer el vínculo entre humanidad y cosmos. Tal configuración puede leerse como una forma de esencialismo místico, donde lo femenino representa la energía vital que sostiene la existencia. Aunque esta visión no coincide con los enfoques del feminismo crítico posterior —más centrado en la deconstrucción del género—, resulta coherente con las coordenadas culturales y discursivas del periodo.

La escritora chilena no plantea una resistencia directa frente al patriarcado; su gesto es de una concepción biologicista de hombres y mujeres como complementarios. Al situar a las mujeres como portadoras de una sabiduría ancestral, Aldunate propone un equilibrio entre “fuerzas opuestas”. En sus textos, la armonía no surge del enfrentamiento, sino de la integración: la máquina se humaniza, la naturaleza adquiere lenguaje común y el deseo se convierte en liberación. Esta concepción se refleja también en la estructura de sus relatos, caracterizados por un ritmo contemplativo y por un lenguaje cargado de imágenes cósmicas. La recurrencia de términos como “energía”, “luz” y “vibración” evidencia una búsqueda de correspondencias entre la experiencia interior y la dimensión universal. Su prosa participa de un discurso simbólico donde el cuerpo femenino es, a la vez, origen y mediación del conocimiento.

3. DESOLACIÓN, PLACER Y REDENCIÓN: CORPORALIDADES

Y TRASCENDENCIA EN TRES RELATOS

Los relatos *Juana y la Cibernética* (1963), *Diez centímetros de sol* (1976) y *Del cosmos las quieren vírgenes* (1977) constituyen un *corpus* que permite observar la evolución simbólica del pensamiento de Elena Aldunate. En ellos, la autora desarrolla una visión del cuerpo femenino como territorio de experiencia y como medio de acceso a un conocimiento trascendente. Esta progresión puede leerse como un itinerario de autoconciencia que parte del vínculo entre mujer y tecnología, transita por la revelación erótica y culmina en una fusión espiritual con el cosmos.

3.1. Juana y la Cibernética: *el deseo maquínico*

Una mujer obrera, llamada Juana, queda encerrada en la fábrica textil donde trabaja en vísperas de Año Nuevo. Al concluir que nadie la extrañará y que no tiene cómo comunicarse con el mundo exterior para avisar su aislamiento, inicia una serie de reflexiones y alucinaciones que la funden en el placer: la masturbación con su máquina.

Juana, la protagonista, termina un día de trabajo en una fábrica, descrita como un claustro: “Muy altas quedaban las ventanas; la fábrica tenía cuatro pisos. Las paredes eran lisas y la puerta, de fierro. Sólo las máquinas, grises y complicadas, con la indiferencia de los animales domésticos, contemplaban su pequeño drama” (Aldunate, 1963, p. 11). Por ir a buscar su chaleco, queda encerrada y pasará tres días “sola, asustada, hambrienta” (p. 12), viviendo las vísperas de Año Nuevo, sin posibilidad de ser rescatada. Presiente una sensación de muerte en el encierro, reflexiona sobre su vida y comienza a delirar de hambre. La narración revela:

en sus cuarenta y cuatro años no conociera el amor..., al hombre [...], una mujer no demasiado religiosa, sin tantos prejuicios, no tan fea..., no sabía físicamente lo que era un hombre, cómo era un hombre. Siempre trabajando, siempre viviendo, en calidad de allegada, donde tía Lucha. Pospuesta, mal vestida, al margen de la existencia (pp. 12-13).

Sola en la fábrica, repasa sus memorias: sólo había tenido dos citas en su vida, una por error. Sospecha con desazón que nadie notará su ausencia. En esta incomunicación, Juana advierte que han pasado ocho horas y que permanecerá encerrada setenta. Comienza a beber agua, imaginando que es comida; se contempla desnuda y se da una larga ducha, admirando su cuerpo. En este despertar de la conciencia corporal, se descubre sexuada. Toca la palanca de su máquina por error mientras expresa su afecto por ella: “Imagina sentir voces a su alrededor [...] como siempre. Sentada ante la máquina [...]. ¡Qué precisa, qué recia, qué perfecta es! Imagina, de pronto, lo que sucedería si metiera una de las manos bajo el tubo redondo y hueco” (p. 15). Asume la fantasía de dar vida a lo inerte: “¿Tendrán ojos las máquinas? ¿Tendrán boca? ¿Se asemejarán en algo a la imagen de su creador, el hombre?” (p. 15). La máquina –creación del hombre– adquiere aquí una doble función: objeto de deseo y extensión simbólica del sistema patriarcal que la ha producido.

El acercamiento de Juana a la máquina nace del delirio y la excitación: un cuerpo que despierta desde el displacer y la desolación: “Tiene hambre, malestar, mareos, dolor y miedo. La máquina la conforta, es lo único familiar en su abandono” (p. 18). La narración muestra cómo ese vínculo transgrede la lógica del trabajo y deviene experiencia erótica: “Comienza a realizar movimientos que asemejan la máquina a un dildo, realizando movimientos que suben y bajan, lamiendo el acero, escuchando que la máquina susurra su nombre, cuando nadie la había llamado con esa suavidad” (p. 19). Esta delectación se entremezcla con la necesidad de ser amada. Como observa Navarro (2016), “Juana, inscrita en el sistema económico y cultural capitalista-heteronormado, resignifica subversivamente el instrumento de opresión (la máquina perforadora) para liberarse” (p. 195). El placer no proviene del falo, sino del émbolo, figura del dildo contrasexual descrito por Preciado (2011).

El aceite mancha la ropa y la despoja de su antigua identidad. Desea fundirse con la máquina. La narración deriva hacia el cuento erótico y se orienta hacia un placer masoquista, que es también su primera y última experiencia sexual:

Quiere sentir; no importa qué, pero sentir violentamente [...], dolor y placer, miedo y entrega. Su respiración comienza a seguir el jadeo de la máquina [...], el acero quiere ser piel; las uñas, tuercas; los tendones y engranajes, la energía y la vida, el zumbido y el grito se funden, se mezclan..., se aman. La carne calla. El acero sigue buscando (p. 22).

La práctica sexual de Juana no puede catalogarse como sadomasoquista, ya que no existe relación de poder ni un agente vivo que provoque el dolor. En la pornografía clásica, las mujeres son objetos de humillación y sometimiento; en cambio, aquí la protagonista ejerce control sobre su deseo y lo convierte en un acto de apropiación del cuerpo. Cansada de la vida y de su soledad, transforma el sufrimiento en impulso vital. Este gesto conecta con el posporno feminista, en la línea de Annie Sprinkle y Erika Lust, donde el cuerpo se emancipa de la función reproductiva y se convierte en territorio de placer autogestionado.

Como señala Tahtah (1998), retomando a Johnson-Davies, “en el momento en que la escritora aborda temas universales como el sexo y la muerte, lo hace en el marco y en los límites de su propia cultura, así como en la red de sus valores morales” (p. 9). En *Juana y la Cibernética*, Aldunate subvierte los valores de la “buena madre-esposa-hija”. Su narrativa oscila entre una visión esencialista —la unión complementaria entre hombre y mujer— y una pulsión contrasexual, que aparece también en *Diez centímetros de sol*, *Angélica y el delfín* y *Marea alta*, donde el placer femenino se desplaza hacia la máquina, el animal o la deidad marina.

Los personajes de Aldunate parecen, en un inicio, incapaces de transgredir el “deber ser” de las mujeres de su época, en su mayoría educadoras o figuras normativas. Sin embargo, en *Juana y la Cibernética* se produce una de sus máximas rupturas: ante la imposibilidad de alcanzar el goce sexual con un hombre, la protagonista lo busca en la máquina. La escena remite al Fornicón (Ungerer, 1969, cit. por Néret, 2001) y a lo que Preciado (2011) denomina “la universalización de las prácticas estigmatizadas como abyectas en el marco

del heterocentrismo” (p. 27). La masturbación trasciende aquí la sexualidad reproductiva y desafía sus límites normativos.

Traverso y Kottow (2008) señalan que el suicidio de Juana “desafía el principio patriarcal que asocia el deseo sexual a una genitalidad reproductiva naturalizada, reemplazando el pene por una tecnología contrasexual: el dildo fabril” (s. p.). El acto masturbatorio se resignifica como ruptura epistémica: “Capitalizando su potencial masturbatorio, la máquina perforadora deviene en máquina masturbadora, en dildo que introduce una ruptura epistemológica en el orden simbólico heterosexual” (Navarro, 2016, p. 197).

Desde Deleuze y Guattari (1985), “la industria ya no se considera entonces en una relación intrínseca de utilidad, sino en su identidad fundamental con la naturaleza como producción del hombre y por el hombre” (p. 14). La relación entre Juana y su máquina se convierte, así, en una comunicación interpersonal: la máquina, creada por el ser humano, existe para ella y con ella. En el marco del capitalismo, “todo forma máquinas” (p. 11); los órganos se acoplan entre sí y cada máquina deseante produce otras máquinas. Juana acopla su cuerpo a la máquina, no como metáfora, sino como experiencia concreta, buscando sentir y darle sentido a su existencia: “Hasta ‘su’ máquina. La mira con cariño. Hace dos años que trabaja con ella; la conoce, sabe sus movimientos, sabe de sus engranajes. Esta tarde la siente viva, compadeciéndola” (Aldunate, 1963, p. 14).

Juana encarna la línea de fuga del deseo (Deleuze & Guattari, 1988), resquebrajando los pesos sociales de la correspondencia amorosa. Encerrada tanto en la fábrica como en su propia biografía, decide liberar esa pulsión; y al no poder canalizarla en un cuerpo humano, yace junto a su máquina, encontrando por fin aquello que anhelaba:

el deseo subjetivo abstracto es inseparable de un movimiento de desterritorialización, que descubre el juego de las máquinas y de los agentes bajo todas las determinaciones particulares que todavía vinculaban el deseo o el trabajo a tal o cual persona, a tal o cual

objeto en el marco de la representación (Deleuze & Guattari, 1985, p. 309).

La protagonista se *desterritorializa*; ya no busca simbolizar aquel deseo en la codificación predecible de la correspondencia amorosa. Descubre que el deseo no requiere respuesta, ni espera confirmación de un otro. No contamos con una sola forma de desear: somos multiplicidad, fragmentos de deseo, cuerpos que se acoplan, máquinas que producen afecto.

El cuerpo de Juana, al igual que el acero de su instrumento, vibra con esa fuerza impersonal. Lo maquínico no la domina, sino que la acompaña. En su vínculo con la máquina, no hay objeto ni sujeto: hay flujo, intensidad, energía. La máquina encarna esa pulsión libidinal, no como fetiche fálico, sino como artefacto de reapropiación del placer.

En una sociedad mediada por el mercado y sus deseos prefabricados, Juana, una mujer excluida del circuito de consumo y seducción, no objetualiza su deseo. Nadie la desea por mandato; ella se inventa su propio deseo. Para que el dispositivo capitalista funcione –afirman Deleuze y Guattari (1985)–, “las máquinas deseantes pulsán iguales” (p. 45), borrando las diferencias. Juana interrumpe ese flujo molar: no produce para otro, no reproduce un modelo. Su deseo es improductivo, molecular, subversivo.

En el acople entre su cuerpo y la máquina, no hay corte en la intensidad: el deseo circula sin fin. La fuerza libidinal productiva culmina en un acople mortal, pero también liberador. Juana no desea porque otros/as lo desearon antes; su deseo no es copia, sino invención. Para que la relación entre ella y la máquina se resignifique, la protagonista se inventa a sí misma en un nuevo escenario, encontrando una salida no previsible, una forma inédita de existencia.

3.2. “Diez centímetros de sol”: erotismo y revelación

En “Diez centímetros de sol”, publicado en *Angélica y el delfín*, en 1976, el personaje de la monja espera todos los días el atardecer para encontrarse con un rayo-sol-falo, con el que se envuelve en

una relación de placer. El cuento atraviesa de manera cronológica los sucesos que la llevan a masturbarse: “El ritual es siempre el mismo: arrodillándose sobre el angosto lecho, en el punto justo donde la luz comienza [...], se desabrocha el hábito de cañamazo áspero [...]. Primero son las manos delgadas que uniéndose se bañan en dorada claridad [...], el ropaje resbala de sus hombros por sus caderas” (Aldunate, 1976, p. 64). El hábito sería símbolo de la contención a la que se somete la monja, sin recibir luz por estar tapada: “su cuerpo azul-violeta se ofrece” (p. 64). Heredado del recato de la tradición católica, el color violáceo de su piel se enfrenta a lo que la deslumbra y despierta del adormecimiento de su goce.

Es tal el ascenso de la monja-virgen que se cruza con este cálido rayo de sol, entrando en un embelesamiento que la invita a su quimera: “deja atrás el dormido convento para aventurarse por las callejuelas imaginadas” (p. 64). Es allí donde puede ensoñar y masturbarse con el calor del sol, inspirándose en los pocos hombres con los que se ha topado durante su reclutamiento: las manos de Fray Andrés, su confesor, y los ojos de un hombre que, al parecer, fue a hacer arreglos en el convento.

El deseo sexual de la monja protagonista en “Diez centímetros de sol” (1976) es también una carencia de cariño y contacto masculino. Esta experiencia se ha personificado en el sol convertido en un “ángel-demonio” (p. 66) o “rayo-masculino-amante” (p. 65). Ella crea lazos de afecto repitiendo: “¡Te quiero, te quiero, siempre, ahora!” (p. 65). La religiosa reemplaza las caricias con la pesadez del rosario, así como las heridas en su pecho provocadas por los cilicios (p. 64). La mortificación corporal del cilicio busca dar muerte a su naturaleza pecaminosa, pero esto resulta infructuoso, hallando en lo venéreo un escape a su forzada castidad. La humana no está exenta de las pasiones mundanas. Y así, la permutación de la flagelación por el placer resulta una virtud impuesta en el nombre de la devoción.

Con base en lo anterior, dotar al hombre del poder como una responsabilidad de su género sería el problema y el origen de la violencia que se ejerce sobre la mujer como ser subordinado y débil por oposición. Como afirma Butler (2007):

para Irigaray, ese modo falogocéntrico de significar el sexo femenino siempre genera fantasmas de su propio deseo de ampliación. En vez de una postura lingüístico-autolimitante que proporcione la alteridad o la diferencia a las mujeres, el falogocentrismo proporciona un nombre para ocultar lo femenino y ocupar su lugar (p. 65).

Una mujer también puede anularse como sujeta, exigiendo ser protegida en un acto de discriminación positiva. En el caso del cuento, la salvación del rayo masculino sería la metáfora del “sol” como hombre y su “rayo” como el falo, categoría del falogocentrismo.

Nuevamente, la contrasexualidad —que tiene por objeto de estudio las transformaciones tecnológicas de los cuerpos sexuados y generizados— se apodera de una protagonista: “No rechaza la hipótesis de las construcciones sociales o psicológicas del género, pero las resitúa como mecanismos, estrategias y usos en un sistema tecnológico más amplio” (Preciado, 2011, p. 21). En “Diez centímetros de sol” (1975), es la naturaleza quien le da a la protagonista el primer placer sexual coital de su vida, sin un pene de por medio:

Los rayos del sol van entibiando mi cuerpo desnudo. Primero son mis pies, el pequeño dedo gordo, luego, como cálida culebrilla la tibieza se enrosca en mis rodillas y subiendo, siempre subiendo, me entibia la nuca y las orejas, y me quieren oír y no oyen; roza mis labios, separándolos, y baja por mi pecho enroscándose entre mis pezones duros; se me derrama por el vientre redondo, enredándose en el vello crespado y dorado de mi sexo..., entonces, entonces, quemándome la piel, el sol me abraza entera, me cubre y me posee... Como una pequeña cruz tirada en la hierba, grito. Grito con los ojos abiertos, con la boca abierta, con brazos y piernas abiertas mientras el rayo ardiente glorifica mis entrañas... (Aldunate, 1976, p. 33).

En “Diez centímetros de sol”, Aldunate introduce un tono místico, que desplaza el conflicto tecnológico hacia la experiencia espiritual. La narradora establece un vínculo erótico con la luz, concebida como energía viva y cósmica. El cuerpo femenino se transforma en espacio de comunión con una fuerza trascendente. El erotismo deja de ser una categoría carnal para convertirse en medio de

revelación. La protagonista no busca dominar la experiencia, sino dejarse atravesar por ella. En este punto, Aldunate reformula el imaginario cristiano del sacrificio y lo transforma en un rito de expansión vital.

3.3. Del cosmos las quieren vírgenes: *armonía y trascendencia*

La novela *Del cosmos las quieren vírgenes* (1977) ejemplifica el amor perfecto, el mundo escritural a través de la narración ciencia ficción de Aldunate. La protagonista es Teresa, “maestra de la escolita del valle del Elqui” (Aldunate, 2016, p. 9); y al igual que su coterránea Gabriela Mistral, la autora afirma “que es un lugar mágico, donde tuvo lugar la primera etapa de la vida de Gabriela Mistral” (p. 3). Aunque ejerce de maestra, Teresa no alcanza a terminar su título de Educadora de Párvulos en la Universidad de Chile (pp. 16-18).

La historia transcurre cerca del Observatorio Astronómico Tololo; comienza relatando que un “camionero fue detenido por un OVNI en la Carretera Panamericana” (p. 9), antecedido por el vuelo de “una mariposa azul [que] vino a estrellarse contra su frente” (p. 9). La mariposa se erige como metáfora de la vida ultraterrestre y de la transformación espiritual: “el ciclo de su metamorfosis vincula a la mariposa con la transformación, la resurrección y el alma [...], también representa la metamorfosis cristiana: oruga, crisálida y mariposa son símbolos de vida, muerte y resurrección” (Wilkinson, 2009, pp. 72-131).

La protagonista, al enterarse del suceso del camionero, se siente atraída por la noticia y “hace fuerza mental para que le suceda algo parecido” (Aldunate, 2016, p. 11). En un trance, “un malestar le nubla los ojos” (p. 11) y al recobrar la conciencia descubre que ha perdido cinco horas. Todo sugiere un episodio de abducción extraterrestre.

Teresa queda embarazada y no sabe cómo explicarle a Luis Fernando —su prometido astrónomo— que esperan “un hijo sin padre humano” (p. 23). Aún virgen, encarna un emblema mariano: “una pequeña mancha azul se posa en su regazo” (p. 24). Al mirarse al espejo, se pregunta: “¿Hombre? ¿Mujer? ¿Mariposa?” (p. 28). La maternidad se presenta como signo cósmico y espiritual antes que

biológico. Cuando Teresa comparte la noticia con su madre, ésta la apoya, lo que constituye un alivio en una época en que la maternidad fuera del matrimonio implicaba sanción social. Sin embargo, al contárselo a Luis Fernando, él reacciona con desconcierto: “Mi amor. ¡Supón que haya sido violada por un extraterrestre!” (p. 34). En la novela, se advierte la ambigüedad entre el orgullo de haber sido elegida por “La Presencia” y la posible violencia de un embarazo no consentido. Como explica Despentes (2012), “existe esa fantasía de la violación [...], es un dispositivo cultural preciso que se impone y predestina la sexualidad de las mujeres para que gocen de su propia impotencia” (p. 39). En *Del cosmos las quieren vírgenes*, priman vectores conservadores, correspondientes a una comunidad ideológica cercana a los principios valóricos de la dictadura cívico-militar (Arcaya Pizarro, 2023), lo que refuerza la lectura de la pureza y la maternidad como ideales moralizantes más que emancipatorios.

La pureza, en la narración, es un atributo necesario para emprender los propósitos de “La Presencia”, que ofrece al mundo una nueva oportunidad de renacer, tras los errores de Adán y Eva: “Porque son puros y el poder y el odio no los ha contaminado... Son los elegidos” (Aldunate, 2016, p. 34). El poder se asocia con la ambición y la corrupción. Luis Fernando representa al hombre ideal: comprensivo y protector, distinto de la masculinidad dominante, como cuando descubre que Teresa sigue siendo virgen: “comprueba maravillado que su mujer es virgen: virgen de virginidad absoluta” (p. 39). Esta “virginidad absoluta” alude al mito del himen como prueba moral, un marcador de pureza. Como señala Aradillas (2018), “la santidad masculina gravita en torno al testimonio; la femenina, en torno a la virginidad” (p. 33).

La obra reproduce los roles tradicionales: mientras las mujeres son educadoras y cuidadoras, los hombres se destinan al pensamiento científico. Cuando “La Presencia” selecciona a las nuevas elegidas, se anuncia que “ellas cursarán estudios [...] como Educadoras de Párvulos [...], ellos serán médicos, maestros y científicos” (Aldunate, 2016, p. 74). Lo utópico se filtra por lo normativo: el ideal cósmico conserva la jerarquía de género. Como señala Novoa (2021), “Elena Aldunate es la escritora *filofeminista* del género en

nuestro país” (p. 42). Sin embargo, en una entrevista concedida a la *Revista Cosas*, en 1986, al ser consultada sobre el feminismo, la autora respondió: “Odio el sufragismo, encuentro que la mujer perdió mucho con él porque, por desafiar al hombre, se ha puesto muy dura, muy amachada” (p. 41). Estas declaraciones tensionan su figura pública, revelando la coexistencia de una sensibilidad femenina idealizada y una visión conservadora del orden de género.²

La hija de Teresa y de “La Presencia” crece como una niña extraña y curativa, destinada a continuar el plan de regeneración. Cuando un joven intenta violarla, “las mariposas azules cubren su desnudez” (p. 81), símbolo de la protección divina y de la perpetuación del linaje puro. Más adelante, conoce al elegido con quien deberá engendrar al nuevo ser, marcando el inicio de una humanidad reconciliada con lo divino.

Lo que postuló Simone de Beauvoir (2013) —en la reedición de *El segundo sexo*, originalmente publicada en 1949— cobra pleno sentido para Teresa, su hija y las demás elegidas: “El destino que la sociedad propone tradicionalmente a la mujer es el matrimonio. La mayor parte de las mujeres, todavía hoy, están casadas, lo han estado, se disponen a estarlo o sufren por no estarlo” (p. 373). En la novela de Aldunate, ese horizonte se reconfigura en clave utópica: el matrimonio cósmico sustituye al contrato social, sin abandonar la lógica de la consagración femenina, y lo femenino opera como energía de conciliación espiritual más que como ruptura política.

4. CONCLUSIONES

La escritora nos presenta una exploración escritural de una posible evolución del ser humano, que mantiene las nociones binarias entre hombres y mujeres, propias de su época. En esta maniobra, sorprende con relatos fantásticos, que no buscan ser vaticinios científicos, sino entremezclar creencias populares, ufología, pacifismo

² En mi tesis de magíster *Los imaginarios de género en el cosmos: la escritura de ciencia ficción de Elena Aldunate* (Flores Rivera, 2019), desarrollo en profundidad el análisis de las entrevistas y declaraciones de la autora, desde una perspectiva ginocrítica orientada a situar a las escritoras dentro de su contexto social e ideológico.

y astrología, en un proyecto singular y coherente a lo largo de su obra de ciencia ficción.

El deseo constituye un aspecto central en sus textos: la piedra angular para interpretar su contrasexualidad. Si bien existe una preconcepción del deseo femenino, subordinado a la hegemonía masculina, las protagonistas experimentan una sensación de monotonía y desencanto frente a sus vínculos con los hombres, que se quiebra a través de la ciencia ficción, estrategia literaria de la autora. Finalmente, logran cumplir sus anhelos sexuales, desde la realización como seres autónomas: embajadoras de la paz y del amor o portadoras de nuevas codificaciones del deseo, peculiares, extrañas y a veces lúdicas. Elena Aldunate construye una ciencia ficción que libera a las mujeres desde sus más íntimas fantasías.

Las protagonistas no emergen como objetos de deseo cosificados ante el ojo masculino: “¿Acaso soy yo, muñeca fantasma, causa de dolores, de guerras, pretexto ‘para los hermosos ojos’ de quien los hombres hacen, dice Freud, sus ensoñaciones divinas, sus conquistas, sus destrucciones? No para ‘mí’, por supuesto” (Cixous, 1995, p. 23). Ellas no son musas; son las protagonistas de sus propios destinos fantásticos, que les auguran placer, felicidad surreal o finales trágicos, pero intensos, como en el caso de *Juana y la Cibernética*, que muere plena, con su máquina como única posibilidad de goce.

En cuanto a las temáticas abordadas en sus cuentos, Aldunate se distingue de sus pares masculinos de la época. Elucubra una búsqueda de literatura femenina que se distancia de los relatos clásicos de invasiones extraterrestres, máquinas descontroladas o futuros distópicos. Nos ofrece, en cambio, un mundo onírico y espiritual, alimentado por una mística cristiana heterodoxa.

Las protagonistas de Elena Aldunate huyen de su posición social estática, de aquellas categorías de “madres”, “esposas”, “prostitutas” u “obreras”, para emanciparse mediante el goce erótico, aunque ese gesto les cueste la vida. No cabe duda del cuestionamiento que Aldunate plantea frente a las figuras masculinas que detentan poder político y social en el machismo que describe de su país. Propone nuevas masculinidades, que, curiosamente, no son

redenciones del terrícola, sino que encarnan en otros seres. Su premisa parece ser: si los hombres no lograron caminar de la mano con las mujeres, ellas encontrarán nuevas experiencias sensoriales que les permitan canalizar sus anhelos amorosos.

La relevancia de Aldunate dentro del canon chileno radica, por tanto, en haber desplazado el centro del discurso de la razón hacia la intuición y en haber concebido la escritura como mediación entre lo sensible y lo trascendente. Su utopía femenina no busca transformar las estructuras de poder, sino reimaginar los fundamentos mismos de la experiencia humana. ➤➤

REFERENCIAS

- ALDUNATE, M. E. (1963). *Juana y la cibernética y otros cuentos*. Santiago: Arancibia Hermanos.
- ALDUNATE, M. E. (1976). *Angélica y el delfín*. Santiago: Ediciones Aconcagua.
- ALDUNATE, E. (1986, mayo 29). El hombre va a llegar a ser inmortal a través de la ciencia y el espíritu. *Revista Cosas*, 40-41. Santiago, Editorial Tiempo Presente.
- ALDUNATE, M. E. (2011). *Cuentos de Elena Aldunate: La dama de la ciencia ficción*. Santiago: Cuarto Propio.
- ALDUNATE, M. E. (2016). *Del cosmos las quieren vírgenes: Cuentos*. Santiago: Imbunche.
- ALDUNATE, M. E. (2016). *Juana y la cibernética: Cuentos*. Santiago: Imbunche.
- ALDUNATE, M. E. (2016). *Del cosmos las quieren vírgenes: Cuentos*. Santiago: Imbunche.
- ARADILLAS, A. (2018). *La iglesia, último bastión del machismo*. Madrid: Editorial Visión Libros.
- ARCAYA PIZARRO, M. (2023). De extraterrestres, vírgenes y dictadura: *Del cosmos las quieren vírgenes* y la dimensión cultural de las palabras. *Itinerarios*, 38, 89-111. Varsovia, Universidad de Varsovia.
- BEAUVOIR, S. DE. (2013). *El segundo sexo*. Santiago: Debolsillo.

- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1985). *El antiedipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1998). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DESPENTES, V. (2012). *Teoría King Kong*. Buenos Aires: Editorial El Asunto.
- FLORES RIVERA, C. (2019). *Los imaginarios de género en el cosmos: la escritura de ciencia ficción de Elena Aldunate*. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- JAMESON, F. (2005). *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. London: Verso.
- NAVARRO, M. (2016). Resignificación subversiva y práctica contra-sexual en *Juana y la cibernética* de Elena Aldunate. En M. Prado & N. Gómez (Eds.), *Identidades, políticas y teorías de género. Serie Sociedad, Cultura y Género* (pp. 189-198). [Vol. 5]. Valparaíso: Puntángelos/Universidad de Playa Ancha.
- NÉRET, G. (Comp.). (2001). *Erotica Universalis*. [Vol. 2]. Köln: Taschen.
- NOVOA, C. (2021). *Elena Aldunate: La dama de la ciencia ficción chilena*. Santiago: Editorial Forja.
- OLEA, R. (2010). Escritoras de la Generación del Cincuenta: Claves para una lectura política. *Universum*, 25(1), 101-116.
- PRECIADO, P. (2011). *Manifiesto contra-sexual: Prácticas subversivas de identidad sexual*. Barcelona: Anagrama.
- SHOWALTER, E. (1985). Feminist criticism in the wilderness. En E. Showalter (Ed.), *The new feminist criticism: Essays on women, literature and theory* (pp. 243-270). New York: Virago Press.
- SHOWALTER, E. (1985). Toward a feminist poetics. En E. Showalter (Ed.), *The new feminist criticism: Essays on women, literature and theory* (pp. 125-143). New York: Virago Press.
- TAHTAH, F. (1998). El concepto de la escritura femenina. *Meah, Sección Árabe-Islam*, 47, 383-388. Granada, Universidad de Granada.

- Véase <http://meaharabe.com/index.php/meaharabe/article/view/342/350>
- TRAVERSO, A. (2015). Escritura, histerización y violencia: Las autoras en el Chile de mediados del siglo xx (1930–1970). *Proyecto FONDECYT, N° 1150667*. Véase <http://repositorio.conicyt.cl/handle/10533/227142>
- TRAVERSO, A. & KOTTOW, A. (2008). *Significaciones en torno a salud y enfermedad en la literatura chilena (1860-1930): Procesos modernizadores y representaciones corporales*. Santiago: CONITYT.
- WESTFAHL, G. (2005). *The Greenwood encyclopedia of science fiction and fantasy*. Westport: Greenwood Press.
- WILKINSON, K. (2009). *Signos y símbolos*. Santiago: Cosar Editores.

Manuela Luengas Solano. (2024). *Revista Mito: libertad, situación y política del intelectual (1955-1962)*. 209 pp. ISBN: 978-607-30-9821-2. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Fue en enero de 2017 cuando las investigadoras Yanna Hadatty Mora y María Andrea Giovine abrieron el curso escolarizado *Hojea el siglo xx: revistas culturales latinoamericanas* como parte de las actividades de Campus Expandido, bajo los auspicios del Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Ahí se congregaron hispanistas, historiadoras del arte, latinoamericanistas, diseñadores y revisterólogos solitarios, en busca de respuestas sobre cómo acercarse a las revistas. En esos años, ya había numerosos trabajos sobre el estudio de las revistas desde la literatura y los estudios culturales, pero la pregunta sobre cómo incorporar esa veta material, que cada vez resonaba más en los estudios humanistas, continuaba abierta: cómo pensar en las revistas desde su dimensión múltiple, su diversidad temática y disciplinaria, sus tránsitos caprichosos desde territorios geográficos hasta las regiones imaginadas de las patrias lectoras.

Revista Mito: libertad, situación y política del intelectual (1955-1962), de Manuela Luengas Solano, es uno de los productos de investigaciones que se gestaron y se desarrollaron en esa época. Como en el caso de otros volúmenes de la serie, se trata de una reflexión minuciosa sobre los géneros textuales que atraviesan la época y sus protagonistas. Para la revista *Mito*, publicada entre 1955 y 1962, el ensayo prevaleció sobre los demás géneros y fungió como el corazón de un sistema de medios más complejo, que incluyó la radio,



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

la televisión, las exposiciones artísticas y el libro, en lo que para la autora puede entenderse como el “carácter expansivo” de la revista. En ese sentido, como género, Luengas afirma:

[existió] un vínculo entre ensayo y revista dado por un tipo específico de actividad del pensamiento, basado en la reflexión, la construcción de una postura, la definición de una visión de mundo y la constante experimentación entre formas, contenidos y materiales. En *Mito*, por el carácter crítico de sus publicaciones, es posible ver cómo una colectividad construye pensamiento y sentido y cómo esto traza las características de una época (p. 28).

Revista Mito: libertad, situación y política del intelectual (1955-1962) inició como un proyecto derivado de un largo periodo de estudio y catalogación de la revista en la Biblioteca Nacional de Colombia. Quizá por ello, por la cercanía y profundidad de lectura, *Mito*, con sus 42 números, publicados entre mayo de 1955 y junio de 1962, se reveló para la autora como un sujeto, un agente activo fundamental en la construcción identitaria de una época en la historia colombiana. La revista formó parte de un proyecto más amplio que incluyó otros medios que complementaron y ampliaron su vocación cultural, a la vez que complejizaron la noción de “revista”.

La autora inicia su estudio con una revisión cuidadosa de la vasta bibliografía existente sobre *Mito*, la cual se enfocó —señala Luengas— en exaltar el lugar de la poesía y leer la revista como un espacio de ruptura en la tradición poética nacional. En contraste con ello, el estudio de Luengas optó por comprender la publicación desde su lugar como matriz reflexiva, un terreno de debate que ofreció una mirada crítica sobre la realidad colombiana, cambiando así la mirada sobre *Mito*: de institución canónica a proyecto de reflexión. ¿Qué es lo que generó ese efecto de grandilocuencia y debate que intrigó tanto a los lectores contemporáneos de *Mito* como a su crítica posterior?, ¿cómo y desde dónde leer una publicación que, deliberadamente, mezcló contenidos en apariencia tan disímiles? y ¿qué nos puede decir esto del lugar del intelectual en Colombia a mediados del siglo xx? Estas son algunas de las preguntas que guían la investigación de la autora.

La tercera pregunta es quizá la que cristaliza con mayor fuerza a lo largo de la estructura del libro. Pero si su cuestionamiento sobre la figura del intelectual parece centrarse en una dimensión de lo público, en realidad Luengas reconstruye la figura del editor de *Mito*, Jorge Gaitán Durán, mediante fuentes que tejen la vida privada y pública del autor, recuperando la relación del editor y la revista, las reseñas críticas y ensayos publicados y, por último, el diario personal de Gaitán Durán. Todo ello le permite desplegar un estudio en tres capítulos subsiguientes: primero, un abordaje global sobre el proyecto *Mito* y las distintas derivas que tuvo. Los dos siguientes capítulos están dedicados a cada uno de los conceptos articuladores del pensamiento de Gaitán Durán, pilares del proyecto *Mito* en su conjunto: la libertad y la situación.

Si bien el diario de Gaitán Durán no constituyó un lugar de confesiones personales, sí registró los viajes del escritor y sus intereses bibliográficos. Así, Luengas posiciona el viaje a Europa y Asia, de 1950-1954, como uno de los ejercicios fundamentales de este personaje, previo a la aparición de *Mito*, en concordancia con otros tantos intelectuales latinoamericanos para quienes el viaje fue un paso decisivo en la posterior concepción de proyectos revis-teriles. La autora va construyendo la figura intelectual de Gaitán Durán, quien toma distancia de la dicotomía entre arte comprometido y arte autónomo, convencido de que “toda poesía es social” y existe “una realidad poética palpitante y de fuerza telúrica” (p. 47). Para Luengas, es clave comprender este itinerario intelectual de Gaitán Durán en relación con el modo en que se fue fraguando su sentido de colectividad política y la manera en que entendió la noción de “cultura” en esos años: como un espacio de amplificación de las voces sociales, que tuvo su extensión en la Radio-revista, ese dispositivo que algunos llamaron la “tecnología enemiga” por darle la voz al pueblo y las masas. Así, la noción de colectividad no sólo se volcó sobre el lenguaje y los modos de enunciación, sino también sobre la forma en que se articuló el proyecto *Mito*, como un conglomerado de medios y vías de comunicación y contacto con el público.

En ese marco, la autora sostiene que la “libertad” y la “situación” constituyeron el compás del proyecto. Por una parte, la libertad implica un rechazo irrestricto a la censura, una apertura para dialogar de manera plural con cualquiera, sin importar sus creencias u opiniones. De esta manera, la libertad puede entenderse —explica Luengas—, como una condición parteaguas que se proyectaba sobre la expresión y sobre la forma de asumir un universalismo situado, desde el cual se buscó entablar una interlocución horizontal, cuyos referentes operaban en lo cosmopolita americano, tomando el modelo de Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges. Aunado a ello, la libertad se entendió también como una apertura a la dimensión erótica de la vida, a la estética de lo obscuro y lo abyecto, que anunciaba el germen de una liberación venidera. En ese sentido, no puedo dejar de pensar en Salvador Elizondo y *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) como parte de una inquietud compartida en otras geografías.

La situación, por otra parte, apunta a “Estar en situación”, es decir, situarse “en un paradigma para la crítica literaria y [que] a la vez constituye la manifestación y expresión concreta de [la] tarea como intelectuales” (pp. 33-34). La autora sigue el hilo del uso que Gaitán Durán le dio, a partir de Jean Paul Sartre, para quien “la *situación* señala un conjunto de determinaciones y circunstancias que no han sido elegidas por el sujeto”; que responde también a una voluntad de reacción frente a dichas condiciones. Una voluntad ética frente a la conciencia del lugar desde el que se enuncia, en este caso una revista, con toda la complejidad que eso conlleva. ➤➤

Andrea García Rodríguez
Universidad Nacional Autónoma de México, México

ORCID: 0000-0003-4246-3321
andrea.gr@unam.mx

Miguel Ángel Hernández Acosta. (2024). *Revistas y autor marca: el caso de Alberto Salcedo Ramos*. 226 pp. ISBN: 978-607-30-9669-0. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Revistas y autor marca: el caso de Alberto Salcedo Ramos, de Miguel Ángel Hernández Acosta, forma parte de los valiosos proyectos que se desarrollaron durante las sesiones mensuales de El Seminario Permanente de Investigación sobre Revistas de América Latina (ESPIRAL), organizado por el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, el Instituto de Investigaciones Filológicas y el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, desde 2017. Como en el caso de otros volúmenes de estos *Cuadernos*, el libro de Hernández Acosta se nutrió de un amplio horizonte de lecturas y discusiones que articularon, como grupo, un entendimiento distinto sobre las posibilidades de estudio del objeto revista.

En *Revistas y autor marca: el caso de Alberto Salcedo Ramos*, el autor analiza el caso de Alberto Salcedo Ramos (n. 1963), su relación con la “idea crónica” y su colaboración con las revistas *SoHo* y *El Malpensante* a finales de los años noventa e inicios de los dos mil. Para Salcedo Ramos, la crónica fue la vertebradora de una historia sobre el periodismo en Colombia, enmarcada en los últimos años de la década de los sesenta e inicios de los setenta. En ese periodo, las carreras de periodismo se transformaron en carreras de comunicación, moldeando un perfil de profesionistas preparados para insertarse en el campo laboral de la producción audiovisual,



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

publicitaria o de comunicación organizacional, pero con pocas herramientas para la escritura y carencias en la formación histórica. A ello, se sumó un cambio paulatino, durante las siguientes décadas, en el consumo de información, que fue privilegiando la inmediatez y el lenguaje sencillo.

La “idea crónica”, como Hernández designa al concepto que engloba al género periodístico crónica y sus particularidades, su modo de producción y su reconocimiento por parte del campo periodístico, literario y editorial, surgió entonces como una respuesta a ese momento de crisis de finales de los años 90, un decaimiento del género que para el periodista y estudioso Donald Alonso Donado se debía a “la ausencia de buenos narradores, el poco o nulo espacio que dedicaban los periódicos a dicho modo de escritura, las deficiencias en la educación periodística” (p. 21). Así, al analizar la figura de Alberto Salcedo Ramos, Hernández también hace una indagación sobre la transformación en las formas de narrar las historias cotidianas en el contexto colombiano, que bien podría pensarse para el caso de otros países de nuestro continente.

Si bien este estudio se ubica en los años noventa y la primera década del siglo XXI, responde a una problemática que se va desarrollando desde finales de la década de los sesenta e impacta en el lugar que tenía la crónica como género en disputa entre la literatura y el periodismo. El estudio rastrea los cambios en el estilo narrativo que Salcedo Ramos atravesó en tan solo unos años. Hernández Acosta identifica ese periodo de transformación entre 1999 y 2002. En ese lapso —destaca el autor—, el colombiano no sólo confeccionó un estilo pulido y ágil, sino también adquirió el capital necesario para, tiempo después, ser considerado uno de los cronistas más notables de América Latina.

Así, Hernández Acosta ofrece una lectura minuciosa de la trayectoria escritural de Salcedo Ramos, indagando no sólo en las crónicas que publicó en la revista *SoHo* y *El Malpensante*, sino en la extensión de cada una, las temáticas que abordaron, el tiempo que le tomó investigar y escribir los textos y cómo se fue dando la relación entre el cronista y sus editores. Así, luego de plantear el problema y las interrogantes metodológicas a las que se enfrentó, el

autor desarrolla su estudio en tres capítulos, que se concentran, por un lado, en el papel de la crónica dentro del contexto colombiano de finales del siglo xx e inicios del xxi, con un detallado estado de la cuestión sobre los estudios de la crónica, las antologías que reunieron crónica latinoamericana y las diversas formas de entender el género, incluyendo las variadas denominaciones que se le dieron, para llegar a una noción de “crónica contemporánea” como una “práctica cultural”. Ésta tiene un fondo y una forma:

consiste en una forma de escritura, aunada a un contexto social en donde el periodista asume la autoría y es importante en tanto tal, pues su punto de vista es el que otorga su particularidad al texto. Además, al igual que los escritores modernistas, el pago que recibe depende más de su renombre y de su estilo escritural que de un hecho noticioso que dé a conocer (Cit. por Hernández, p. 46).

Citando a Susana Rotker, el autor nos recuerda que esta forma de entender la crónica implicó “una postura ambigua, aunque en general *crítica* hacia el poder institucional y la burguesía, una forma de renarrativizar casi cotidianamente un orden real que se ha fragmentado, un estilo que mezcla recursos estilísticos para lograr la expresión de cada idea en imágenes, que cuida la forma y pesa las palabras” (p. 47).

En un segundo momento, Hernández Acosta se enfoca en la figura de Alberto Salcedo Ramos y su transformación de redactor en medios de Cartagena a su papel como figura pública y cronista especializado en Bogotá. En este apartado, el autor plantea la complejidad del proyecto de la revista *SoHo*, dirigida a caballeros, en la cual la crónica se imprimía página a página con fotografías de mujeres semidesnudas y desnudas, bajo un discurso erótico y provocador. Para el editor, Daniel Samper Ospina, la idea era integrar una unidad lógica en los distintos tipos de contenidos, configurando un “único temperamento editorial”, bajo la lógica de una revista cultural —o como espacio de sociabilidad intelectual, según Carlos Altamirano. Aunado a ello, el editor de *SoHo*, definió criterios para la crónica, que fueron determinantes para el auge del género en los

siguientes años: evitar interrupciones publicitarias o visuales en los artículos, optando por darles continuidad en el despliegue de la revista; incitar la “reportería vivencial” o la inmersión y tratar temas que despertaran la curiosidad del lector. Esta política de libertad y respeto, por decirlo de alguna manera, hacia la crónica permitió también su florecimiento creativo y comercial.

Un tercer momento en el estudio de Hernández Acosta se centra propiamente en las crónicas, a partir de la compilación *La eterna parranda. Crónicas 1997-2011*, publicada en 2011 —luego, en 2013 y 2015—, en la que se recapitulan 15 años de ejercicio escritural. A partir de ello, es posible entender cómo la figura de Samper Ospina se consagró como un autor-marca que, como el mismo Hernández señala, es el único de los cronistas latinoamericanos reconocidos que no ha publicado con una editorial transnacional y, sin embargo, ostenta esa categoría. De esta manera, el estudio de Hernández Acosta es también una disección de cómo, durante esos años, se configuró un perfil público de autor que redefinió los estilos escriturales de la crónica y la manera de proyectar la imagen del escritor en las décadas posteriores. ➤

Andrea García Rodríguez
Universidad Nacional Autónoma de México, México

ORCID: 0000-0003-4246-3321
andrea.gr@unam.mx

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 6, núm. 14, enero-abril 2026, Sección Cardumen, pp. 217-220.
doi: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i14.255>

Diana Hernández Suárez, Diana Isabel Jaramillo y Sebastián Pineda Buitrago (Coords.) (2025). *Una formación frustrada: crítica literaria de las literaturas nacionales hispanoamericanas del siglo XIX*. 242 pp. ISBN: 978-607-8587-97-1. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Colegio de San Luis/Universidad Iberoamericana-Puebla.

Una formación frustrada: crítica literaria de las literaturas nacionales hispanoamericanas del siglo XIX propone la crítica literaria en Hispanoamérica no como un hecho cultural aislado, sino como un dispositivo complejo que jugó un papel esencial en la formación de las identidades y ciudadanías de México, Chile y Colombia a partir de sus independencias; reconoce la frustración histórica y la violencia epistémica que dicho fenómeno implicó en el ejercicio de la literatura; ensaya “una introducción histórica de la crítica hispanoamericana desde la Independencia de las antiguas colonias españolas [...] que de manera general aglutine la complejidad del siglo XIX” (p. 9). Estructurado “en torno al problema de la emergencia de la crítica literaria en general y a la ‘invención’ de las literaturas nacionales en particular” (p. 12), a lo largo de los estudios el lector logra perfilar una historia comparada de la emergencia de la crítica literaria en Latinoamérica durante el siglo XIX.

Además de aclarar los objetivos generales que aglutinan los nueve capítulos de este ambicioso volumen, los coordinadores Diana Hernández Suárez, Sebastián Pineda Buitrago y Diana Isabel Jaramillo, establecen el agudo concepto de crítica literaria que vertebró el libro:



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

una disciplina moderna que educa para percibir lo histórico, es decir, el pasado o la antigüedad fundada en un conjunto de textos en los que una comunidad o sociedad se reconoce a sí misma [...], el crítico literario traza historias, panoramas, guías para ubicarse en una selva de documentos literarios, cuyo valor presupone por lo demás tanto una sensibilidad estética como una pertenencia cultural y política [...]. No hay que confundir la crítica con la publicidad o la demagogia. En nuestra era de las redes sociales cibernéticas, en que todo el mundo puede tener acceso al “debate público”, queda en evidencia que entre “críticos” e “influencers” hay muy poco o nada en común [...]. Por lo demás, recordemos que la auténtica crítica se opone a la tesis finalista (a la teología) como también a las utopías (pp. 9-11).

Figuras culturales y políticas de la época, periódicos e imprentas, asociaciones y sociedades literarias, lugares, eventos históricos y polémicas establecen una suerte de red intelectual más amplia no sólo de las figuras u obras en cuestión, sino también de las propuestas de los articulistas.

“La segunda independencia. La crítica literaria en los debates en torno a la confección del estado nación en México (1821-1855)” analiza cómo la literatura y la crítica literaria se convirtieron en herramientas clave para definir la identidad nacional en México, enfrentando tensiones entre las tradiciones coloniales y las nuevas ideas liberales entre 1821 y 1855.

“Violencias simbólicas en la literatura sensible y romántica en la aurora de la identidad mexicana” observa cómo las representaciones literarias de corte romántico y de sensibilidad ejercieron exclusión, usurpación y jerarquización a través de su propuesta retórico-poética de nuevos modelos de ciudadanía sobre grupos vulnerables como el indígena y el de las mujeres.

“El Conde de la Cortina y la Academia de Letrán: dos actitudes frente a la conformación de un proyecto nacional” contrasta notoriamente con el capítulo anterior por cuanto a que ambos coinciden en reflexionar sobre las formas en que la literatura se apropió, resignificó e integró la historia nacional —entre el ayer prehispánico y la dominación española—, pero en este caso la visión romántica del pasado indígena en la narrativa y la poesía histórica —con

especial énfasis en la publicada por el Conde de la Cortina y los miembros de la Academia de Letrán— no es considerada desde la dimensión de un colonialismo interno o violencia simbólica, sino como un acto crítico frente a la aún no superada etapa colonial y como “un proyecto más o menos explícito para la configuración de una narrativa identitaria diferenciada para el mestizo, ahora mexicano recién independizado que, al menos en el discurso, reivindica de manera más evidente la rama indígena que la española” (p. 87).

“De la visión romántica del pasado indígena a la épica de la conquista. Algunas estrategias editoriales y narrativas en las obras históricas de Carlos María de Bustamante y Lucas Alamán” rastrea la propuesta lingüística y poética de la conformación de un proyecto nacional en los ejemplos específicos de Bustamante y Alamán. La pregunta sobre las prácticas editoriales, las estrategias narrativas y las tácticas de distribución y circulación tienden un puente con “Reflexiones en torno a la crítica literaria en las Máximas a los escritores de Niceto de Zamacois” y con “Miguel Antonio Caro y sus redes académicas hispánicas entre lo nacional y lo global: la formación de la crítica a través de sus epistolarios”. El estudio sobre Caro advierte en los epistolarios de la época un valioso archivo para comprender más a cabalidad la crítica literaria y los procesos socioculturales, económicos, históricos y hasta políticos en los que ésta se ha visto inmersa.

“El Oriente, esa inmensa pagoda subterránea: Francisco Bilbao y el orientalismo”, “Ciudad letrada y ciudad real según el cronista Luis G. Ortiz. Cultura dominante y expresión espontánea del ser popular (1872)” y “Resistencia autoral decimonónica en Refugio Barragán Carrillo. Un análisis geopolítico del espacio escrito” abordan el proceso discursivo e ideológico —incluida la violencia epistémica y simbólica— de algunos escritos de Bilbao, G. Ortiz y Barragán Carrillo, desde el concepto de orientalismo para la producción del liberal chileno; los estudios culturales o latinoamericanos en los textos del cronista capitalino; y la geopolítica en el caso de la autora jalisciense.

Los nueve estudios que conforman *Una formación frustrada: crítica literaria de las literaturas nacionales hispanoamericanas del siglo XIX* abren

inéditos caminos de investigación. Son una especie de guía que perfila un primer momento de la historia de la crítica literaria en países como México, Chile y Colombia. No sólo reflexiona sobre la manera en que la literatura y la crítica literaria influyeron en la conformación identitaria —representaciones e imágenes— decimonona, sino también dónde y cómo comienza a definirse el papel del crítico literario y su labor para difundir, construir, legitimar y proveer herramientas ideológicas y políticas. Además, pregunta ¿cómo se ha reforzado o modificado el ideario nacional en el siglo XXI?, ¿aún no superamos “heridas” ideológicas y “sentimientos” nacionalistas? ¿cuáles son los espacios y medios de sociabilidad intelectual hoy en día?, ¿cuál es el lugar de Hispanoamérica en esta nueva realidad globalizada?

En un balance final, *Una formación frustrada: crítica literaria de las literaturas nacionales hispanoamericanas del siglo XIX* —la cual podría insertarse, además de en la historia cultural, también en la historia de las mentalidades— no sólo complementa estudios y colecciones precedentes, como la Nueva Biblioteca Mexicana e *Ida y regreso al siglo XIX*, de la Universidad Nacional Autónoma de México, o *Clásicos Mexicanos*, de la Universidad Veracruzana, sino también inaugura una nueva línea de trabajo sobre el pasado de las naciones latinoamericanas, cuya perspectiva más íntegra y plural reconoce la dimensión histórico-política de la literatura y su uso como herramienta sociocultural. ➤

Shanik Sánchez
El Colegio de Veracruz, Xalapa

ORCID: 0000-0002-2192-2878
saberusha@gmail.com