

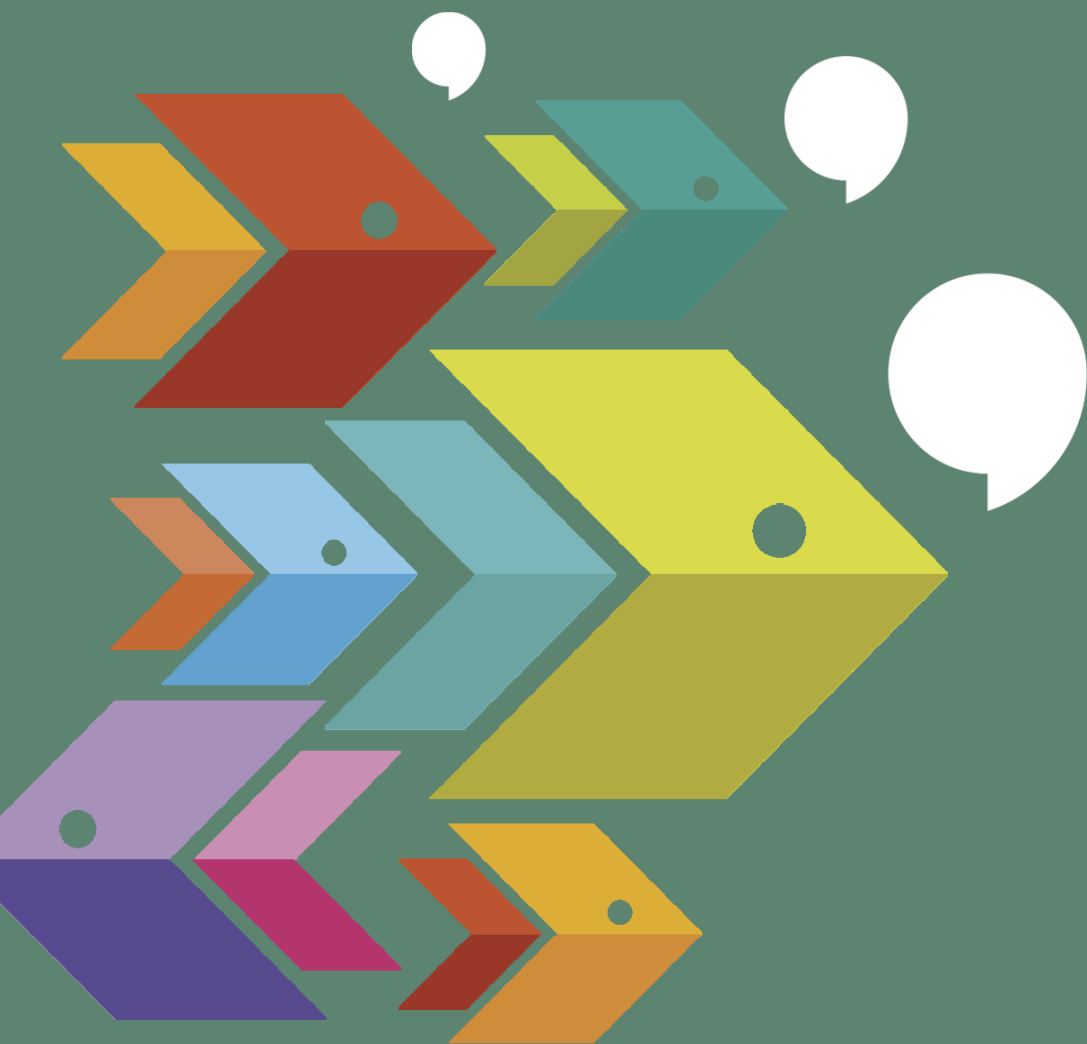
# elpez yla flecha

Revista de Investigaciones Literarias

ISSN: 2954-3843  
Vol. 3, Núm.6  
mayo  
agosto 2023



Universidad Veracruzana



# elpez yla flecha

Revista de Investigaciones Literarias



Universidad Veracruzana  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Vol. 3, número 6,  
mayo-agosto 2023

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Martín Gerardo Aguilar Sánchez

*Rector*

Juan Ortiz Escamilla

*Secretario Académico*

Lizbeth Margarita Viveros Cancino

*Secretaria de Administración y Finanzas*

Jaqueline del Carmen Jongitud Zamora

*Secretaria de Desarrollo Institucional*

Agustín del Moral Tejeda

*Director General Editorial*

Roberto Zenteno Cuevas

*Director General de Investigaciones*

Estela Castillo Hernández

*Directora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias*

EL PEZ Y LA FLECHA. REVISTA DE INVESTIGACIONES LITERARIAS

Norma Angélica Cuevas Velasco

*Directora fundadora*

Alfredo Pavón

*Editor*

María Guadalupe Flores Grajales

*Coordinación del número 6*

Porfirio Castañeda Nevárez

Manuel Escobar Díaz

Leticia Medina Salazar

Sara Luz Páez Vivanco

Soledad Colorado Trujillo

*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

## CONSEJO EDITORIAL

DR. MARIO BARRERO FAJARDO  
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA

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

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

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

DRA. MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA, MÉXICO

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

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

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias* de la Universidad Veracruzana, Vol. 3, número 6, mayo-agosto de 2023, es una publicación electrónica, que se rige por la política de acceso abierto a la información, con periodicidad cuatrimestral, editada y distribuida por la Universidad Veracruzana a través del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, calle Estanzuela 47 B, Fraccionamiento Pomona, c. p. 91040, Xalapa, Veracruz, México, correo electrónico [elpezylaflecha@uv.mx](mailto:elpezylaflecha@uv.mx). Con certificado de reserva de derechos al Uso Exclusivo No. 04-2022-040414201500-102, de fecha 4 de abril de 2022 e ISSN: 2954-3843, ambos expedidos por el Instituto Nacional del Derecho de Autor (Indautor). Directora fundadora: Norma Angélica Cuevas Velasco. Editor responsable: Alfredo Pavón. Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura de los editores. La originalidad de los contenidos queda bajo estricta responsabilidad del autor. Consúltala de manera gratuita en [elpezylaflecha.uv.mx](http://elpezylaflecha.uv.mx)

## ÍNDICE

Nota editorial 7

### FLECHA

Una novela mexicana escrita en el exilio. Acercamiento a  
*Las víctimas del chic* de José Hidalgo y Esnaurrizar  
*Miguel Ángel Rascón* 9

Dos libros imposibles de José de la Colina  
*Pablo Muñoz Covarrubias* 30

*México 2010. Diario de una madre mutilada*: Ester Hernández  
Palacios y el testimonio en diálogo  
*Germán Ceballos Gutiérrez y Riccardo Pace* 55

Una distopía plebeya: *Al final del vacío*, de J. M. Servín  
*Rodrigo García de la Sienna* 80

De la alteridad a la *nuda vida*, el caso de dos novelas mexicanas  
*Lucía Battista Lo Bianco* 102

### REDES

La guerra cultural: testimonio y comunicación, una vía hacia  
la identidad  
*Miguel Barnet* 124

Miguel Barnet desde la ladera literantropológica. Una obra  
de fundación y encuentro  
*José Antonio González Alcántud* 145

*Gallego*, fusión de vida y literatura  
*María Guadalupe Flores Grajales* 167

La producción del “yo testimonial”: memoria, antropología y literatura <i>Carlos Alberto Casas Mendoza</i>	185
<i>CARDUMEN</i>	
Luz Elena Zamudio y Alfredo Pavón (Coords.). <i>Juan José Arreola. Las mil y una invenciones</i> <i>Teresa Muñoz</i>	211
José Antonio González Alcantud. <i>Literantropología. El hecho literario, entre cultura y contracultura</i> <i>Abel Rogelio Terrazas</i>	215
Javier Jiménez Belmonte. <i>Un texto en camino: un ensayo narrativo sobre la escritura de dos libros unidos por el azar y una reflexión sobre lo auténtico y lo original en la literatura contemporánea</i> <i>Carlos Rojas Ramírez</i>	219

## Nota editorial

El conjunto de los trabajos que se presentan en este número puede calificarse de diverso, siendo ello su unidad. Son nuevas formas, nuevas miradas para abordar la literatura, desde el siglo XIX hasta el siglo XXI.

En la sección *Flecha*, Miguel Ángel Rascón recupera *Las víctimas del chic*, de José Hidalgo y Esnaurrizar, quien, viviendo en el exilio, proporciona una visión de la clase burguesa afrancesada, un testimonio de su función en la política europea. Por su parte, Pablo Muñoz Covarrubias rescata dos textos de José de la Colina que no se publicaron —*El libro para las tardes del domingo* y *La mar de en medio*—, cuando menos en su forma original. Germán Ceballos Gutiérrez y Ricardo Pacce profundizan en el discurso testimonial; incorporan la figura del autor mediador a la del testigo. El *Diario de una madre mutilada*, de Esther Hernández Palacios, permite mostrar cómo un integrante de la “ciudad letrada” propone nuevas características a la ficción testimonial. Rodrigo García de la Serna aborda la novela *Al final del vacío*, de J. M. Servín. El estudioso divide su texto en dos apartados: en el primero, analiza al narrador-protagonista a partir de la subjetividad postraumática; en el segundo, se asocia la experiencia del protagonista con la perspectiva histórico-literaria, con el fin de evidenciar la experiencia traumática de los sujetos en el México actual. Esta sección se cierra con el trabajo de Lucía Battis-





ta Lo Bianco, quien realiza un análisis comparativo de *La fila india* de Antonio Ortuño y *Las tierras arrasadas* de Emiliano Monge, cuyo asunto central es el tránsito de los migrantes en zonas fronterizas. Se cuestionan las narrativas político-jurídicas de los Estados-nación.

La sección *Redes*, dedicada a la novela testimonial, abre con un texto de Miguel Barnet, donde manifiesta su postura ideológica y la función que atribuye al testimonio novelado. La novela testimonial permite la reflexión, despierta el espíritu latinoamericano y caribeño; en suma, se apropia del verdadero proceso histórico. José Antonio González Alcantud destaca la contribución de Miguel Barnet a la literantropología con *Biografía de un cimarrón*, que representa el inicio de la novela testimonial del siglo xx. María Guadalupe Flores Grajales destaca algunos rasgos del protagonista de *Gallego*, a partir de la combinación del relato testimonial y la biografía. Finalmente, Carlos Alberto Casas propone un recorrido a través de las diversas formas de producción testimonial: tradición oral, historia oral, análisis de la memoria, entre otros. Analiza cómo todas estas formas de producción textual e interdisciplinaria dan paso a formas discursivas muy particulares, generando una especie de “efecto espejo” entre lo biográfico y lo social. Toma como ejemplo la obra de la escritora Annie Ernaux.

Por último, en la sección *Cardumen*, se reseñan *Juan José Arreola. Las mil y una invenciones*, coordinado por Luz Elena Zamudio y Alfredo Pavón; *Literantropología. El hecho literario, entre cultura y contracultura*, de José Antonio González Alcantud; *Un texto en camino: un ensayo narrativo sobre la escritura de dos libros unidos por el azar y una reflexión sobre lo auténtico y lo original en la literatura contemporánea*, de Javier Jiménez Belmonte.

El volumen 3, número 6, de *El pez y la Flecha*, representa un diálogo académico entre un grupo de investigadores de diferentes universidades. Diversas miradas, diversos enfoques, que convergen en un interés común: los estudios de la cultura de América Latina y el caribe.

María Guadalupe Flores Grajales  
Universidad Veracruzana, México  
geneflores@yahoo.com.mx

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 3, núm. 6, mayo-agosto 2023, Sección Flecha, pp. 9-29.  
DOI: [https://doi.org/ 10.25009/pyfril.v3i6.103](https://doi.org/10.25009/pyfril.v3i6.103)

Una novela mexicana escrita en el exilio.  
Acercamiento a *Las víctimas del chic*  
de José Hidalgo y Esnaurrizar

A Mexican Novel Written in Exile.  
Approach to *Las víctimas del chic*  
by José Hidalgo y Esnaurrizar

Miguel Ángel Rascón  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

ORCID: 0000-0001-5700-0376  
[miguelangelhernandezrascon@hotmail.com](mailto:miguelangelhernandezrascon@hotmail.com)

Recibido: 12 de diciembre de 2022  
Dictaminado: 23 de febrero de 2023  
Aceptado: 15 de marzo de 2023



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

Una novela mexicana escrita en el exilio.  
Acercamiento a *Las víctimas del chic*  
de José Hidalgo y Esnaurrizar

A Mexican Novel Written in Exile.  
Approach to *Las víctimas del chic*  
by José Hidalgo y Esnaurrizar

Miguel Ángel Rascón

RESUMEN

El presente texto tiene como propósito visibilizar una de las novelas mexicanas menos conocida del siglo XIX, *Las víctimas del chic*, escrita por el político y escritor conservador José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar en 1892, durante su exilio en Europa y tras su participación en la Intervención Francesa y el Segundo Imperio Mexicano. La novela sólo fue editada en Francia, en 1892, no hay reimpresiones en México, por lo que es un documento que sirve para analizar una voz narrativa periférica a las novelas nacionales, comprender el papel que jugó el escritor en la política europea, antes y después de la caída de Maximiliano I de Habsburgo, y objetivar su visión como mexicano expatriado en Europa. Asimismo, el tono autorreferencial del texto sirve de testimonio y permite conocer las clases sociales burguesas y aristócratas francesas desde la otredad mexicana.

*Palabras clave:* José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar; *flaneur*; literatura decimonónica; novela mexicana; conservadurismo.

ABSTRACT

The purpose of this text is to make visible one of the lesser-known Mexican novels of the 19th century, *Las víctimas del chic*, written by the politician and conservative writer José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar in 1892, during his exile in Europe and after his participation in the Inter-

vention French and the Second Mexican Empire. The novel was only published in France, in 1892, there are no reprints in Mexico, so it is a document that serves to analyze a narrative voice peripheral to national novels, understand the role that the writer played in European politics, before and after the fall of Maximilian I of Habsburg, and objectify his vision as a Mexican expatriate in Europe. Likewise, the self-referential tone of the text serves as a testimony and allows us to know the French bourgeois and aristocratic social classes from the Mexican otherness.

*Keywords:* José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar; *flaneur*; nineteenth-century literature; Mexican Novel; conservatism.

## INTRODUCCIÓN

Las novelas mexicanas durante el siglo XIX, sobre todo después de la caída del Segundo Imperio, construyeron el carácter de la literatura nacional del período. Si bien los escritores mexicanos de las últimas décadas del siglo XIX tuvieron mucho éxito en apropiarse de las corrientes imperantes europeas, como el costumbrismo, el realismo y el naturalismo, llegando incluso a innovar con el modernismo latinoamericano, el desarrollo de tramas y argumentos se limitó, muchas veces, al tema campesino y popular. Contrario a Europa, los temas burgueses y aristocráticos fueron una suerte de anatema o un tema explorado casi desde la caricatura. Resulta obvio que los intereses de la República Restaurada y los próceres culturales como Ignacio Manuel Altamirano, al menos entre 1870 y 1900, se centraban en la reconstrucción nacional, la tradición y el campo como una forma de reedificar a México después de las intervenciones europeas. Ciertos temas se consideraron “conservadores”, ya que se asociaron negativamente a la alta burguesía y la aristocracia hispanófila o francófila; a los monárquicos o a quienes habían sido partidarios del Segundo Imperio durante los años de la guerra, esto a pesar de que muchas veces el liberalismo y el conservadurismo, que en México tuvieron un escenario de discordia y disputas violentas, ciertamente tenían fronteras borrosas y desdibujadas, como bien señalan Fowler (1999), Hale (2009).

El “conservadurismo” –si es que puede usarse ese concepto tan arbitrario–, en términos estrictamente literarios, tendría que comprender a los intelectuales y escritores más activos políticamente, mejor publicados –tanto en México como en el extranjero– y ciertamente exiliados, perseguidos o censurados por sus ideas “antirepublicanas”, sus vínculos con la monarquía o sus ideas antiliberales o antijuaristas. La lista puede no ser muy larga, destacando a José María Gutiérrez Estrada (1800-1867), Francisco de Paula Arrangoiz (1812-1899) y a Rafael Martínez de la Torre (1828-1876) como intelectuales proscritos de todo el campo cultural y la literatura nacional, y cuyas obras son casi desconocidas.<sup>1</sup> Ahora bien, resulta muy difícil acercarse a este tipo de escrituras periféricas, ya que no existe material disponible suficiente, a pesar de que sus obras sí fueron publicadas en México. Esto se vuelve especialmente complicado con autores exiliados como Salvador Quevedo y Zubieta o José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar, cuyas obras fueron publicadas en Europa. Este último escritor, José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar, fue un actor político, cuya vida y obra resultan muy interesantes. Hay muchos acercamientos a él como figura histórica del Segundo Imperio en algunas investigaciones especializadas, donde se menciona su papel en la comitiva conservadora que fue a persuadir a Napoleón III de intervenir en México, pero hay pocos acercamientos a su literatura. Javier Sanchís (2014) ubica a su madre como María de las Mercedes

---

<sup>1</sup> Del primero, no hay mucho que decir, salvo que perteneció al periodo conflictivo entre el federalismo y el centralismo, cuando las primeras pugnas entre el conservadurismo y el liberalismo se formaron. En 1840, escribe su texto más destacado y estudiado: *Carta dirigida al Excelesísimo Sr. Presidente de la República sobre las necesidades de buscar en una convención el posible remedio de los males que aquejan a la República*, una epístola enviada a Anastasio Bustamante, en la que solicitaba la intervención de las monarquías europeas, para la conformación de una monarquía constitucional que siguiera la línea tradicional del virreinato. Su principal argumento exponía que los Estados Unidos “no pueden ser nuestro modelo, aunque hemos intentado que lo sean. Todo en México es monárquico, y una monarquía constitucional en manos de un príncipe extranjero podría garantizar más libertad y ciertamente más paz de lo que podría una república” (Hale, 1972, p. 96). Rafael Martínez de la Torre, por su parte, fue defensor de Maximiliano después de su fusilamiento y pronunció un discurso que le valió cierto desdén entre sus contemporáneos. A pesar de su investidura como legislador, en 1869, su trascendencia en las letras mexicanas fue escasa, a pesar de pertenecer a diversos círculos literarios.

Esnaurrizar Ávila, nacida en 1802, sin fecha de fallecimiento, y a su padre como Francisco Manuel Hidalgo Zeutres, nacido en 1789, sin fecha de defunción conocida. Por su parte, Villavicencio (2003) explica que el padre del escritor, don Francisco Manuel Hidalgo Zeutres, oriundo de Andalucía, fue amigo personal de Agustín de Iturbide y su madre fue hermana de Antonio María Esnaurrizar, fundador del Banco de Avío y muy cercano a Lucas Alamán. De estos datos, podemos inferir que su familia tenía enormes influencias políticas y privilegios económicos, ligados a los partidos conservadores en los primeros años del México independiente. No obstante, su padre, quien se pronunció a favor del Plan de Iguala, terminó en el exilio. Villavicencio sugiere también que fue tras la expulsión de los españoles, debido a la promulgación de la Independencia, o por el imperio fallido de Iturbide, del que fue partidario. Guillermo Prieto (1958) lo refirió brevemente como “De finas maneras y bien aceptado por la gente de buen tono, alto, delgado, barbilampiño, de ojos negros y algo de infantil en su expresión” (p. 365). Además, añade que es huérfano de padre, lo cual no era cierto. Villavicencio (2003) señala que “Pepe Hidalgo”, como solían llamarlo sus allegados, visitó a su padre en 1846, en la isla de Cuba, cuando éste era gobernador y trabajaba con el mariscal Leopoldo O’Donell, contraponiendo la aseveración de Prieto, que tenía una carga de animadversión. Ahora bien, en los pocos datos que existen de él se menciona que durante la Intervención Estadounidense en México participó en la Batalla de Churubusco, en el año de 1847. Fue tomado prisionero y liberado una vez terminado el conflicto.<sup>2</sup> Debido a sus privilegios familiares y políticos, José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar viajó a Roma, en donde fue muy bien recibido en audiencia por el mismo Papa Pío IX, como puede leerse en el prólogo de Ángel Pola al libro *Proyecto de Monarquía en México*:

---

<sup>2</sup> Su antipatriotismo, por el que sería reiteradamente juzgado, queda entonces puesto en duda, ya que como Miramón, Hidalgo y Esnaurrizar había defendido a la nación en la invasión estadounidense, cosa que sería obnubilada por Prieto en sus *Memorias*. Cabe resaltar que la noción de patriotismo resulta subjetiva y que los comentarios de Guillermo Prieto y de otras fuentes de la época pueden ser sesgados y parciales.

las estimaciones de Pío IX por don José Manuel Hidalgo pasó de los límites normales de la etiqueta pontificia y llegó a la del verdadero pastor a su oveja, llevando su protección sobre él hasta la más remota distancia y la más prolongada ausencia (Hidalgo y Esnaurrizar, 1904, pp. 10-11).

Más adelante, en 1854, gracias a sus habilidades diplomáticas, fue enviado por el gobierno mexicano como Primer Secretario de la Embajada en Washington, acrecentando su influencia en la política interna mexicana. Fue destacado a Madrid, en la misma función, y ahí estableció relaciones diplomáticas extraordinarias, y casi privadas, con María Manuela Kirkpatrick, una distinguida aristócrata española, quien fue Camarera Mayor de Isabel II de España, lo que le permitió estrechar lazos cercanos con las monarquías y las cortes europeas —una de las hijas de María Manuela, Eugenia, fue consorte de Napoleón III. Él aprovechó esta situación para hacer una campaña persuasiva con Juan Nepomuceno Almonte para la instauración de una monarquía en México. De hecho, fue gracias a él, según Villavicencio (2003), y a su enorme carisma e influencia dentro de los círculos íntimos de las cortes, que el movimiento de Almonte y su comitiva tuvieron éxito. José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar perteneció a la comisión que ofreció personalmente a Maximiliano I la corona de México, en el Castillo de Miramar. Estableció una relación personal muy cercana con el archiduque y la princesa Carlota de Bélgica, quienes nombraron a “Pepe Hidalgo” embajador en la corte de Napoleón III.<sup>3</sup>

El fracaso de la invasión francesa, los descabros políticos de Maximiliano I y el consecuente triunfo de Juárez le hicieron renunciar a su trabajo como embajador y exiliarse en Francia, donde permaneció hasta su muerte, en 1896.<sup>4</sup> En este sentido, hay dos versio-

---

<sup>3</sup> Quizá las referencias más famosas y reconocibles sobre este autor estén en la extraordinaria novela de Fernando del Paso (2012), *Noticias del Imperio*, basada en una exhaustiva investigación documental, y que coincide con Villavicencio en la relación personal y amistosa entre el matrimonio imperial y el escritor mexicano.

<sup>4</sup> Carballo (2001) señala que muere en la pobreza, cosa que confirma Villavicencio (2003). A pesar de que Manuel Payno, en su momento, llevó cuenta exacta de lo que per-

nes que se contraponen. Por un lado, Emmanuel Carballo (2001) sostiene que “antes y después de su caída definitiva (el archiduque lo obliga a abandonar su cargo), frecuenta a las principales figuras del clero, la nobleza y la sociedad” (p. 103). Carballo hace énfasis en suponer a José Manuel Hidalgo como un advenedizo traidor, que era despreciado incluso por Maximiliano I, quien lo obligó a renunciar a sus cargos políticos: “Hidalgo ingresa a la Historia con mayúscula por la puerta falsa: la traición a la patria. Es promotor del Segundo Imperio, su ascendiente directo en la emperatriz Eugenia e indirecto en Napoleón III, abre los ojos a estos acerca de la empresa ‘mexicana’” (p. 103). Ya en sus famosas *Memorias*, Guillermo Prieto (1958) se había encargado de vilipendiar a Hidalgo, diciendo de él que “sus pretensiones a la nobleza y a los títulos de sangre azul no tenían límites” (p. 365), para finalmente señalar que fue un intrascendente “empleado del tabaco, tirante y pretencioso, como lagartijo de día” (p. 536). Otros juicios más duros se harían en su época, como los de José María Iglesias, quien, en 1862, publicó en *Revistas Mexicanas*, llamándolo “vendepatrias y sinvergüenza”, o el Zarco, que lo llamó “florón” (Villavicencio, 2003, pp. 79-80). Sin embargo, Villavicencio señala que las opiniones de Iglesias “eran resultado de un pensamiento identificado cien por ciento con el liberalismo” (p. 80). Asimismo, se trató de desacreditar la relación de “Pepe Hidalgo” con las monarquías, en especial con el matrimonio imperial mexicano, cosa que a la luz de los hechos resulta inverosímil, ya que existe una serie de cartas (Hidalgo y Esnaurrizar, 1987) donde se hace evidente un trato amable entre Hidalgo y el archiduque. Dicha evidencia sostiene que entre él y el matrimonio imperial hubo muy buenas relaciones:

---

cibió Pepe Hidalgo, al parecer el despilfarro para mantener su estilo de vida en Europa no fue suficiente hacia el final de su vida: “José Manuel Hidalgo, como ministro de Maximiliano en París aparece en las cuentas como un despilfarrador, toda vez que, en un apartado especial dedicado a él, Payno anota el dinero que se le giró [...]. De este modo, tenemos que el monto total ascendió a 88 875.39 francos, de los cuales 15 186.13 correspondieron precisamente a su puesto dentro de la comisión [...]. Dinero tuvo, y mucho, y de haberlo administrado de manera eficaz, pudo quedarle acaso para terminar sus días decorosamente y no padecer necesidades. Pero es claro que no fue así” (Villavicencio, 2003, pp. 83-84).



Los archiduques hablan a solas conmigo, me hablaban siempre de asuntos de ellos, de la Casa de Austria, de las Tullerías y de mil cosas que no eran competencia de la comisión, ni los miembros de ésta podían conocer por no haber vivido en Europa” (Villavicencio, 2003, p. 54).

Con base en esta serie de documentos, publicados por José Manuel Hidalgo como *Un hombre de mundo escribiendo sus impresiones*, Villavicencio (2003) sugiere:

A Hidalgo, como hemos visto, no le costaba ningún trabajo ganarse la amistad de la gente importante que tenía la oportunidad de conocer, el caso de Maximiliano no fue la excepción. Seguramente el archiduque encontró en él al más apto para compartir opiniones de relevancia, aunado a esto a que Pepe era íntimo de los monarcas franceses a los cuales debía su imperio (p. 54).

Villavicencio reconstruye la vida de este escritor a través del archivo, las epístolas —públicas y privadas— y el escaso material documental y literario, lo que permite conocer y reconocer a este actor histórico más allá de los prejuicios de su época. Y es de suma importancia visibilizar su enorme genio diplomático y facilidad para hacerse de amistades importantes, ya que esa es la clave principal de su novela *Las víctimas del chic*. Debe comprenderse que José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar se exilia de México por una convicción verdadera, ya que no estuvo dispuesto a negociar sus principios e ideales monárquicos con el triunfo liberal. Ana Rosa Suárez Arguello (1996), sugiere:

su obra histórica respondió a una necesidad existencial: la justificación de una causa política, la defensa, por último, de determinados principios. No se trataba de prever, pues las propuestas conservadoras —las suyas— habían sido condenadas a la extinción. Rígido en sus opiniones políticas frente a los cambios, el México de la República Restaurada y el Porfiriato, de los que fue contemporáneo, le serían totalmente ajenos (p. 236).

Es decir que su exilio se debía más a una desavenencia absoluta e irreconciliable con el liberalismo; y por ello fue que, a diferencia de otros conservadores, nunca se planteó un regreso, una reconciliación o un cambio de paradigmas ideológicos.

#### DESARROLLO. EL AUTOR Y EL EXILIO

En ese tiempo, que resulta una suerte de exilio con comodidades económicas, Hidalgo y Esnaurrizar se desarrolló como escritor de éxito entre los círculos de lectura de las cortes europeas y sus novelas fueron comentadas en reuniones muy elitistas, donde imperaba el cotilleo y las banalidades cortesanas. El escritor Juan Varela prorrumpió en elogios a sus novelas y de hecho prologó *La sed de oro*, que junto a *Las dos condesas* son las únicas novelas publicadas por el autor, hecho que menciona Ángel Pola en el citado prólogo a *Proyectos de Monarquía en México*, donde también asevera que “se lee entre líneas que el protagonista [de las novelas] es él” (Hidalgo y Esnaurrizar, 1904, p. 12), cosa que es de enorme importancia para comprender su obra.

Si bien sus novelas están casi desaparecidas, la Biblioteca Pública de New York conserva una edición íntegra de *Las víctimas del chic*, publicada en 1892 por la Imprenta de Garnier Hermanos –6, rue des Saints-pères–, en París. Existen dos copias más: una en la biblioteca de University of Houston y otra en la biblioteca de University of Wisconsin. Una edición digital se encuentra en el repositorio digital del Tecnológico de Monterrey.<sup>5</sup>

Es una novela de enredos románticos e infidelidades, centrada en las modas parisinas y los cotilleos de la clase burguesa, donde imperan los matrimonios arreglados, el estatus social y la reputación como herramienta de ascenso o caída. Esta obra está dedicada a la princesa María de la Paz de Borbón, infanta de España, a quien escribe de manera muy personal y cercana las siguientes líneas:

SEÑORA:

Vuestra Alteza Real con su ingénita bondad que cautiva el corazón y obliga la gratitud, se ha dignado juzgar mis tres primeros libritos

---

<sup>5</sup> <https://repositorio.tec.mx/handle/11285/567107?show=full>

de un modo tan lisonjero, que no hay como atribuir ese juicio al mérito del que los ha escrito en el último tercio de su vida, época en la que nada se aprende ya, sino á la benevolencia de Vuestra Alteza Real, á lo sano del intento y á la sinceridad de las convicciones que los inspiraron.

La inteligencia tan cultivada de Vuestra Alteza Real, su genio y su buen gusto literario, que en edad temprana produjeron ya poesías tan excelentes, tiernas y profundas, y, sobre todo, los nobles prendas del alma que la distinguen, y que en todas partes la han granjeado admiración entusiasta y unánime, dan á la benevolencia que se digna demostrarme, un precio inextimable.<sup>6</sup>

Dígnese Vuestra Alteza Real ejercerla una vez más en mi favor, permitiéndome consagrarle esta novelita cuya aspiración no es otra que la de procurar detener el desarrollo de una de las modernas aberraciones sociales.

Queda, á los pies de Vuestra Alteza Real, con el más profundo respeto, el más humilde y agradecido de sus servidores.

JOSÉ MANUEL HIDALGO.

París Mayo, 1892 (Hidalgo y Esnaurrizar, 1892, p. 5).

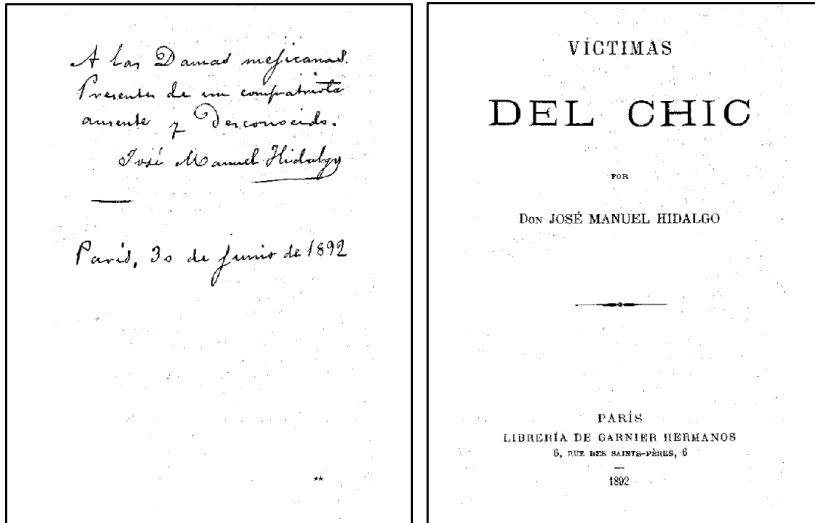
Asimismo, en la edición que se encuentra en el repositorio digital del Tecnológico de Monterrey hay una dedicatoria, escrita, supuestamente, con el puño del autor, que dice: “A las damas mexicanas, presente de un compatriota ausente y desconocido. –José Manuel Hidalgo. París 30 de junio de 1892” (Hidalgo y Esnaurrizar, 1892, p. 3). Dicha dedicatoria resulta intrigante, ya que no puede inferirse con certeza si fue puesta ahí con la esperanza de que la novela, de alguna manera, llegara a las lectoras mexicanas del otro lado del mundo o, quizá, a las lectoras mexicanas que vivieran en Europa y compartieran de cierta manera el exilio con él.

No hay más información al respecto y la novela sólo puede juzgarse por su contenido y su valor literario. Veamos imagen 1.

---

<sup>6</sup> La versión original del texto tiene la palabra “inextimable”. Es muy común un error de estas características en libros de autores de habla castellana que publican en Francia o Inglaterra, como se ve más adelante.

Imagen 1. Portada de la primera edición



Fuente: Hidalgo y Esnaurrizar (1892)

La novela es mencionada brevemente por Emmanuel Carballo en su *Diccionario crítico de las letras mexicanas del siglo XIX*, donde sólo se describe, insuficientemente, el estilo del autor. No da más detalles de sus obras, salvo los nombres de éstas, la mención a sus epístolas y unas agudas e innecesarias críticas a su persona, donde se intenta, a toda costa, hacer escarnio del desaparecido escritor. *Las víctimas del chic*, sin embargo, resulta un libro mucho más interesante de lo que una crítica superficial puede dar, ya que enuncia un estilo literario muy diferente al de los escritores mexicanos de su tiempo. En primer lugar, es una novela de amoríos, arreglos matrimoniales y descalabros financieros en la Bolsa de Valores de París, que sabe mezclar bien con una suerte de “naturalismo aristócrata”, dandismo y esnobismo, propio de Europa durante esa década, en la que el autor hace parte del narrador omnisciente, pero también del narrador testigo, tratando de entender las costumbres de París desde su visión mexicana. Se infiere, por la Carta Prólogo y las dedicatorias, que el público objetivo eran damas de sociedad que gustaban de

lecturas románticas y de enredos amorosos.<sup>7</sup> En segundo lugar, este narrador testigo es también un *flâneur*, desde la visión de Walter Benjamin (2005), en *El libro de los pasajes*, que trata de contener en su voz narrativa las esencia de la ciudad, sus modas y las convulsiones burguesas, condenadas a la catástrofe, que bebían de la Revolución Industrial, la máquina de vapor y el consumismo en los comercios cristalinos, como el *Grands Magasins du Louvre*, que es mencionado y descrito en el libro:

El movimiento y la alegre animación de los muchos boulevares, sus numerosas y lujosas tiendas, los atractivos de la calle de *la paix*, emporio en que de un gólpe se abarcan las riquezas más exquisitas en sus escaparates, ya diamantes, perlas y demás piedras preciosas que deslumbran por su profusión y riqueza y sorprenden por sus precios, ya objetos de arte antiguos y modernos y porcelanas primorosas; ya lo que encierran las casas de costureros y costureras, modistas, lenceras y demás artistas, que hace se formen cada día dos hileras de carruajes de las elegantes que acuden allí á pasar buena parte de su tiempo, todo seducía y mareaba á Yolande.

Y veía con curiosidad y envidia á aquellas damas que entraban ó salían, unas que se saludaban de prisa, otras que se contaban lo que habían visto y encargado ó lo que iban á encargar, y las novedades con sus detalles, interminables cuando el bello sexo discurre sobre trapos y moños con una fruición que parece olvidar, en esos afanes y preocupaciones, que hay cosas que deberían serles más caras y útiles en la vida.

Y cuando ya dentro de esas casas veía aquellas telas preparadas para cautivar la vista, aquellos vestidos ya hechos para las parisien-ses ó extranjeras de París ó para soberanas y princesas; y aquellas modistas simple y elegantemente vestidas y peinadas, las manos

---

<sup>7</sup> El autor, empero, hace una crítica a esas mismas novelas: “Hoy la afición á la lectura está muy desarrollada en todas las clases; así que, cuando se tropieza con las jóvenes, que por ignorancia, pereza, ó absorbidas por gustos frívolos y vanidosos, no abren un libro, ó, si hacen excepción, es para deleitarse en lo que mancha su inteligencia, debilita los escrúpulos y quizás las prepare al mal, siente uno por ellas tanta compasión como desdén y alejamiento” (Hidalgo y Esnaurrizar, 1892, pp 21-21). Esta intervención del autor en la novela no deja de ser interesante, porque resulta contradictoria con las motivaciones mismas del libro.

coquetamente cuidadas, maneras distinguidas y lenguaje pulcro é insinuante, con que engatusan á las ya deslumbradas parroquianas ávidas de poseer tanta cosa bella, Yolande acababa de perder la cabeza (Hidalgo y Esnaurrizar, 1892, pp. 46-47).

Hidalgo y Esnaurrizar se siente fascinado por el universo parisino y busca motivar esa fascinación en el lector de habla hispana a quien dirige su obra. Esto es evidente debido a su corte testimonial, con el que explica de manera dialógica ese mundo parisino que escapa de la comprensión de un lector que no esté adentrado en esa realidad. Esto lo hace por medio de notas al pie de página, que intervienen en la narrativa y que hacen evidente el tono testimonial. Se infiere que la novela está escrita en español para contar a sus amistades en la Corte Española los cotilleos y las banalidades de París, el epicentro cultural de ese momento, que a todo el mundo deslumbraba.<sup>8</sup> No obstante, mantiene una sintaxis un tanto confusa, que puede sugerir una intervención del francés y sus formas lingüísticas en el español. Hay un uso inadecuado de la tilde española y del acento grave francés –*l'accent grave*– « ` » y los signos de admiración e interrogación oscilan entre un uso hispánico y galo. Este fenómeno de heteroglosia y plurilingüismo se va a repetir en todos los escritores mexicanos que publicaron en francés y puede atribuirse al trabajo de los editores galos. Esto es una constante también en los trabajos de Salvador Quedo y Zubieta (1888a y 1888b), escritor jalisciense que publicó en Francia dos libros: *L'Étudiant* y *Récits Méxicains*. Por otro lado, es posible que este fenómeno también obedezca a este deseo del mismo autor por hacer evidente un desapego con las formas hispánicas, para marcar más el estilo *dandi* y esnobista que desea proyectar, en una suerte de expresión híbrida.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> La novela también hace mención de diversos actores culturales de la época, como los *rastaquouère*, que eran personajes con mal gusto para vestir, que se hacían pasar por dandis y que resultaban ser muy poco *chic*.

<sup>9</sup> Esta anomalía se conoce como heteroglosia, un fenómeno de plurilingüismo descrito y explicado por Mijail Bajtín. Es un fenómeno de estilística que Bajtín (1989) explica en su texto *La palabra en la novela*: que el lenguaje, el acto de habla y la escritura, como una actuación literario-verbal, requiere que los autores tomen una postura, aunque

Para el autor es también necesario establecerse a sí mismo como un narrador ajeno a París, ciudad que trata de explicar por medio de algunos pies de página, como en el capítulo primero, donde aclara al lector el significado de la palabra *chic* y otros conceptos con los que abre el libro:

Vocablo puesto de moda por los parisienses en estos últimos años, que significa la corrección, el buen gusto, lo supremo de la elegancia. Provincia *chick*; se ha adoptado en todos los países, y se le da una latitud que es verdadero abuso. Se aplica á las cosas y á las personas, sobre todo á una personalidad que es como modelo que todos admiran: los jóvenes han inventado *copurchic*.

El diccionario de la Academia Francesa ni siquiera lo trae, pero el uso se lo impondrá en breve.

El erudito Littré dice, en su diccionario, que era antes un vocablo de estilo familiar, significando abusos de procedimiento, linezas, sutilidades capciosas, discordia, tomando solamente la primera sílaba de *chicame* (embrollar un pleito). En términos de taller se dice que un pintor tiene ó entiende el *chic* cuando produce rápidamente y con facilidad cuadros de efecto. En lo figurado, tener *chic* es lenguaje muy familiar para hablar de un hombre listo que sabe cómo tomar las cosas. En otro sentido, se dice que un elegante que tiene *chic* ó de una cosa elegante y bien presentada; a ese sombrero tiene *chic*, a ese traje tiene *chic*, etc. Añade que la etimología viene del alemán *schick*, aptitud, tener buen aire, etc.

Un inglés Mr. Phillips, ataca en un libro reciente, á propósito del *chic*, esa gran sociedad de convención, frívola del uno al otro extremo de la tierra, que no es en realidad sino la sociedad llamada elegante, especie de hacinamiento confuso, alborotador y más ó

---

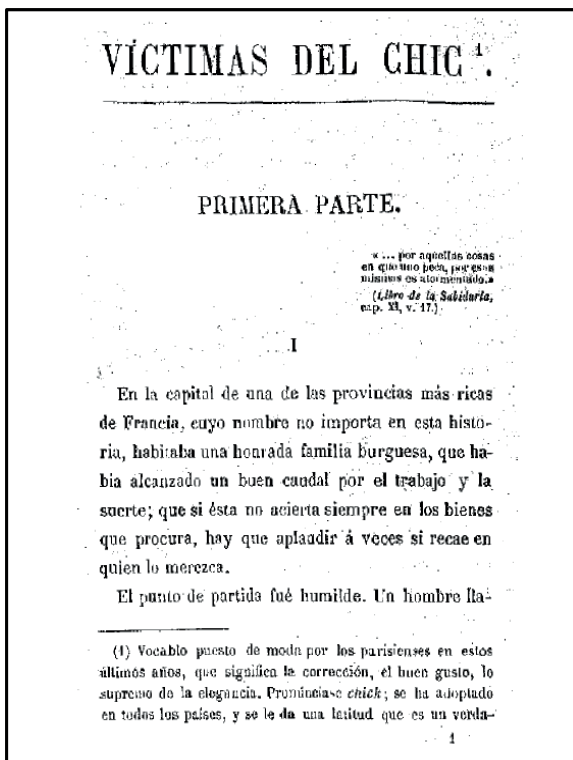
sólo sea por la elección de una o más lenguas para accionar la enunciación; los idiomas diferentes a menudo se identifican y se fusionan en el acto de escritura de manera arbitraria, aunque consciente y ciertamente planeado: “Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social” (p. 94). Asimismo, pueden encontrarse otros fenómenos, como el bivolismo y la apropiación de la palabra ajena, conceptos bajtinianos que son campo fértil para otra investigación.

menos dorado, que para muchas personas y en la crónica de ciertos periódicos representa la alta sociedad á los ojos del *snobismo* cosmopolita.

*Snob*, es un nuevo vocablo inglés, que el novelista Thackeray define así: el hombre ó la mujer que pretenden ser más de lo que son, especialmente más ricos y más *fashionables* (Hidalgo y Esnaurrizar, 1892, p. 2).

En este sentido, la cualidad autorreferencial del texto conforma una serie de hilos dialógicos con el lector de habla hispana con quien desea conectar, tal y como se ve en los numerosos pies de página que contiene la publicación. Veamos las imágenes 2 y 3.

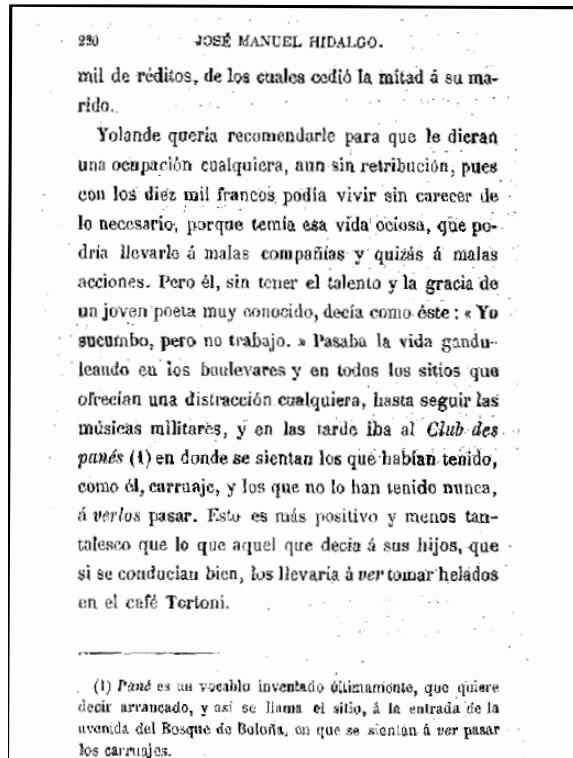
Imagen 2. Ejemplo 1 de nota para el lector



Fuente: Hidalgo y Esnaurrizar (1892)



Imagen 3. Ejemplo 2 de nota para el lector



Fuente: Hidalgo y Esnaurrizar (1892)

Es decir, si bien el estilo de la novela es de marcada esencia pluri-lingüista, y en cierta medida el autor se asume desde la escritura por medio de los estilos franceses imperantes, la novela trata de establecer relaciones dialógicas con lectores no franceses. En este sentido, por la evidencia que dan los ejemplares estudiados de esta novela puede inferirse que la dedicatoria a María de la Paz de Borbón indica esta primera inclinación por contar el mundo francés a las cortes españolas, aunque la dedicatoria escrita por puño y letra indica que también había un público objetivo de mujeres mexicanas de alcurnia que adquirirían sus novelas en Europa, debido a que éstas difícilmente –aunque no imposible– llegaron a México.

SOBRE LA NOVELA

Ahora bien, la novela retrata un mundo de banalidades, infidelidades y enredos románticos de las clases burguesas aspiracionistas, tanto españolas como francesas, y pretende cierto estilo “naturalista” *naïve*, que más bien raya en un costumbrismo propio de la clase alta. El texto es muy ágil y tiene buen ritmo y tono, con una esencia realista y naturalista, que explora la psicología compleja de los personajes y en cierto modo su animalidad sexual; sin embargo, parte desde el punto opuesto de la enunciación social, contrario a lo que proponía Zola con sus novelas. De hecho, la misma novela, en algún punto, critica a las novelas naturalistas que hacían una crítica social, cuando dice: “esa literatura malsana con que algunos autores modernos nos descomponen los nervios” (Hidalgo y Esnaurrizar, 1892, p. 20). La obra no trata de problemas de la clase baja, obrera o campesina, sino que retrata la desfortuna de las clases burguesas y aristócratas aspiracionistas, que pierden todo por el derroche, la promiscuidad y las malas inversiones, todo en virtud del *chic* del que son víctimas. Esa obsesión parisina de la baja aristocracia por igualarse a la alta aristocracia francesa, como es el caso de la protagonista Yolande respecto de su amiga la Baronesa de Pessac. Los personajes están bien contruidos y sus personalidades están perfectamente definidas por medio de diálogos ágiles y entretenidos. Más que intentar ahondar en su psicología por medio de la etopeya, la prosopopeya o el espacio, son los personajes quienes dejan ver, por medio de acciones y conversaciones, su visión del mundo, lo que hace que sea una novela muy ligera y con pocas metáforas. Por otro lado, en Europa, sobre todo en Francia e Inglaterra, el tema del libertinaje sexual desenfrenado había sido muy común entre la aristocracia.<sup>10</sup> *Las víctimas del chic* trata de ser un texto aleccionador respecto de las consecuencias del desenfreno sexual femenino y cae en chocantes

---

<sup>10</sup> Como lo fue el libro de John Cleland (1986), *Fanny Hill: Memoirs of a Woman of Pleasure*, o como fueron, de manera explícita y ciertamente pornográficas, muchas publicaciones francesas, es decir, que para los lectores europeos, en especial franceses e ingleses, los temas eróticos y de desenfreno sexual no eran considerados tabú, al menos no de una manera tan alarmante como sí pudo ser en España o América.

condenas morales, pero éstas parecen no tener verdadero impacto en los personajes, quienes perpetúan sus conductas, sin verdaderas consecuencias. Yolande y su amiga la Baronesa pueden parecer ciertamente cínicas, respecto de sus amantes, que son conocidos entre su círculo social, e incluso sus esposos:

En un largo coloquio con la Baronesa, le decía:

—No tengo suerte; el uno por ingrato y el otro por pillo, me quedo sin ninguno.

—Así es, pero mira, necesitas distraerte; ya sabes lo que hice antes de casarme; hazlo tú casada. No tienes idea de lo divertido, de lo que embriaga la conquista de un hombre que está á los pies de una dama guapa; es una lucha sujeta á peripecias picantes, á situaciones difíciles que aguzan el ingenio y dan valor para todo hasta alcanzar el triunfo. Sigue mi ejemplo y verás que la vida perderá para ti su monotonía, que la imaginación se distrae en la estrategia, como los generales que en la víspera de la batalla meditan sus planes para ejecutarlos al día siguiente. Y el combate no será en apartado sitio y calladito, sino en vistoso palenque, como brillante torneo en que resuenan los aplausos al vencedor, o mejor diciendo, á la vencedora... Vas á sentirte otra, crecerás á tus propios ojos, hasta el día en que puedas recrearte en el triunfo ante ti misma y ante el público, que dirá eres la mujer más hábil y seductora que se ha visto.

La vehemencia, la energía de la Baronesa, infundía á Yolande un ardor bélico, como la marcha militar de entusiasmo al soldado para arrojarse al enemigo. Su orgullo femenino se amparó de ella, olvido á Libertón, se consoló de la ruina de su marido, ya no pensó sino en planes, combates y triunfos (Hidalgo y Esnaurrizar, 1892, pp. 137-138).

La novela, en este sentido, no intenta ni crear una catarsis social, ni una crítica profunda al sistema de cosas, y esto es a pesar de la retahíla moralina, lo que la aleja de las novelas de su tiempo escritas en México. No por eso es una novela vacía o superficial; al contrario, recrea un mundo complejo, en el que se describen con precisión los rituales de cortejo, las intrincadas relaciones de estatus, en las que la moda, la vestimenta, los bailes y los banquetes eran de enorme importancia. Finalmente, la novela retrata fielmente lo laberín-

tico de las relaciones amorosas europeas a finales del siglo XIX, en las que la ascendencia, los apellidos y el hábil camuflaje, por medio de exteriorizaciones y coquetería, eran de suma importancia. Y es que José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar siempre fue un hombre de ciudad y de círculos elitistas. Los problemas sociales estuvieron muy lejos de su visión y francamente pareció no interesarle ni el tema del campo ni el tema social. Mucho menos intenta profundizar en la lucha de clases. Tiene una inclinación por hablar de honor, verdad, moral y honestidad, pero sólo desde los valores de la aristocracia y ve como inevitable el deseo de las mujeres por entrar al mundo *chic*. Y es ahí donde reside parte de su valor, ya que la novela pinta perfectamente la ciudad y sus convulsiones, en ese tiempo donde el germen del consumismo, los tranvías y la moda *fashionable* comenzaban a dar rostro a las metrópolis modernas, tal y como se conocen actualmente. Una de las lectoras más destacadas del escritor mexicano fue la ilustrada marquesa de Tallenay, una aristócrata rusa, viuda de un diplomático francés y amiga del autor. Ella incluso, según Juan de la Atlántida, quien prologa el libro, le había prometido un texto introductorio para esta novela. En la Carta Prólogo dice que la marquesa tuvo que salir, ya que “fue llamada por un telegrama de San Petersburgo, en donde su madre estaba para morir. Habla, escribe y declama perfectamente el español; y además habría sido curioso leer lo que le habría sugerido, con su gran talento, el tipo de la protagonista de la novelita y la crítica de ésta” (Hidalgo y Esnaurrizar, 1892, p. xv). En este sentido, se advierte que los textos del autor eran leídos también por extranjeros diversos, que gustaban del español. Se debe tener en cuenta que los aristócratas y la monarquía europea hablaban varias lenguas, con fines políticos y familiares. Sin duda, José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar fue un hábil diplomático, que supo moverse bien entre los círculos más exclusivos del mundo. Esto, sin duda, repercutió en sus publicaciones, que, al parecer, gozaron de enorme popularidad y prestigio. Resulta imposible saber con certeza el porqué de su escaso reconocimiento después de 1896, pero quizá se deba más a los convulsos escenarios políticos europeos de finales del siglo XIX en Europa, como consecuencia directa de la Guerra Franco-Prusiana

—sobre todo en Francia—, la Carrera Armamentista entre 1897 y 1914 y la subsecuente Primera Guerra Mundial, que significó el fin de la *Belle Époque* y el cambio en las jerarquías del poder mundial. Las monarquías Europeas que Pepe Hidalgo llegó a conocer, y con quienes llegó a intimar, desaparecieron para siempre.

Ese es, quizá, el verdadero valor de la novela *Las víctimas del chic*, ya que es un recorrido por una época extravagante, dinámica, y que, si ciertamente fue mundana y superficial, para los ojos de un monarquista como José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar, no dejó de ser un testimonio vibrante de un mexicano emigrado, que encontró un estilo narrativo propio en medio del epicentro cultural más prolífico del mundo. Porque el autor, con base en ese tono autorreferencial, no deja de mantener cierta distancia con París y su gente. Se asume como un ajeno, un emigrado, un “otro”. La revaloración de estos textos no sólo permite ampliar el campo de estudio respecto de la literatura mexicana del siglo XIX, sino que permite visibilizar las diversas periferias culturales, tanto locales como en el extranjero, en las que diversos escritores y creadores mexicanos participaron. Es importante comprender que hubo literatura mexicana fuera de México, incluso escrita en otras lenguas, lo que permite ampliar la visión y el diálogo con otras lógicas, voces y pensamientos. Que este texto sirva de prolegómeno para futuros acercamientos a la obra de José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar. ➤➡

#### REFERENCIAS

- BAJTÍN, M. (1989). *La palabra en la novela*. [https://www.academia.edu//1743301/Bajtín\\_La\\_palabra\\_en\\_la\\_novela](https://www.academia.edu//1743301/Bajtín_La_palabra_en_la_novela)
- BENJAMIN, W. (2005). *El libro de los pasajes*. (L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, Trads.). Madrid: Akal.
- CARBALLO, E. (2001). *Diccionario crítico de las letras mexicanas del siglo XIX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- CLELAND, J. (1986). *Fanny Hill: or, Memoirs of a Woman of Pleasure*. London: Penguin Publishing Group. (Obra original publicada en 1748)

- DEL PASO, F. (2012). *Noticias del Imperio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FOWLER, W. (1999). *El conservadurismo mexicano en el siglo XIX*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- HALE, A. (1999). *El liberalismo mexicano en la época de Mora: 1821-1853*. México: Siglo XXI. (Obra original publicada en 1972)
- HALE, C. (2009). Emilio Rabasa. Liberalismo, conservadurismo y revolución. En E. Pani. (Coord.), *Conservadurismo y derechas en la historia de México* (Tomo 2, pp. 397-434). México: Fondo de Cultura Económica.
- HIDALGO Y ESNAURRÍZAR, J. (1892). *Las víctimas del chic*. París: Imprenta de Garnier Hermanos.
- HIDALGO Y ESNAURRÍZAR, J. (1904) *Proyectos de Monarquía en México*. (A. Pola, Pról.). México: F. Vázquez. [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la//1080028685/1080028685\\_01.pdf](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la//1080028685/1080028685_01.pdf)
- HIDALGO Y ESNAURRÍZAR, J. (1987). *Un hombre de mundo escribe sus impresiones. Cartas de Don José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar*. México: Editorial Porrúa.
- PRIETO, G. *Memorias de mis tiempos*. (1958). México: Editorial Patria.
- QUEVEDO Y ZUBIETA, S. (1888a ). *L'étudiante, notes d'un carabin*. París: C. Marpon et E. Flammarion éditeurs.
- QUEVEDO Y ZUBIETA, S. (1888b). *Récits mexicains; suivi de Dialogues parisiens*. París: Albert Savine éditeur.
- SANCHÍS, J. (2014). *Familias novohispanas. Un sistema de redes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SUÁREZ ARGÜELLO, A. (1996). José Manuel Hidalgo. En J. Ortega y R. Medina (Eds.), *Historiografía mexicana. En busca de un discurso integrador de la nación, 1848-1884* (Vol. 4., pp. 223-240). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VILLAVICENCIO, V. (2003). *Patriota, monarquista, traidor. José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar "El lagarto del día"* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional, México. [https://repositorio.unam.mx/contenidos/ficha/patriota-monarquista-traidor-jose-manuel-hidalgo-y-Esnaurrizar-un-lagartijo-del-dia-129045?c=1w7Q14&d=true&q=\\*:\\*&i=8&v=1&t=search\\_0&as=0](https://repositorio.unam.mx/contenidos/ficha/patriota-monarquista-traidor-jose-manuel-hidalgo-y-Esnaurrizar-un-lagartijo-del-dia-129045?c=1w7Q14&d=true&q=*:*&i=8&v=1&t=search_0&as=0)

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 3, núm. 6, mayo-agosto 2023, Sección Flecha, pp. 30-54.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v3i6.104>

Dos libros imposibles de José de la Colina  
Two Impossible Books by José de la Colina

Pablo Muñoz Covarrubias  
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa,  
México

ORCID: 0000-0002-3950-1123  
[juanpablomunozcovarrubias@gmail.com](mailto:juanpablomunozcovarrubias@gmail.com)

Recibido: 14 de diciembre de 2022  
Dictaminado: 10 de marzo de 2023  
Aceptado: 21 de marzo de 2023



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

# Dos libros imposibles de José de la Colina

## Two Impossible Books by José de la Colina

Pablo Muñoz Covarrubias

### RESUMEN

Entre los escritores que nacieron en España, pero vivieron y trabajaron en México a causa de la Guerra Civil, José de la Colina destaca por la calidad de sus relatos y la maestría desplegada en sus ensayos. Aunque de la Colina publicó varios volúmenes, no todos sus proyectos literarios culminaron en la publicación, por lo que el propósito de este ensayo es investigar las obras que no se difundieron, especialmente *El libro para las tardes del domingo* y *La mar de en medio*. Gracias a la existencia de los prólogos, es posible imaginar su contenido y la vital importancia que tuvieron para el autor. El primer libro debería haberse publicado cuando el escritor tenía 17 años; y el segundo contendría su reflexión más completa sobre el exilio.

*Palabras clave:* José de la Colina; exilio; hispanomexicano; literatura mexicana; prólogo.

### ABSTRACT

Among the writers who were born in Spain but lived and worked in Mexico because of the Civil War, José de la Colina stands out for the quality of his short stories and the mastery displayed in his always interesting essays. During his lifetime, de la Colina published several volumes and became an illustrious journalist. Not all his literary projects produced books. It is the purpose of this essay to investigate some of his works that did not see the light of day, specially *El libro para las tardes del domingo* y *La mar de en medio*. By analyzing their prologues, it is possible to imagine their content and their vital importance. The first book should have been published at the age of 17 and the second was going to be his most complete reflection on exile.

*Keywords:* José de la Colina; exile; hispanomexican; Mexican Literature; prologue.



pero allí está el cementerio de los libros muertos, de los libros mudos e ignorados.

Otaola, *La librería de Arana. Historia y fantasía*.

## INTRODUCCIÓN

Todo autor posee una biblioteca con los libros que no pudo escribir, con páginas que se arrumban en algún rincón entre la memoria y el olvido. Conocemos algo acerca de esas páginas por los adelantos que se incluyen en algunas revistas o periódicos, por las declaraciones públicas del escritor particular, por la revisión póstuma de los archivos donde se hallan algunas pistas de lo que pudo ser y sencillamente no fue. Como bien lo estableció George Steiner (2014) en un proyecto en que buscó restaurar dichas ausencias dentro de su biblioteca personal: “Un libro no escrito es algo más que un vacío. Acompaña a la obra que uno ha hecho como una sombra irónica y triste. Es una de las vidas que podríamos haber vivido, uno de los viajes que nunca emprendimos” (p. 11).

Es mi propósito en las siguientes páginas trazar la historia de dos *vacíos* dentro de la carrera literaria de José de la Colina, fundamental cuentista, ensayista, traductor, editor y crítico de cine de la segunda generación del exilio en México. Por una parte, el *vacío* del que pudo convertirse en su primer libro: *Libro para la tarde del domingo*, volumen que iba a agrupar los primeros cuentos y ensayos del artista adolescente que alguna vez fue y el cual no se publicó por motivos, según parece, pecuniarios. Por otro lado, el *vacío* de la que estaba llamada a ser su obra más personal o íntima: *La mar de en medio*, una novela o una recopilación de ensayos para mantener vivas las voces, los recuerdos, las palabras, los pasajes de aquellos españoles que se vieron forzados a abandonar su patria, por culpa de la victoria franquista, y a vivir del otro lado del océano. De acuerdo con Fernando García Ramírez (2019), hay por lo menos

un libro más que José de la Colina quiso escribir y del que habló a sus amigos: una novela acerca de San Juan de la Cruz, uno de sus poetas favoritos y sin duda una de las voces infaltables de la poesía en lengua española de todos los siglos. No contamos tampoco con esta obra, pero sí con un breve y poético relato en que el cuentista hispanomexicano recrea una imagen singular de la vida del monje carmelita en la cárcel, tras el acoso de sus implacables enemigos, y que debió convertirse en un fragmento de una novela imposible.<sup>1</sup>

He escogido aquí revisar la obra inicial del adolescente y aquella otra que debió servir como testamento del hombre maduro y nostálgico. He de estudiar, pues, dos de “los libros mudos e ignorados” de José de la Colina. Mi trabajo plantea una revisión descriptiva de un *corpus* hipotético. Sin embargo, el análisis de los prólogos de ambas obras me servirá para aclarar y confirmar ciertos aspectos esenciales. Jorge Luis Borges (1998) alguna vez soñó con la posibilidad de escribir prólogos para obras fantasmales, “una serie de prólogos de libros que no existen” (p. 10). Aquí la idea de lo inexistente posee, sin duda, otros matices.

#### *LIBRO PARA LA TARDE DEL DOMINGO*

Entre los ensayos autobiográficos de José de la Colina, es indispensable recordar aquí “Luis Buñuel y *Los olvidados*”, no sólo por lo que se lee acerca de la famosa película del director aragonés, sino por las informaciones en torno al descubrimiento de una vocación literaria, que lo llevó a escribir su primer libro, *Libro para la tarde del domingo*, el cual quedó inédito. Si decidimos creer en lo que apuntó De la Colina, él estuvo muy cerca de interpretar uno de los personajes más memorables de la cinta buñueliana.<sup>2</sup> En la página inicial, recordó el ensayista su nula disposición para seguir con una carrera académica,

---

<sup>1</sup> Puede leerse “La noche de San Juan” en la recopilación de cuentos de José de la Colina (2004).

<sup>2</sup> Véase el libro de entrevistas que realizaron José de la Colina y Tomás Pérez Turrent (1986) al director aragonés. En las páginas dedicadas a *Los olvidados*, se consigna la anécdota: la presencia de José de la Colina en el *casting* del film y la explicación acerca del porqué Buñuel no lo escogió para participar en la producción —su aspecto físico no correspondía con el de un niño típicamente mexicano.

hecho que decepcionó a su padre, el cual soñó alguna vez con ver a su hijo convertido en un hombre con una *profesión liberal*:

Cuando mi desertión de la escuela fue descubierta, hubo nosécuántas semanas de broncas diarias con mi padre, súbitamente desilusionado por haber estado ilusionado de siempre con que mi hermano Raúl y yo abrazaríamos (¿como a una hermosa muchacha o como una tabla de salvación?) la ingeniería o la arquitectura, es decir, que estudiaríamos una de esas carreras que los españoles de su generación llamaban liberales y que los obreros deseaban para sus hijos como una puerta de salida de la condición proletaria; y cuando finalmente, con una voz que el calor del regaño había vuelto casi afónica, con una falsa calma que denotaba la ira retenida y acumulándose para volver a estallar, me preguntó: Bueno, si no vas a estudiar más, ¿quieres hacer el favor de decirme qué vas a hacer?, yo no me atreví a responderle que escritor o pintor o actor, ya me tenía más que sabido lo que él pensaba de abrazar esas no carreras, sino quimeras, pues, como me había dicho muchas veces, ni las letras ni las artes solían dar para ganarse la vida, antes que nada había que hacerse de una profesión *seria*, fruto de estudios *serios*, que llevaran a trabajos regulares y decentemente pagados y por tanto igualmente serios, y luego, sólo después de logrado eso, ya podía uno en sus bien ganados ocios abandonarse a la veleidad de ser escritor, pintor, violinista y hasta cómico o torero (2005b, p. 188).

Entre los trabajos que José de la Colina desempeñó —y de los cuales él da cuenta en el mismo ensayo—, estuvieron los de recadero y *office boy*. Aquel joven, sin embargo, identificó tres posibles caminos, que nada tenían que ver con el sueño de su progenitor y que compartían todos la creatividad en su ejecución: “Yo tenía entonces tres nebulosas vocaciones: la escritura, el dibujo y la actuación, y las tres las practicaba: escribía cuentos y poemas, dibujaba retratos, paisajes e historietas, y actuaba con la sola vez en los dominicales apólogos dramatizados del programa radiofónico para niños La Legión de los Madrugadores” (2005b, p. 190). En el mismo texto autobiográfico, recordó De la Colina su trabajo como guionista para la radio y la apasionada carta que escribió y mandó a un periódico para defender *Los olvidados*, película que tuvo, como bien

se sabe, una corrida demasiado breve en los cines en México, por la inconformidad del gobierno con la honesta imagen que allí se hallaba de la realidad nacional de la época. En el *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, obra editada y coordinada por Manuel Azaña Soler y José Ramón López-García, quedó consignado que a los 14 o 15 años José de la Colina publicó en la revista *Diógenes* un conjunto de curiosas entrevistas, por ejemplo, a la pipa de Winston Churchill. La sección llevó por título el de “Entrevistas soñadas”.

Fue a los 17 años cuando tuvo el joven artista entre sus manos el borrador del *Libro para la tarde del domingo*, un conjunto de cuentos y ensayos que debieron servirle para que comenzara su trato con el ambiente literario, con los lectores, y para que fuera un autor con una obra ya publicada. En otro ensayo autobiográfico, “Del *aquelarre*” (2005b), José de la Colina explicó el motivo por el cual la obra no salió a la luz. En sus páginas, relata la manera en que un grupo de amigos solían —exiliados e hijos de los exiliados— reunirse para discutir todos los temas posibles, menos aquellos que tuviesen que ver, curiosamente, con la Guerra Civil y el destierro. Legendarias fueron las reuniones en que se juntaron los amigos en el restaurante El Hórreo, muy cerca de la Alameda Central, para conversar con frecuencia acerca de las cosas literarias, entre ellos, poetas de innegable envergadura como León Felipe y Pedro Garfías. Al calor de las bromas, de las copas y de la compañía cordial y juguetona, fue que se denominaron como el Aquelarre. Simón Otaola (1999) lo definió como “un haz de amigos y puede pasar por un manojo de pájaros de todos los colores” (p. 266). El nombre del grupo también sirvió para designar un proyecto editorial, en que fueron apareciendo, poco a poco, algunas obras de los amigos:

Ya que la literatura era una de las pasiones centrales del grupo Aquelarre, surgió pronto el eterno espejismo de los escritores: la editorial para ellos solos; y se inició la Colección Aquelarre, en la que se cobijaban ediciones de autor, cuyo emblema, dibujado por Rivero Gil, era un escudo en el que una bruja cabalgaba su escoba en el cielo nocturno y en la que [Francisco] Pina publicó

su apasionada biografía de Chaplin, Otaola su historia anecdótica del exilio español y del Aquelarre, *La librería de Arana*, y la crónica sentimental y humorística del pueblo guanajuatense San Felipe Torremochas, *Los tordos en el pirul*, Alvarito de Albornoz la risueña y melancólica novela *Los niños, las niñas y mi perra*, Arana sus breves novelas unamunianas *El cura de Almunaced* y *Verturian*, Enrique Calleja el ensayo sobre la mexicana Décima Musa *Las tres celdas de sor Juana*; y yo, además de hacer dibujos para *La librería de Arana*, entre ellos las fachadas del Ateneo Español de México y de El Hórreo, estuve a punto de publicar (pero afortunadamente no tuve entonces pecunio para ello) mis primeros cuentos y ensayos bajo el título *Libro para la tarde del domingo* (2005b, p. 51).<sup>3</sup>

La aparición de su primera obra dentro de esta colección habría significado no sólo su salida literaria, sino también su adscripción dentro de un grupo de escritores, todos ellos marcados por las huellas del exilio en México. Era José de la Colina, notablemente, el más joven: apenas un adolescente, pero ya con un carácter formado para la discusión vívida, con una curiosidad formidable para el conocimiento de las personas, los libros y el cine, “polemista de bote y rebote”, de acuerdo con Otaola (1999, p. 263). En la cita, hay varios detalles que llaman la atención, más allá del repertorio de obras que De la Colina recuerda como pertenecientes al sello editorial: me refiero al asunto que ya antes apunté —la imposibilidad de que su libro fuera publicado por falta de dinero y la deducción, por tanto, de que los autores financiaban los costos de la imprenta—; la posición crítica frente a la propia obra de juventud —la alegría de que no haya sido publicada y, por tanto, que se trate de un libro, sin más, inexistente, imposible o vacío—; y el hecho de reunir en un sólo volumen textos de diversa índole genérica: cuentos y ensayos. Debí tratarse de una obra, si no melancólica, por lo menos de

---

<sup>3</sup> Acerca de este proyecto editorial, puede consultarse el artículo de Lluís Agustí y Pablo Rueda Ramírez (2020). Los autores del artículo mencionan que en las solapas de *Hipogrifo violento* (1954), de Ramón J. Sender, se daba aviso de la aparición del *Libro para las tardes del domingo*. La obra de José de la Colina quedó “en preparación” junto con siete libros más que no aparecieron (p. 534).

algún modo congruente con el estado anímico que, por regular, acapara a los hombres y a las mujeres en los momentos últimos del fin de la semana.

Para conocer este libro de José de la Colina, contamos con una fuente indispensable: el prólogo que escribió su amigo Otaola. Se trata entonces de un prólogo para un libro que no existe o que no llegó hasta nuestros ojos. Otaola incluyó el prólogo en su carnavalesca crónica del exilio, *La librería de Arana. Historia y fantasía*, de 1952, editada también por el sello del Aquelarre. En sus páginas, se encuentra el retrato alegre, más allá de la melancolía y del desajuste psíquico y espiritual de los exiliados, de los personajes que aprendieron a hacer su vida en México, de sus amigos y también de muchos de los miembros de la cultura literaria del exilio, entre ellos, desde luego, los jóvenes escritores hispanomexicanos: Luis Rius, Arturo Souto Alabarce, etc. Un capítulo entero lo dedica a presentar a José de la Colina y el *Libro para la tarde del domingo*. Y lo enmarca con un título de clarísima estirpe joyciana: “Retrato de un joven escritor” –se trata, al decir de Gérard Genette, de un prólogo *alógrafo*, redactado no por el autor, sino por alguien más, y cuya personalidad se identifica. Abundan allí los comentarios humorísticos y el recuento de las anécdotas y las ingeniosas salidas de José de la Colina en los intercambios verbales. Para explicar la inserción de este prólogo dentro de su divertida crónica, escribió lo siguiente Otaola:

Este capítulo corresponde en su calidad de prólogo, al libro inédito de José de la Colina, un muchacho joven, muy joven –dieciocho años– al que por su madurez literaria y forma de conducirse en la vida yo llamo “El señor de la Colina”.

El muchacho, diré, escribió un misterioso, bello y profundo libro titulado melancólicamente “Libro para la tarde del domingo”.

Es su primera obra y sorprende su estilo, su manera de buscar obstinadamente lo extraordinario, su desenfado en el decir, su garbo en ese caminar por la vereda del misterio.

Sabía De la Colina que yo era el antropólogo feroz del grupo y él me pidió gustosamente lo que podría servirle de tarjeta de presentación.

Hecho el prólogo resulta que, ahora, el libro tropieza con dificultades económicas para salir. ¡Qué fastidio!

Pero, en fin, ya que el muchacho no puede tener ese orgullo de mostrar su primer libro, como lo soñaba, tendrá que conformarse con ver, en la calle, su prólogo, este prólogo que, por no sé qué cantidad de tiempo, no tendrá libro que ponerse (1999, p. 260).

La claridad de las palabras de Otaola es absoluta. Nos sirven bien para imaginar el ambiente de la época en que se debió de publicar el *Libro para la tarde del domingo*, la camaradería imperante, las dificultades para publicar. Con un guiño literario, y que sirvió para destacar la seriedad con que José de la Colina se tomaba la vida y el oficio de escribir, Otaola lo designa como “El señor de la Colina”, una frase que, obligadamente, nos tiene que hacer pensar en Montaigne, a quien Francisco de Quevedo solía referirse como “El señor de la montaña”. No debe de olvidarse la diferencia en las edades entre Otaola y su amigo José de la Colina: el primero nació en 1907 y el segundo en 1934. Estas fechas nos sirven para entender el efecto gracioso de esa búsqueda reverencialidad con que el hombre mayor trató al hombre de menor edad. Es llamativo que al recordar su estampa distinga la “tierna insolencia” con que solía conducirse De la Colina y la forma en que avasallaba a los interlocutores con quienes él deseaba discutir, sin olvidar nunca sus “vehemencias teóricas”. La primera imagen que rescata Otaola de su amigo es la de su llegada al Ateneo Español, uno de los enclaves de los intelectuales exiliados, y la solicitud suya para hablar con Francisco Pina, quien dictó una conferencia allí, acerca de Chaplin, y quien luego publicó un libro entero acerca del cómico, bajo el sello también del Aquelarre. Después, se agregan algunas de las características más de su curiosa personalidad: un talento entre solemne y gracioso, un deseo invariable por “escribir, escribir, escribir”. Es urgente señalar un aspecto que, por evidente, puede olvidarse y que marca la época: las relaciones estrechas entre los exiliados y los demás exiliados españoles, sin importar las diferencias generacionales: “¡Qué espectáculo ver esos setenta y cinco años de Samper y

esos dieciocho (ayer diecisiete) de José de la Colina, enzarzados en una descomunal polémica!” (Otaola, 1999, p. 267).

Acerca de la composición del libro en cuestión, Otaola distingue varios aspectos relevantes de su escritura, en que él participa: los momentos compartidos en la amistad y las extravagantes inspiraciones en común, la entrega de las páginas para su comentario y para el examen amistoso y la lección que De la Colina recibió gracias a la lectura de uno de los autores preferidos del autor de *La librería de Arana. Historia y fantasía*: Ramón Gómez de la Serna. En cuanto al estilo y el contenido del *Libro para la tarde del domingo*, se destaca allí un rasgo primordial: la posibilidad de encontrar lo extraordinario en lo ordinario, tal y como lo dice la nota transcrita. Otaola insiste, con notable frecuencia, en la confrontación del escritor con el *misterio*. Por fortuna, en el prólogo se incluyen algunas citas del libro, que nos sirven para empezar a imaginar el tono de la prosa del joven escritor, el tratamiento y los temas:

Reconocemos la vejez del mundo, su falta de nuevas hormonas, su esterilidad. Vemos lo que el mundo tiene de museo en que todo es arcaico y repetido (p. 264).

Pintaba mujeres muertas. Prostitutas prestadas en los anfiteatros de los hospitales públicos, con las caras pintarrajeadas y las piernas desgoznadas. Las veía solas y perdidas en la frialdad de la sala y él era ya el único hombre que las iba a necesitar para algo. Se las llevaba con una falsa credencial de médico —nadie las reclamaba ya— y se dedicaba a pintar su retrato, solos él y ella en el cuarto desordenado y polvoriento (p. 267).

Parecía una pesadilla de la noche anterior que llegaba tarde, y, lo que era peor, también se lo imaginaron como un vendedor de pesadillas (p. 272).

El reloj había llegado a las doce y con las manecillas iba a alisarse el cabello. Sobre las camas los fantasmas de las camisas tenían gestos de crucificado (p. 272).



Tenemos una fuente que se llama *El Fontejón*, porque con el tiempo le han salido unos bigotes de limo que le quitan toda feminidad... A esa fuente, mejor dicho, a ese fontejón mandan a las muchachas por agua, pero ninguna mete en ella el cubo, porque *El Fontejón* tiene el agua de la ruptura con el novio y quedarían solteras toda la vida (p. 272)

Es fácil detectar en las citas rescatadas del *Libro para la tarde del domingo* algunos rasgos que de inmediato hacen pensar en el estilo de Gómez de la Serna, sobre todo por el particular ingenio y por el tratamiento conceptuoso y recargado con que describe cada elemento nuevo.<sup>4</sup> No puede el autor dejar de resaltar los ángulos más inusitados, de rastrear las percepciones de quien se deja hechizar con entusiasmo por la realidad, de establecer algunos vínculos sorprendentes entre las realidades plurales. Hay algunas frases que nos pueden hacer pensar asimismo en las greguerías, en el corazón del sistema estético ramoniano: por ejemplo, lo que se lee acerca de las manecillas del reloj como una especie de cepillo para alisar el cabello. Por estos fragmentos, puede deducirse una marcada preferencia por la escritura, que se fija más en la forma que en el contenido; y también se nota la búsqueda de temas, para decirlo con Otaola y con el término que utiliza en el prólogo del libro inexistente, *escatológicos*: prostitutas, cadáveres, fantasmas, pesadillas. He aquí el título de algunos de los cuentos, los cuales, según Otaola, ponían los *pelos de punta* y no debían de ser leídos nunca en la noche: “El pintor de muertas”, “El caballero de las tres muertes”, “La tumba por vecina”, “Aquel pobre hombre del ataúd roído”. La preferencia por lo mórbido es más que evidente. En el cierre del prólogo, Otaola incluyó, además, algunas citas de José de la Colina, en donde el joven escritor apunta sus juveniles impresiones acerca

---

<sup>4</sup> La importancia que los hispanomexicanos concedieron a la obra de Gómez de la Serna es un dato interesante. La ambigüedad con que Ramón reaccionó tras la insurrección de 1936 hizo que muchos de sus contemporáneos se sintieran poco cómodos con su comportamiento político. Ramón se exilió en Buenos Aires y en 1949 hace una visita a su país. Es entonces cuando se reúne con Franco. A pesar de todo lo anterior, los hispanomexicanos supieron valorar su obra más allá de las cuestiones políticas. Un ejemplo de ello es la inserción de un cuento –“El santo de piedra”– en la juvenil revista *Segrel* (2019).

de Charles Chaplin, otra vez con el estilo ramoniano. Seguramente debieron ser parte de un ensayo.

Es necesario recordar que fue en 1955 cuando aparece, ahora sí, el primer libro de nuestro autor: *Cuentos para vencer a la muerte* —en los años previos, publicó algunos cuentos sueltos en revistas de la época. En este volumen, ya no encontraremos la prosa ramoniana, y un tanto barroca, que caracterizó, al parecer, el *Libro para las tardes del domingo*. En cambio, en esta otra obra el tratamiento de los cuentos se distingue por una mirada intencionalmente graciosa, leve y poética, un poco a la manera de William Saroyan, escritor de gran moda por aquellos años y admirado e imitado por José de la Colina.<sup>5</sup> Para el escritor hispanomexicano, se trató de un libro fallido, el cual decidió que no se incluyera en el más completo recuento de sus narraciones: *Traer a cuento. Narrativa (1959-2003)* (2014). La publicación de los *Cuentos para vencer a la muerte* se debió a la intervención de Juan José Arreola, tal y como lo explicó el escritor:

Quando me le presenté hizo un paréntesis en la partida [de ajedrez], tomó mi original, un libro de cuentos de setenta y cinco folios, lo hojeó y ojeó durante, calculo, unos cinco minutos y de pronto, para mi sorpresa, me dijo que lo publicaría si yo aportaba la cuarta parte del costo (que vendría a ser, me parece, de doscientos cincuenta pesos) (2005a, p. 75).

Esta obra casi no ha sido leída por los estudiosos de la obra de José de la Colina, por lo difícil que es conseguirla. Se trata, sin embargo, de un documento importante para entender su formación, la selección de ciertos dispositivos narrativos, de ciertas imágenes, de cierto tono, que después, razonablemente, rechazó. A los pocos meses de la publicación de *Cuentos para vencer a la muerte*, se arrepintió de su aparición e intentó recuperar todos los ejemplares disponibles: “a los pocos meses de publicado ya estaba arrepentido y fui recuperando la edición ejemplar tras ejemplar, aunque algunos se

---

<sup>5</sup> Acerca de este “entrañable narrador”, tan apreciado durante su juventud, en 2009 José de la Colina publicó un ensayo en el periódico *Milenio* (2018). Allí rememora las primeras impresiones que tuvo tras la lectura de sus cuentos.

me escaparon” (2005a, p. 117). Incluso, según lo reveló en una entrevista, llegó a quemarlos en un horno. Cuatro años después, en el año de 1959, apareció en la editorial de la Universidad Veracruzana *Ven, caballo gris*, el primero de los grandes libros de José de la Colina. Allí están algunas de sus piezas más originales, y en que logró aprovechar sus ricos conocimientos cinematográficos y literarios para la escritura de piezas sin dudas memorables.<sup>6</sup>

#### LA MAR DE EN MEDIO

La mar en medio y tierras he dejado  
de cuanto bien, cuitado, yo tenía;  
y yéndome alejando cada día,  
gentes, costumbres, lenguas he pasado.

Garcilaso de la Vega, “Soneto III”.

Para recordar que la “cabrona historia”, al decir de José de la Colina, había jugado con sus destinos, por la necesidad de investigar los usos de una lengua que compartían con la población del país y que no dejaba de contener matices ajenos o peculiares, los escritores hispanomexicanos convirtieron la escritura de ensayos autobiográficos en una suerte de rutina y de profundo examen acerca de su existencia y aun de su lenguaje. Esto se verifica al leer las

---

<sup>6</sup> En el *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, de Manuel Aznar Soler y José Ramón López-García (2016), se indica que José de la Colina “publicó por primera vez un cuento, ‘Viudo de una voz’, en 1953 en la revista *Ideas de México*, dirigida por Arturo Souto Alabarce, revista en la que aparecieron dos relatos más. Entre 1954 y 1955, Juan Rejano le publicó cinco relatos en la *Revista Mexicana de Cultura* y otro apareció en *México en la Cultura*. En 1956 publicó su cuento ‘El tercero’ en la *Revista Mexicana de Literatura*, que dirigían entonces Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo –en la segunda etapa de la revista, iniciada en 1960, además de publicar otros tres relatos suyos, formó parte del consejo de redacción, bajo la dirección de Juan García Ponce y Tomás Segovia”. Puede consultarse la bibliografía en que aparecen consignados los primeros cuentos de José de la Colina en el *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX* de la UNAM, coordinado por Ocampo (2020). Otra fuente imprescindible para ubicar la trayectoria juvenil de nuestro autor es el *Diccionario del exilio español en México. De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau*, de Eduardo Mateo Gambarte (1997), por su muy completa bibliografía.

abundantes páginas escritas a lo largo de las décadas por Arturo Souto Alabarce, Enrique de Rivas, José Pascual Buxó, Carlos Blanco Aguinaga, Luis Rius, Nuria Parés, Angelina Muñiz-Huberman etc. Hay que agregar, además, las novelas, los cuentos y los poemas que escribieron para explorar estos mismos desajustes, la consideración del hecho de que sus vidas pudieron haber sido diferentes si no hubiera sucedido *aquello*, tal y como lo escribió alguna vez Federico Álvarez Arregui (2013). A esta tradición se sumó, y quiso sumarse aun con más fuerza, José de la Colina por medio de la escritura de un libro importante en su carrera literaria. Si bien algunos de sus mejores cuentos los dedica a recrear pasajes e imágenes del exilio; si bien publicó breves ensayos con luminosas anécdotas acerca de lo que significaba ser un *refugacho* en México, la gran obra que De la Colina deseó dedicar al tema no la supo concluir: se trata de otro libro *vacío*. Debió de titularse *La mar de en medio*, título que juega con los versos del “Soneto III” de Garcilaso de la Vega —citados en el epígrafe de esta sección—, versos en que atestiguamos esa mudanza que supone el trato con nuevas personas, costumbres y lenguas. Los versos del soneto de Garcilaso sirven para representar un poético drama amoroso, la distancia entre el amante y su amada, y el temido reencuentro tras el viaje. En la recontextualización propuesta por José de la Colina, ilustran la inevitable separación geográfica de la tierra, que en la realidad debió de ser la de ellos y que terminó no sólo por serles extraña o extranjera, sino por rechazarlos. No por nada tantas veces insistió el ensayista en recordar que su país, en todo caso, era el exilio. Acerca del proyecto de *La mar de en medio* habló Manuel Andújar en una conferencia dictada en 1979:

José de la Colina dirige un suplemento cultural, integra destacadamente la redacción de la revista *Vuelta*, que Octavio Paz capitanea. Sin embargo, colmada la juventud, un antiguo anhelo, como resurgido, como descubierto, le hace volver, por una larga temporada, a España, “para escribir la novela, aquí conscientemente enraizada, que habrá de expresarlo”. Traslado sus palabras. Cuando lo cumpliremos, lo presiento, ante una obra de rara originalidad y veracidad. Entonces regresará a su otra patria, donde lo reclaman

vinculaciones familiares y los inmediatos y ampliamente tratados compañeros de letras (2002, p. 49).

En las palabras de Andújar, todavía no se menciona el título del proyecto, pero sí puede derivarse que se trata del libro que José de la Colina quiso escribir y que trataría, precisamente, acerca la situación vivida por él y por su familia como consecuencia directa del exilio. En todo caso, aquel documento debió tener la función de *expresarlo*. Nótese, además, que Andújar pensó que el texto iba a ser en realidad una novela. Casi ocho años más tarde, en una entrevista concedida a José Luis Ontiveros (1978), De la Colina explicó con estas palabras lo que se propuso escribir:

Hace tiempo que vengo escribiendo algo muy extenso, muy intrincado, que supone trabajar en diferentes registros y estructuras entretejidas, un libro en torno a los exiliados españoles en México, con diversas voces... Todo lo que pude haber tratado por separado en cuentos está siendo incluido allí como parte de algo que no es crónica, ni novela, ni serie de cuentos, ni memorias, y es un poco de todo eso. Tentativamente se llama *La mar de en medio*. No sé cuándo lo terminaré (p. X).

Por supuesto, estas palabras son relevantes porque confirman el enorme esfuerzo que por aquellos años representó la redacción de un libro en que iban a aparecer asuntos, temas, imágenes y voces que reflejarían algo no propiamente imaginado, sino más bien revivido o recordado: la historia de la que formó parte por culpa de la Historia. En la entrevista, indica las dificultades en el acto de la escritura de este otro libro imposible: la necesidad de hacer convivir variopintos registros, historias plurales y, sobre todo, las voces inconfundibles de los personajes en su drama. Puede, por tanto, deducirse la polifonía buscada en aquellos textos, la importancia fundamental de las palabras en sus significados múltiples, en su dicción o en su prosodia, y la preferencia por lo intrahistórico, a la manera de Unamuno. La dificultad técnica para escribir aquello era mayúscula. No puede pasar desapercibido el hecho, por lo que contestó De la Colina a Ontiveros, de que iba a ser una suerte

de suma de todo lo que había antes escrito al respecto y que tendría que inventar, por si fuera poco, un nuevo género literario, que lograra captar lo que era de su central interés,<sup>7</sup> o bien buscar la convivencia de registros genéricos de diversa índole: la crónica, el relato, las memorias, los apuntes autobiográficos, etc. Acaso por lo descomunal de este proyecto, y por lo ambicioso que era, no supo terminarlo, a pesar de que debió de rondar su mente a lo largo de las décadas, por lo menos desde los finales de los años setenta hasta sus últimos años como escritor activo, es decir, en el nuevo siglo.

Algunas de las páginas de lo que debió convertirse en *La mar de en medio* han sido publicadas por el periódico *Milenio*, de la Ciudad de México, como una especie de legado del escritor hispanomexicano, como un hermoso testamento para sus lectores. Han aparecido algunas de las piezas del rompecabezas que el escritor no terminó de armar, pero que nos sirven, nuevamente, para imaginar el libro que él quiso escribir. Los textos aparecidos en *Milenio* son pequeños ensayos, en que recuerda algunos de los pasajes de la Guerra Civil, el retrato familiar, la salida de España, la estancia en Bélgica, la noticia falsa acerca de la muerte de su padre, la llegada a México, la exploración de aquella realidad social y cultural distinta, los juegos infantiles, los descubrimientos acerca de su controversial lugar en el mundo, los comienzos de una inquietante vocación artística, que debió defender a capa y espada en contra de los resquemores paternos. También se han incluido dentro de esta colección de artículos, en los que no faltan los elementos narrativos y, claro está, los apuntes autobiográficos, la transcripción de los testimonios de su padre y de su madre. Su padre fue un obrero tipográfico, que descubrió en el sindicalismo y luego en el anarquismo sendos caminos para la liberación del hombre, que luchó en la Guerra Civil, que pasó una época en un campo de concentración en Francia y que se reunió con su familia después de que lo creyesen muerto. En México, lucha por sacar adelante a su familia, primero en Pachuca y luego en la capital del país, donde tuvo que practicar un sinnúmero

---

<sup>7</sup> Acerca de la presencia del exilio y la Guerra Civil en sus narraciones, pueden consultarse los artículos de C. Álvarez Ramiro (1999) y M. J. Villalba (2011).

de oficios. Por su parte, su madre recuerda los tres nombres que recibió el escritor: Novel, nombre que escogió su padre anarquista por no ser el de ningún santo de la Iglesia Católica; José, nombre con que su mamá lo registró en el consulado en Bélgica y que ella dispuso para su secreto bautizo; y Segundo, nombre utilizado por las autoridades franquistas para borrar así las huellas del combativo anarquismo paterno. Entre los recuerdos maternos, también sobresale la temporal separación de sus hijos, quienes tuvieron que ser acogidos por familias belgas mientras ella trabajaba, y el relato acerca de la falsa muerte de su esposo.

De entre los diversos textos publicados en *Milenio*, planteo ahora el comentario del “Prólogo fuera de lugar”. Que se encuentre *fuera de lugar* tiene que ver con el hecho de que no ocupó el sitio que en realidad le pertenecía: como el preámbulo de un libro por fin acabado, con una ubicación precisa al comienzo de la obra. Nuevamente, contamos, pues, con el texto prologal que debió de servir para presentar un volumen y además con la exposición del método que se anheló para su redacción. En este caso, es José de la Colina quien lo escribe y quien explica los motivos de la escritura propia. Empieza el prólogo con los recuerdos de las lecturas infantiles que lo marcaron, con los nombres tutelares de Julio Verne y Edgar Allan Poe y con las instrucciones que el autor postula para su propio trabajo literario. Curiosamente, el destinatario es él mismo, una posibilidad que, según me parece, no registró Gérard Genette en *Umbrales* (2011). Se reconoce en él uno de los rasgos principales de su estilo maduro: me refiero a la oración larga y perfectamente concebida, en que se van engarzando las ideas, y gracias a lo cual el lector no puede sino sentirse atrapado por la materia enunciada:

así que en estas memorias y desmemorias copiarás un poco la naturaleza de esas aguas, su materia, sus vetas fluviales simultáneas o diacrónicas, y las escribirás repentinamente, lanzándolas sin plan ni propósito, en el orden o sea el desorden en que los recuerdos, los pensamientos, las imágenes asociadas o disociadas, confluyan hacia ti: las escribirás o rescribirás “dejándote ir”, según el consejo de Let yourself go que te daba Fred Astaire, gris, negro, blanco, grácil, bai-

lando Top Hat o Continental, e inútilmente tratando de enseñarte a bailar desde su aérea imagen en la pantalla, él también mobilis in mobile, y no te preocuparás mucho por la escritura, tratarás de deslizarte con las palabras en los tiempos no siempre sucesivos de una memoria que en la circunstancia es la tuya, para luego quizá darles una continuidad, una composición, no por mero artificio, si bien una porción de artificio de cualquier manera es inevitable, sino porque tú mismo serás tu primer lector y tratarás de encontrarte, de reconocerte en la maraña de tiempos y de textos laterales o subterráneos, por ejemplo algunos de los textos que has escrito en otras ocasiones como retratos de personas conocidas, o nada más tratadas, o siquiera por unos instantes vistas al pasar, o las voces de seres familiares o amigos o solo cercanas en algún momento, o como los ambientes y las fugaces fechas en los cuales vivieron y viviste, pues también son tu vida como las distintas aguas en la aventura ¿soñada? de Gordon Pym, también son tu aventura mobilis in mobile como en la nave submarina de Nemo (2021, párr. 1).

La metáfora del agua es absolutamente funcional: no la planificación ni la anticipación rigurosa de todos los elementos de su texto, sino la navegación al garette de quien va recogiendo los restos de la memoria. La memoria, por supuesto, puede ser caprichosa y por tanto sus frutos difícilmente manipulables. En la medida en que el escritor acude a sus propios recuerdos, es dominado por ellos. La posibilidad de decidir qué escribir se subordina a lo que se requiere redactar como efecto de revivir lo ocurrido en los ya muy lejanos años treinta y cuarenta, es decir, en la etapa de la infancia o de la juventud. Estos textos se habrían convertido en los eslabones de una larga cadena memoriosa, en un relato donde el autor, a su vez, debió reconocerse e identificarse. Además de la metáfora del agua, la metáfora del espejo: la escritura como la ideal superficie en que el artista ve su rostro reflejado y así averigua quién es y por qué la historia lo ha conducido a un tiempo presente concreto, muy lejos de espacio que debió habitar si no hubiera pasado *aquello*. Es un espejo porque permite el reencuentro con la imagen del hombre, con las obras que ha escrito, con las voces de los familiares y de los amigos. La aspiración del escritor aquí es ser su primer lector: leerse



a sí mismo y saber quién es, en una suerte de anagnórisis privada. Este proceso queda signado por una frase que De la Colina encontró en las páginas de Verne, en aquellas que describen las aventuras del Capitán Nemo: *Mobilis in mobile*, el movimiento que ocurre sin detenerse adentro del mismo movimiento, la imposibilidad de fijar los datos, la aceptación de que no hay tierra firme ni segura en los ámbitos de la memoria. La apuesta que De la Colina plantea en el prólogo de su libro imposible es de orden, sin duda, estilístico: que el texto refleje vívidamente lo vivido; que se verifique un discurso coherente que retrate así la existencia en la escritura. Como antes quedó dicho, el reto es enorme por la alta exigencia del proyecto:

Entonces este es un libro de memorias, para ti una empresa aún más difícil que la de cualquier libro de invención, porque a la fluidez y versatilidad de cualquier vida se añaden las del olvido y la falsa memoria, y porque recordar voluntaria y conscientemente es una empresa como la que intentaste una vez en la infancia, en un lugar de Pachuca, México: copiar, siguiéndola con un trozo de carbón, la silueta de un árbol proyectada por una luz de tarde contra la cal de un muro, qué empeño quimérico y difícil y finalmente imposible, no solo por el número de ramas y de hojas del árbol, sino además por el desplazamiento descendente del sol en el horizonte, que causaba el escurrirse de la luz y de la sombra y el constante deslizamiento de la silueta del ramaje en el muro, de modo que aquello fue una lucha ya desde niño perdida contra el tiempo y la inminente noche, un episodio triste como el que frecuentemente sufre Charlie Brown solo en la loma del pitcher, sabiendo malogrados todos sus lanzamientos, sintiéndose ya perdedor, mientras la oscuridad, o la niebla, o la lluvia, o las tres cosas juntas, y sobre todo más soledad y fracaso, lo cercan inexorablemente (2021, párr. 2).

La dificultad que enfrentó José de la Colina parece, por momentos, irresoluble: fijar aquello que siempre está en perpetuo movimiento, sin pausa ni descanso; que carece de la fijeza esencial para ser captado en una imagen segura y de contornos firmes. Por ello, le viene tan bien la alegoría del árbol que no pudo dibujar por culpa de la variable luz del sol y por la sombra, por la imposibilidad de identifi-

car, además, cada rama y cada hoja movidas por el viento aun dentro del viento. En realidad, y como se deduce al leer la cita, lo que el escritor debía de calcar era en todo caso lo temporal, el tiempo. La tristeza que esta frustración provoca se emparenta con la que habita un poema de Eduardo Lizalde, con la figura del famosísimo niño creado por el caricaturista Charles M. Shulz: “En la noche asesina, y solo en el montículo, / ¡qué soledad a veces, Charlie, pavorosa!” (p. 39). Charlie Brown es para José de la Colina, y también para el poeta, un inmejorable símbolo de la conciencia que se ensombrece con el reconocimiento del desengaño después de la ilusión.

Sirven al escritor también las palabras del “Prólogo fuera de lugar” para intentar prever, discernir y establecer los caminos de su escritura proyectada, como un mapa para el camino anhelado en los territorios de la creación y de la reconstrucción memorística. En el resto de las palabras, se percibe que se trata de una tarea ya impostergable, casi de una responsabilidad moral, que debía enfrentar el escritor o de una promesa consigo mismo:

Pero estás con la espalda contra la pared, ya es hora de que comiences por fin a escribir eso que antes que a nadie a ti mismo has prometido, y no hay escape, es necesario que por fin hables de todo ello, que des una primera forma a todos esos murmullos que continúan y que continuarán sin duda hasta el final de tus días pidiéndote la palabra, exigiéndote que los escribas y al escribirlos trates de leerlos, de encontrar en ellos acaso un sentido o por lo menos una imagen, un gesto, una voz.

¿Cuál sería la frase del *incipit*?

Acaso:

Fui del exilio como se es de un país (2021, párr. 4).

Importante es notar que *La mar de en medio*, por lo que se lee en la cita, debió de convertirse en el registro cuidadoso de los registros verbales de los participantes del exilio, las palabras que se convirtieron en *murmullos* por el paso de las décadas y por la desmemoria. Así se destaca nuevamente el rasgo polifónico de esta obra inconclusa. Son palabras que, por lo que leemos, exigían materializarse por medio de la escritura: abandonar su simple estatuto de recuer-

dos y alcanzar por fin la materialidad del texto literario. Escribir acerca del exilio –recuperar todas esas voces y esas palabras– pudo haber servido para otorgar, por fin, las respuestas a las preguntas que los refugiados y los hijos de los exiliados se hicieron miles de veces en los períodos de mayor incertidumbre: ¿cuál es el verdadero y definitivo sentido de la experiencia que cambió radicalmente sus existencias?

#### CONCLUSIONES

Entre *El libro para la tarde del domingo* y *La mar de en medio*, se encuentra toda la prosa de José de la Colina, sus amenos artículos literarios y los relatos con que él se convierte en uno de los mejores narradores mexicanos del siglo xx. Los lectores que realmente deseen conocer la literatura que se escribió en México durante dicho período tienen una cita con las crónicas y con los cuentos de José de la Colina, sobre todo si la curiosidad se hermana con los criterios más exigentes y con el placer que provoca la imaginación en su alto ejercicio. En esta ocasión, no he deseado detenerme en las obras conocidas y publicadas del escritor, sino en los proyectos de los que tenemos algunas noticias, pero no los textos completos: solamente algunas huellas significativas, que nos permiten especular. He atendido, entonces, los pocos testimonios textuales que existen –los fragmentos rescatados, las palabras de quienes los leyeron, los improbables prólogos– y he imaginado, gracias a estas pocas pistas, los derroteros que el escritor pudo haber seguido de haber tenido el dinero para pagar la publicación de la obra adolescente –es el particular caso de *El libro para la tarde del domingo*– o bien el método para materializar lo utópico en el volumen más memorioso de toda su carrera: *La mar de en medio*.

A lo largo de estas páginas, he vacilado al hablar acerca de estos dos libros de José de la Colina; los he tildado de inexistentes, imposibles o vacíos –esta última palabra me remite otra vez a la cita de George Steiner con que comencé este ensayo. Cada uno de estos tres términos sirve para destacar un rasgo de las obras, pero difícilmente su total esencia. Son libros inexistentes, si es que nos atrevemos a resaltar sobre todo su inmaterialidad: no pueden

ser consultados en una biblioteca, aunque sí en la imaginada por Jorge Luis Borges en un famoso cuento. Son libros imposibles, si se considera que los proyectos desbordaban las posibilidades auténticas del autor: no lograron la vida autónoma que debería alcanzar cualquier obra artística: quedar a la merced de los lectores o del público. Son libros vacíos, si —como lo señala Steiner— se les considera como viajes que nunca se realizaron. Y sin embargo, son libros que obligadamente significan algo importante dentro de la trayectoria literaria de un escritor. He tratado de rastrear ese *algo*; e inevitablemente he buscado en la biografía del autor algunas de las respuestas.

Debo de reiterar la importancia que tiene para un escritor la publicación de su primer libro: el primer contacto con el público. Como ya lo estudié, ese primer libro de José de la Colina iba a servir para filiarlo con los escritores del exilio. No deja de ser interesante el vínculo que estableció, entre otros, con Otaola, quien escribió no solamente sus ideas en torno de aquel conjunto de relatos y ensayos, sino también algunas impresiones acerca de su entonces joven amigo, sin olvidar algunos detalles que podrían parecer, sólo por un momento, poco substanciales. En otro libro, Otaola (1950) nos advirtió algo que caracteriza la forma impresionista en que retrata a sus conocidos y a sus amigos: “Lo trivial es la segunda sombra del hombre” (p. 62). El que debió de ser el último libro de José de la Colina también hace pensar, y todavía con más intensidad, en los ambientes del exilio y en la posibilidad, para entonces definitiva, de crear una obra que sirviera como repaso y exposición de la existencia del escritor, una existencia que se somete sin remedio a los caprichos de la historia. Muy significativa es, por ello, la frase con que pensó cerrar el prólogo, frase que le sirve para interpretar cabalmente su biografía: “Fui del exilio como se es de un país.” En *La mar de en medio*, habríamos hallado la descripción completa y fluida de esa su nacionalidad exiliar, de esa República del Exilio, como él la denominó.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> En una nota introductoria a un artículo de José de la Colina, los editores de *Milenio* (2020) advierten sobre la existencia de una carpeta en que el escritor acumuló aproxi-

En fin, son libros que he estudiado a pesar de la dificultad primera: el no poder leerlos cabalmente. No por ello dejan de ser una parte central dentro de la vida literaria de José de la Colina. Los prólogos son aquí las piezas que se recuperan de aquellos naufragios. ➤➡

#### REFERENCIAS

- AGUSTÍ, L. Y RUEDA RAMÍREZ, P. (2020). La Colección Aquelarre: editar en México después del naufragio. En *Caracol*, 20, 513-542.
- ÁLVAREZ ARREGUI, F. (2013). *Una vida. Infancia y juventud*. México: CONACULTA.
- ÁLVAREZ RAMIRO, C. (1999). La guerra y el exilio en los relatos de José de la Colina. En *Exils et Migrations Ibériques au xxe Siècle*, 6, 321-331.
- ANDÚJAR, M. (2002). Actualidad y proyección de la narrativa del exilio español. En *Cultura, historia y literatura del exilio republicano español de 1939, Congreso plural Sesenta años después* (pp. 31-51). (E. Pérez Alcalá y C. Medina Casado, Ed.). Jaén: Asociación d'Idées-Universidad de Jaén/GEXEL.
- AZNAR SOLER, M. Y LÓPEZ GARCÍA, J. R. (Eds.). (2016). *Diccionario bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio de 1939*. Sevilla: Renacimiento.
- BORGES, J. L. (1998). *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza.
- DE COLINA, J. (1955). *Cuentos para vencer a la muerte*. México: Los Presentes.
- DE LA COLINA, J. (2005a). *Personerío (del siglo XX mexicano)*. (A. Ramos, Pról.). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- DE LA COLINA, J. (2005b). *Zigzag*. México: Aldus.

---

madamente cien páginas relacionadas con el proyecto de *La mar de en medio*: fragmentos, apuntes, cartas. Los editores de *Milenio* proponen la noción de que se trataría de una autobiografía.

- DE LA COLINA, J. (2014). *Traer a cuento. Narrativa (1959-2003)*. (A. Castañón, Pról.). México: Fondo de Cultura Económica.
- DE LA COLINA, J. (2018, 7 de mayo). William Saroyan, del cuento al canto. En *Milenio*. Ciudad de México. <https://www.milenio.com/opinion/jose-de-la-colina/los-inmortales-del-momento/william-saroyan-del-cuento-al-canto-1>
- DE LA COLINA, J. (2020, 15 de febrero). Consejos de Juan Rulfo a un aprendiz de escritor. En *Milenio*. Ciudad de México. <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/consejos-juan-rulfo-jose-colina-escritor>.
- DE LA COLINA, J. (2021, 31 de mayo). Prólogo fuera de lugar. En *Milenio*. Ciudad de México. <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/prologo-fuera-de-lugar-por-jose-de-la-colina>
- DE LA COLINA, J. Y PÉREZ TURRENT, T. (1986). *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México: Joaquín Mortiz.
- GARCÍA RAMÍREZ, F. (2019, 9 de noviembre). Tardes con José de la Colina. En *Letras libres*. Ciudad de México. <https://letraslibres.com/literatura/tardes-con-jose-de-la-colina/>
- GENETTE, G. (2011). *Umbrales*. (S. Lage, Trad.). México: Siglo XXI.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (2019). El santo de piedra. En *Segrel* (pp. 17-19). (L. Rius Caso, Pról.). México: Secretaría de Relaciones Exteriores/Ateneo Español de México.
- LIZALDE, E. (1987). Charlie Brown en la loma (Tango del viudo). En *Vuelta*, 129, 39. Ciudad de México.
- MATEO GAMBARTE, E. (1997). *Diccionario del exilio español en México. De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau*. Pamplona: Eunate.
- OCAMPO, A. (Coord.). (2020). José de la Colina. En *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ONTIVEROS, J. L. (1987). Entrevista con José de la Colina. El cuento, las nínfulas y lo sagrado. En *Casa del Tiempo*, 73, 1-x. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- OTAOLA, S. (1950). *Unos hombres: retratos*. México: Aquelarre.
- OTAOLA, S. (1999). *La librería de Arana. Historia y fantasía*. (J. de la Colina, Pról.). Madrid: Ediciones del Imán.

- STEINER, G. (2014). *Los libros que nunca he escrito*. (M. Condor, Trad.). México: Random House.
- VILLALBA, M. J. (2011). El exilio: la negación de la escritura en la narrativa primera de José de la Colina. En *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación* (pp. 616-623). (M. Aznar Soler y J. R. López García, Eds.). Sevilla: Renacimiento.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 3, núm. 6, mayo-agosto 2023, Sección Flecha, pp. 55-79.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v3i6.105>

*México 2010. Diario de una madre mutilada:* Ester  
Hernández Palacios y el testimonio en diálogo

*México 2010. Diario de una madre mutilada:*  
Ester Hernández Palacios and the Testimony  
in Dialogue

Germán Ceballos Gutiérrez  
Universidad Autónoma de Querétaro, México

ORCID: 0009-0009-8694-1533  
[germancebgut@hotmail.com](mailto:germancebgut@hotmail.com)

Riccardo Pace  
Universidad Autónoma de Querétaro, México

ORCID: 0000-0003-0505-6153  
[r\\_pace75@yahoo.it](mailto:r_pace75@yahoo.it)

Recibido: 9 de abril de 2023.  
Dictaminado: 14 de abril de 2023.  
Aceptado: 17 de abril de 2023.



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



*México 2010. Diario de una madre mutilada:* Ester Hernández Palacios y el testimonio en diálogo

*México 2010. Diario de una madre mutilada:*  
Ester Hernández Palacios and the Testimony  
in Dialogue

Germán Ceballos Gutiérrez  
Riccardo Pace

#### RESUMEN

Este artículo profundiza sobre cómo, dentro de un marco de macrocriminalidad, el género testimonial se transforma, perdiendo el elemento de antagonismo político que lo caracterizaba, además de experimentar una superposición de la figura del testificante con la del autor-mediador, que solía registrar y validar su palabra, debido a la victimización de la clase letrada. Para hacerlo, se analiza un texto emblemático de esta vertiente, *México 2010. Diario de una madre mutilada*, de Ester Hernández Palacios, con las herramientas del dialogismo bajtiniano, en aras de validar la hipótesis de que la estetización que, en manos de un miembro de la “ciudad letrada”, experimenta el género testimonial le otorga al mismo un avance semiótico que le permite atestiguar la verdad, tanto con sus herramientas tradicionales como mediante aquéllas que hereda de la literatura.

*Palabras clave:* diario; testimonio; dialogismo; verdad; mutilación.

#### ABSTRACT

This paper deepens into how, within a frame of macrocriminality, the testimonial genre is transformed, losing the element of political antagonism that characterized it, in addition to experiencing an overlapping of the figure of the witness with that of the author-mediator who used to record and validate his word, due to the victimization of the cultured class. To do so, an emblematic text of this aspect is analyzed, *Mexico 2010. Diario de una*

*madre mutilada*, by Ester Hernandez Palacios, with the tools of bajtinian dialogism, in order to validate the hypothesis that the aestheticization that, in the hands of a member from the “lettered city”, experiences the testimonial, genre gives it a semiotic upgrade that allows it to testify to the truth both with its traditional tools and through those that inherits from literature.

*Keywords:* diary; testimony; dialogism; truth; mutilation.

Para Esther, nuestra querida maestra.

la fuerza vital de la palabra en la poesía,  
la única forma de superar la muerte.

Ester Hernández Palacios

## INTRODUCCIÓN

*México, siglo XXI: la realidad mutilada y ¿el testimonio?*

Escribe Sara Uribe (2017), dialogando con Rivera Garza (2015), que, en México, en nuestra época, ante la escalada de la violencia y la corrosión del orden social, a las personas de paz sólo nos queda condolernos y atestiguar. Condolernos por la sangre, las desapariciones, las fosas comunes, los cadáveres expuestos, el terror. Y atestiguar los crímenes, para que las víctimas no caigan en el olvido, y romper el silencio que sirve a los culpables para perpetuar la impunidad:

“Condolerse es preciso” (Rivera Garza, 2015, p. 19). [...]. Es preciso nombrar las voces de las historias que ocurren en México. Es preciso dar cuenta, registrar, enunciar, construir una memoria y un imaginario no oficial de todo lo acaecido. Es preciso, en efecto, [...] condolernos (Uribe, 2017, p. 46).

La escritora, de origen queretano, sustenta su opinión en las reflexiones de Ileana Diéguez (2012) y en el retrato que hace de la realidad mexicana como un espacio herido, pletórico de mutilaciones: las de los cuerpos, naturalmente, y, también, las familias y las comunidades; las de las conciencias y las instituciones; y, desde luego, las de un lenguaje que, al parecer, no sabe dar un sentido a “los cuerpos fragmentados [...], los cuerpos que nos han sido arrebatados” (p. 45).

En este contexto, dentro del ámbito literario el condolerse y el atestiguar se tornan la misión de un discurso testimonial, que también aparece mutilado. Sí, porque en el México del siglo XXI, al acecho de la narcoviolencia y del más exacerbado capitalismo, se publican testimonios de cuyo cuerpo falta ese antagonismo ideológico que la crítica especializada (Rama et al., 1995; Barnet, 1986; Sklodowska, 1991) señaló como la marca fundacional del género. Ante el ocaso de las ideologías y una dudosa democratización de las instituciones, la dialéctica que sustenta el testimonio deja de ser, al menos exclusivamente, la que opone un estado represor a minorías de antemano disidentes, dotadas de identidad, reivindicaciones y cohesión interna. En su lugar, aparece otra dicotomía, que, en un extremo, tiene un grupo hegemónico para-oficial —el llamado *Estado narco* (Solís González, 2013)—, que provoca un estadio de “macrocriminalidad” (Vázquez Valencia, 2019), en el cual se ejerce la violencia de forma extra-constitucional y de manera ostentosa, por fines económicos y de dominio territorial, y, en el otro, involucra una versión renovada y “transversal” de subalternidad, la cual no se basa en la clase social, ni en cualquier otro criterio, y tampoco se constituye como un polo político-ideológico antagónico a la hegemonía, sino engloba, de modo aislado, aleatorio e inconsciente, a la ciudadanía, para someterla a una violencia que condena las víctimas al olvido —y, a menudo, a la revictimización—, y amedrenta a los supervivientes, forzándolos al silencio.

Esta variante del testimonio también presenta una segunda mutilación, la cual afecta a otro de los rasgos que se consideraban esenciales del género. Se trata del “curador letrado” —escritor, periodista, etnólogo, etc.—, que, en la versión “canónica”, funge de

intermediario entre las víctimas, la palabra escrita y los circuitos de publicación y validación de la misma (Volek, 2001; Sánchez Villagómez, 2011). Sobra decir que el cercenamiento de esta figura no se debe sólo a la mejora de la alfabetización, la cual propicia que los sujetos violentados, que antes no podían hacerlo, ahora rindan su testimonio de forma directa, sino, y sobre todo, a la violencia endémica y a la transversalidad con la que elige sus blancos. Ese factor, entre otras cosas, quita a la clase letrada el privilegio de ser el testigo “externo” de los crímenes a denunciar y la obliga a presenciar o experimentar en carne propia la violencia.

#### HIPÓTESIS: UN TESTIMONIO DE QUE LO LITERARIO NO SE MUTILA

Como ya lo hicieron Beverly (1987) y Sarfati (1992), especulamos que la in-mediación que se produce entre el punto de vista letrado y el relato testimonial debe, de algún modo, traer consecuencias sobre éste y el modo en que cumple su cometido. Dichos críticos, por ejemplo, juzgaban que ese contacto complica innecesariamente el testimonio, lo estetiza y rompe sus compromisos con la oralidad, lo popular y la verdad. Nosotros, por el contrario, defendemos la hipótesis de que la complicación y la estetización que el género experimenta –por las razones expuestas– no lo llevan a traicionar su vocación, sino lo ayudan a perseguirla con mayor eficacia, equipándolo con las herramientas que la literatura adopta para urdir sus tesis estéticas y complementando con ellas los mecanismos con los cuales el testimonio suele reconstruir la verdad.

De ser así, tras las mutilaciones que el género sufre la acentuación del carácter literario no se postularía como una marca del fracaso de su compromiso referencial; sería más bien una mejoría que, con una insumisión del todo literaria, el género experimenta para compensar lo que le fue arrancado y volver con nuevo encono a su misión. Y a la vez, sería la reivindicación de que la literatura es invulnerable a las mutilaciones y de que también lo es ese humano arquetípico del que ella, a cada rato, ofrece un destello, que cifra la promesa de que, al volver la paz, lo que hoy parece utopía se tornará real.

OBJETIVO Y HORIZONTE TEÓRICO-METODOLÓGICO

Nuestro objetivo es brindar una primera validación de dicha hipótesis, concentrando la mirada en *México 2010. Diario de una madre mutilada*, de Ester Hernández Palacios (2012), y realizando su análisis textual en busca de las mejoras de cuño literario con los que, para reafirmar su misión, el testimonio compensa sus mutilaciones.

Para hacerlo, revisamos la bibliografía especializada, con el fin de reconocer, gracias a su ayuda, las cualidades del canon testimonial que, pese a lo que se le extirpó, la obra en estudio aún conserva. Entre ellas, registramos 1. la “alta calidad estética” (Randall. Cit. por Sarfati-Arnaud, p. 101), la cual, para el caso, asumimos como amplificada por la literaturización que experimenta esta variante; 2. el rol primario que la palabra ajena juega dentro de un contexto discursivo constituido como una dialéctica de voces, cuyo fin es esclarecer la verdad (García, 2012, p. 384); 3. la misión de “denunciar algo que no puede ser olvidado” (André, 2004, p. 5), a cargo de “una persona que realmente existe” (Beverly, 1987, p. 11), la cual respalda su labor en materiales auténticos; 4. el compromiso anti-monológico, que consiste en “narrar la historia de un modo alternativo al [...] discurso historiografiado por el poder” (Achúgar, 1992, p. 53); 5. la intención ejemplar o pedagógica (Wieviorka, 2006, p. 89), que se fundamenta en un “efecto metonímico que equipara la situación del narrador con una situación social colectiva” (Beverly, 1987, p. 12).

Acto seguido, nos concentramos en las cualidades a las que aluden los puntos 1 y 2; y detrás de su combinación, reconocemos una analogía con ese *dialogismo* que Bajtín consideraba como el fundamento estético de toda prosa literaria. Por ello, apostamos por imaginar que su implementación, dentro de la obra que nos interesa, es la clave para comprender qué sucede con esta variante testimonial, cuya escritura se acuña en la fragua de las bellas letras.

Por último, brindamos ejemplos de cómo en *México 2010. Diario de una madre mutilada*, el *dialogismo* revitaliza las demás cualidades del testimonio que sobreviven a la mutilación y, al hacerlo, compensa las pérdidas que ha sufrido mediante la adopción de una semiótica literaria que, por un lado, aumenta el potencial significativo

del que el género dispone para devolverle sentido a la realidad y, por el otro, amplifica el alcance ético de su denuncia, haciéndola universal.

En el trasfondo de esas reflexiones, se hallan algunos conceptos bajtinianos, como monologismo,<sup>1</sup> dialogismo,<sup>2</sup> contenido<sup>3</sup> y forma estética<sup>4</sup>.

A continuación, presentamos nuestro análisis de cómo, dentro de *México 2010. Diario de una madre mutilada*, el diálogo entre testimonio y literatura reconfigura el género testimonial y compensa las pérdidas sufridas al contribuir con la reconstrucción de la verdad. La información se organizará en apartados, dedicados a la configuración de la imagen y la perspectiva de la autora-testigo; al estilo escritural acorde al cual se estructura el discurso testimonial; a las citas intertextuales de textos literarios; y a la inclusión de las voces que la testigo recupera del mundo. Finalmente, en las conclusiones, brindaremos una interpretación de cómo la vocación anti-monológica y el carácter ejemplar del género cobran, bajo esta perspectiva, un sentido que compensa la mutilación del elemento político-ideológico. Con ello, el testimonio se mostrará como un símbolo de resiliencia e invulnerabilidad, cuya característica más aleccionadora es que sale fortalecido por la empatía que une a tantos elementos, todos mutilados.

---

<sup>1</sup> Pensado —en nuestro caso de estudio— como la práctica discursiva de la que se sirve un estado de macrocriminalidad para reprimir de forma violenta la palabra y los valores de los otros grupos sociales (Bajtín, 1989, pp. 159-160).

<sup>2</sup> El dialogismo, tan importante dentro del panorama del lenguaje, es para Bajtín el fenómeno que la literatura abstrae, aísla y representa para fraguar, bajo formas diferentes, la imagen de una humanidad ideal que se enfrenta a una existencia problemática, juntando esfuerzos y conocimientos particulares en aras de un bien común (Bajtín, 1989, pp. 148-175).

<sup>3</sup> El concepto de contenidos nos ayuda a imaginar cómo esas voces que el dialogismo recupera actúan dentro de una trama, siguiendo una arquitectura significativa. Bajtín sostiene que, dentro de esta lógica, cada contenido es un doble en miniatura de la forma general y afirma su sentido según modalidades a menudo peculiares (Bajtín, 1989, p. 37).

<sup>4</sup> La idea de forma estética nos guía en la interpretación de esta arquitectura, que se arma tras la valoración y la disposición de los contenidos en los diferentes niveles de una trama (Bajtín, 1989, p. 25).

DISCUSIÓN

*Esther y Ester: la testigo “real” y su historia (también)  
están hechas de literatura*

Como dictan las convenciones del género, en *México 2010. Diario de una madre mutilada*, se atestigua una historia real: ésta narra cómo, tras los asesinatos de Irene y Fouad —la hija y el yerno de la autora—, acontecidos en Xalapa, entre la noche del 8 y el 9 de junio de 2010, ella y su comunidad se transforman, por las mutilaciones que esas muertes les acarrearán. Desde luego, también la autora es una persona real: es la Doctora Esther Hernández Palacios Mirón, una escritora, académica, activista, gestora cultural y, como lo indica el título, madre, a quien la violencia arrancó lo más preciado, y que, por alguna razón, decidió denunciarlo. Asimismo, son auténticos los materiales discursivos que la testigo recupera como contenidos de la obra y pone en diálogo con su voz, para que la ayuden a lograr sus fines sociales y estéticos. Lo son aquellos que, como en el testimonio de toda época, proceden de la realidad contingente —las voces solidarias, de las autoridades y de los medios de comunicación—; y lo son, también, los discursos de origen literario —citas, tópicos, géneros intercalados, modos de significación, etc.—, los cuales juegan un rol tan importante que, sin sus aportaciones de sentido, a menudo, las palabras reales resultarían insignificantes.

No venimos a reafirmar el estatus social o cultural de Esther. Sin embargo, está claro que, por historia familiar y trayectoria artística y profesional, la autora es un ejemplo de esa clase letrada que reacciona a la violencia y la subalternización, ofreciendo un testimonio de primera mano. Y es normal que lo haga con una prosa que dialoga de forma privilegiada con la literatura, porque su conciencia está imbuida de datos e imágenes que le vienen de su trato con ella. Incluso, la lógica con la que mira el mundo o la gramática de su dolor recuerdan, en su proceder, la semiótica de lo heterogéneo y lo polivalente, que sustenta lo literario. Tales cualidades se desbordan a *México 2010. Diario de una madre mutilada*, donde integran un paquete de informaciones que, de manera económica, acotan la personalidad y el horizonte de valores de la testigo o de sus interlocutores y, a la vez, cifran detalles sobre la historia que se

reivindica y el relato que lo narra. Al igual, se transporta a la obra esa semiótica de cuño literario que aprovecha la polifonía de las voces recuperadas y las dinamiza en un diálogo que abarca todos los niveles del discurso. Éste convierte el lenguaje del testimonio en algo ambiguo y polisémico, obrando una mejora que, como se dijo, sana el idioma de las mutilaciones de sentido que la violencia le impone.

Uno de los ejemplos más emblemáticos de este diálogo entre el testimonio y la literatura, y de la consecuente literaturización del primero, sin menosprecio de su vocación referencial, consta de la eliminación de la “h” del nombre de la testigo, que ella misma se practica para dejar una marca visible de la mutilación sufrida. Con ella, el texto crea la impresión de que hubo un desdoblamiento entre la Esther de carne y hueso y su versión diegética: Ester. Lo anterior, sin embargo, abriría un quiebre en lo que Lejeune llamó el pacto autobiográfico, al separar el firmatario de la obra de su instancia narradora,<sup>5</sup> y proyectaría, por ende, la impresión de que la testigo de *México 2010. Diario de una madre mutilada* es un sujeto auto-ficticio, un *alter ego* de ficción, a través de quien ella, en vano, intenta paliar su dolor.

No obstante, si asumimos que, según las leyes del género testimonial, el discurso no puede admitir, so pena de perder su estatuto genérico, la ficcionalización de la testigo –como no podría con la historia que rescata o los contenidos que le ayudan–, esta mutación de Esther a Ester se torna un símbolo de la verdad: atestigua, en concreto, su maternidad mutilada y, por la iconicidad del nombre manco, la aísla y la re-valora estéticamente. Con ello, convierte el caso de una madre particular en un símbolo de todas las madres, universalizando –y humanizando– el dolor y, también, el sentido de su lucha por la verdad, al convertirlo en “una forma de abrazar a las madres mutiladas de ese país, de llorar con ellas” (Hernández Palacios, 2012, p. 102). Al mismo tiempo, la mutilación de un elemento

---

<sup>5</sup> Lejeune (1994) describe la autobiografía como “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (p. 50).



clave en la definición de su identidad señala que, cuando le arrancó a su hija, la violencia también extirpó a Esther de sí misma. Lo que queda es Ester, alguien diverso que, ante el horror padecido, pone en duda su propia realidad ontológica y, con ella, la del mundo. De esto deriva que la mirada que vuelve a sí misma y en su derredor para rendir testimonio, al estar a cargo de un sujeto de dudosa realidad y al enfocarse en un entorno igualmente cuestionable, también se asemeja a un delirio o a una ficción. Las palabras que siguen lo sustentan:

¿Qué fuerza demoníaca, perversa, permite que sucedan estas cosas?

Sé que estoy viva porque me escucho respirar, pero miro las cosas como si viviera fuera de mi cuerpo. Como si otro me habitara. Sigo vacía. Ni siquiera las lágrimas que salen de mis ojos me devuelven la vida (p. 13).

A lo anterior, se suma que, por el guiño literario que se manifiesta por la mutilación del nombre, la testigo también admite que su perspectiva no es neutral, sino subjetiva, o confiesa que, quizá, ni siquiera es algo propio, porque no nació de su espontánea voluntad, sino del dolor y el miedo. Esto perfila su testimonio, una vez más, como una ficción dictada por el imperio de la violencia. Aun así, si cribamos esta impresión a contraluz de la poética del género recibimos de vuelta la enésima revelación de la verdad. En este caso, la evoca la escritura misma, como un conjunto, al figurar que la causa misma de su ser radica en la violencia y que todo, en su interior —hasta el sujeto que atestigua, los puntos de vista y los contenidos que adopta—, fue mutilado por su poderío.

#### *El diálogo del testimonio con el estilo diarístico*

La adopción del estilo diarístico como marco de la escritura testimonial proyecta sobre el discurso de la testigo las cualidades de un género literario que la crítica ubica en la frontera entre lo referencial, lo memorístico y la auto-ficción, donde “hay un yo que produce un texto a partir de sí mismo, un yo que crea con el texto una realidad simbólica —una realidad estética, por tanto—” (Rudolf,

1981, pp. 116-117). Es por ello que, al organizarse como un diario, el testimonio de Ester halla, gracias a la relación que la bitácora mantiene con la existencia, el pentagrama ideal para el armado de una memoria urgente, capaz de prestar fe de los acontecimientos que caracterizan los 29 días que siguieron a la muerte de Irene y Fouad. Pero también la adopción del estilo diarístico fundamenta una tensión entre el tiempo del discurso, que fragua en los verbos conjugados al presente dentro de la mayoría de los fragmentos, y el carácter memorístico, propio del diario, el cual instala la acción en el ayer, dando la impresión de que la escritura, al recordar, convierte esos momentos en un ahora estancado. Así, reactiva el dolor de esos instantes e instala a la testigo en una cronología suspendida, como si ella tampoco estuviera viva y se hallara en un limbo. Dicha construcción persigue el fin de crear un texto que sirve a dos intenciones: hacer catarsis ante el dolor y narrar cronológicamente los acontecimientos que se suceden de un evento específico: los asesinatos de su hija y su yerno.

Por otro lado, al tomar la forma diarística el testimonio de Ester 1) reivindica su naturaleza subjetiva –y con ello, el peso que el dolor y el miedo tienen sobre los recuerdos–; 2) sustenta el carácter mediado que la experiencia cobra en la escritura, validando así la edición, el montaje y la cita como elementos que ayudan a destacar la verdad, y no como algo que la edulcora, dando vida a un relato en el que “la imaginación y el lenguaje personal no están excluidos, pero sí sometidos al compromiso de ser fiel a esa realidad y de informar sobre algo que todos deben y quieren conocer más a fondo” (Oviedo, 2002, pp. 372-373); 3) rinde, al obrar una organización del relato en fragmentos, las entradas del día –que, a su vez, se subdividen en secciones–, una imagen literaria del tiempo mutilado dentro del que vive la testigo, así como de las intermitencias de sentido que, debido a su estado de ánimo, experimenta. En otras palabras, el relato no actúa como una construcción diacrónica de lo que podría ser un “diario de vida”, sino, más bien, es un corte sincrónico, con un principio y un cierre determinados –del 8 de junio al 7 de julio de 2010–, en la cronología vital y anímica de la autora.

*Diálogo del testimonio y la literatura a través de la intertextualidad*

Por lo que atañe a la literaturización del testimonio de Ester, que se opera por la presencia de intertextos literarios, señalamos, ante todo, que, pese a la cantidad de ejemplos disponibles —en *México 2010. Diario de una madre mutilada*, se registran 33 casos evidentes de intertextualidad, tan sólo considerando los epígrafes—, sólo presentaremos dos ejemplos. Con ellos, ilustraremos cómo la voz de la testigo se vale de la literatura para ampliar su potencial de significación. En segunda instancia, destacamos que, en *México 2010. Diario de una madre mutilada*, tales guiños se hacen concretos mediante la cita casi exclusiva de fragmentos, es decir, textos que, metafóricamente, sufrieron una mutilación. Por último, registramos que la obra y la variante testimonial a la que la adscribimos encarnan, con respecto a la cuestión intertextual, una suerte de paradoja literaria. Por lo común, en efecto, la crítica insiste en que tales guiños, sobre todo dentro de obras escritas en época posmoderna, son una señal polémica, que reniega de la ilusión referencial: desautomatiza la lectura y provoca un extrañamiento que revela el carácter artificial del texto. No obstante, dentro del relato que nos ocupa —y de su rama estilística— hasta los intertextos atestiguan la verdad: acotan sintéticamente el horizonte cultural y los alcances de la testigo; colaboran en el redondeo sus interlocutores o, de plano, definen, aunque de soslayo, la violencia y quienes la ejercen, encumbran o aprovechan. En ocasiones, incluso, actúan como señales en abismo que preconizan el desarrollo del relato y simulan el modo en que, ante la violencia, la verdad de los subalternos sigue circulando encubierta.

La referencia a “Masa”, un poema de César Vallejo (1988), que se hace en el epígrafe y en el interior del fragmento X de la entrada relativa al 9 de junio, a través de los versos “Tanto amor y no poder nada contra la muerte” (Hernández Palacios, 2012, p. 17), por ejemplo, no sólo da cuenta de la veneración que Ester, desde antes de sus mutilaciones, tenía por el poeta peruano, es decir, describe su horizonte estético y cultural. También sirve para significar, en la reconstrucción del día del funeral de Irene, la frustración de una madre —y, por metonimia, del género humano— al descubrir que el

amor, aunque inmenso, no es capaz de poner un alto a la muerte. Y tal vez encierra la admisión de que, en un momento como ese, las mutilaciones que la testigo ha sufrido también afectan su conexión con la poesía y le hacen sentir, quizá por primera vez en la vida, que tampoco ella puede convertirse en un escudo contra el mal:

Que se me permita, sólo por esta vez, volver el tiempo atrás para avisarle, para retenerla en mi casa o para retirarla en el instante. Si no fuera posible, entonces pido dos minutos más de la vida de mi hija para detener el dedo del asesino [...].

Tanto amor y no poder nada contra la muerte (p. 17).

El segundo ejemplo que recuperamos irradia de un fragmento del poema “Algo más sobre la muerte del mayor Sabines”, de Jaime Sabines, que se cita como epígrafe a la entrada del 13 de junio: “¿Pero tú? ¿Pero yo? / ¿Pero nosotros? / ¿Para qué levantamos la palabra? / ¿De qué sirvió el amor? / ¿Cuál era la muralla / que detenía la muerte? / ¿Dónde estaba / el niño negro de tu guarda?” (p. 37). Dicha referencia revela la complejidad y la profundidad de las tesis que el diálogo con la literatura le otorga a la escritura de Ester. En un primer momento, fijamos la atención en el verso “¿Para qué levantamos la palabra?” y lo interpretamos como una pregunta que, desde el paratexto, acompaña la entrada del día. Luego, registramos que, en esta sección —que a su vez está mutilada en dos partes—, dicha pregunta halla dos respuestas, que, pese al fondo de amargura que las hermana, son opuestas en la forma y, por ende, en el arquetipo humano que proyectan. Una evidencia que el cariño que le brindan parientes y amigos, por cuanto motivado por una compasión auténtica y necesaria para ayudarla a seguir adelante, no aplaca el dolor de la madre mutilada, ni, aún menos, la ayudan a aceptar la muerte de su hija:

¿Qué haría si no tuviera la compañía cariñosa y solícita de mi familia y mis amigos? Mis hijas, hermanos, tías y sobrinos son ahora mis ojos y mi piel: respiro por sus poros [...]. Mis amigos más cercanos han viajado muchos kilómetros y, con tal de darme su hombro, han hecho a un lado por un momento sus destinos [...]. Y, sin embargo,

aunque no se los digo, una mano implacable me detiene cada vez que subo las escaleras de mi casa, y me empuja hacia atrás (pp. 37-38).

La otra respuesta insiste en algunas palabras rescatadas al leer el periódico, que Ester resume o parafrasea, como indicando su deslinde de ellas. Su emisor es un partido político que, en vista de las elecciones, intenta sacar ventaja de la muerte de Fouad, al mostrarlo, falsamente, como un correligionario. En el tintero de Ester, gracias al diálogo con el intertexto sabiniano y en contraste con el anterior ejemplo familiar, estas palabras revelan todo el cinismo que las anima. Sin embargo, en razón del respiro universal que el contacto con la literatura les otorga, su presencia pasa de ser una denuncia *concreta* de la retórica, si se quiere desalmada, que, en aras de la victoria, implementó una agrupación partidista en particular y extiende su alcance a una dimensión nacional y transversal, que denuncia una mutilación de la ética política, y humana, que afecta a todos —y no es extraño pensar que, en el fondo, puede leerse como una denuncia de carácter global, relativa a un problema que, dentro del horizonte capitalista, se presenta en cualquier latitud—:

Hace algunos días leí [...] que el PAN condenaba el asesinato de uno de sus miembros: Fouad. Mi yerno no estaba afiliado, ni a éste ni a ningún partido: era más bien apolítico. No sé qué otras cosas podrán decir [...]. Para los políticos mexicanos no existen límites ni barreras de ninguna especie. Todo puede entrar en su juego: incluso una cabeza cercenada puede servirles de balón (p. 38).

Sucesivamente, registramos otros dos aspectos relacionados con el poema de Sabinés, los cuales, observados desde el prisma del dialogismo, parecen ayudar al testimonio a iluminar nuevos fragmentos de la verdad. El primero se destaca de la misma cita y consta de los versos “¿De qué sirvió el amor? / ¿Cuál era la muralla/ que detenía la muerte?”, cuyo sentido, inevitablemente, dialoga y se respalda con el del verso de “Masa”, de Vallejo —“Tanto amor y no poder nada contra la muerte”—, al que nos referimos antes, junto con otros intertextos que recupera el testimonio. Esta dialéctica, que se

implementa entre los dos fragmentos poéticos gracias a una sintaxis que trasciende los límites del apartado o de la entrada del día a narrar, demuestra en la práctica cómo el dialogismo, al generar una nueva unidad de sentido a partir de dos o más textos distintos –y, por demás, cercenados!–), condensa, estéticamente, la imagen ética de una literatura que halla en la empatía entre discursos –y las personas o grupos que los emiten– la clave de su inmunidad a las mutilaciones. El segundo también se relaciona con el aludido poema y subraya ulteriores razones de continuidad entre el testimonio de Ester y el texto en cuestión. Sin embargo, este caso no involucra directamente las palabras citadas en el epígrafe del 13 de junio, sino las usa como la señal de una relación que abarca los demás contenidos del texto del autor chiapaneco y halla correspondencias a lo largo de todo el discurso testimonial. Dicha relación se fundamenta, primeramente, en que los dos textos pueden considerarse especulares, aunque opuestos. Especulares por compartir 1) una estructura hecha de fragmentos textuales; 2) un argumento: el lamento por la muerte de un ser querido; 3) un tono: en ambos, de alucinada desesperación; y si se quiere, 4) una vocación testimonial. Y opuestos porque, mientras el discurso de Ester trata de la muerte violenta e imprevista de su hija, el autor de Tuxtla Gutiérrez reconstruye la agonía que llevó a su padre a sucumbir ante el cáncer, tras una batalla que pareció interminable. Desde esta perspectiva, el texto sabinesiano actúa como un contenido que, por contraste, provoca una amplificación del sentido del testimonio que lo evoca. A raíz de ello, el inmenso dolor que Sabines expresa por la muerte del padre, fruto, cabe recordarlo, del esperado traspaso de un enfermo crónico y de edad avanzada, al encontrarse con la voz de una madre que lamenta “Es la ley natural: las madres mueren antes que las hijas” (p. 11), o con la de Miguel Hernández, que Ester extrae de “Elegía a Ramón Sijé” para describir la muerte de Irene como “Un manotazo duro, un golpe helado, un hachazo invisible y homicida” (p. 11), se convierte en una piedra de parangón ante la cual el sufrimiento de una madre resulta, por ser notablemente superior, agigantado.

Terminamos el apartado señalando que dentro del discurso de la testigo es posible reconocer otros ecos del poema de Sabines. Los versos “Tú eres el tronco invulnerable y nosotros las ramas, / por eso es que este hachazo nos sacude” (Sabines, 2007, p. 6), por ejemplo, además de evocar la imagen de la mutilación, resuenan dentro de una reflexión que Ester realiza en el fragmento III de la entrada del 10 de junio, cuando una amiga intenta animarla. Nótese que, en la cita, al realizar la apropiación, el testimonio conserva el símil que relaciona los padres con un árbol y los hijos con las ramas, aunque, como se sabe, el cercenamiento que se representa en los dos textos sigue una lógica opuesta. Y nótese también cómo, una vez más, el testimonio de Ester utiliza el poema de Sabines como un resorte que le permite ofrecer una imagen amplificadora del dolor maternal: “—Eres un roble. Un roble al que le están quemando una de sus más hermosas ramas, con la raíz podrida y al que, por dentro, se lo comen los gusanos” (Hernández Palacios, 2012, p. 22). Al igual, la evocación de la imagen del enfermo en el hospital, intubado para que pudiera respirar, y del deudo que, al ver como la vida se le escapa, muere un poco con él, que Sabines rinde con los versos “Esperar que murieras era morir despacio, / estar goteando del tubo de la muerte, / morir poco, a pedazos” (Sabines, 2007, p. 7), halla una correspondencia en la escena del reconocimiento del cadáver de Irene, cuando Ester ve a su hija con “el pelo recogido y un tubo en la boca” (Hernández Palacios, 2012, p. 9). Se recuperan estos versos sabinesianos durante una suerte de ensueño, en el que la madre se pregunta “Si te traje a la vida unida a mí por un cordón de sangre, ¿cómo no intenté regresarte a la vida con mi aliento por el tubo que tenías en la boca?” (p. 12); y también, vuelven a presentarse —con una imagen más fiel al original— para explicar la decisión de Ester de conservar, en el funeral, el ataúd de Irene cerrado, con el fin de evitar que su muerte se convirtiera en un espectáculo mediático: “Ahora no puedo defenderte. No tengo fuerzas, ni siquiera sé si tengo corazón: tal vez se me escapó por el tubo que tenías en la boca” (p. 17).

Consideramos que lo valioso de estos últimos ejemplos, dedicados a las intertextualidades que se desprenden del poema de

Sabines y se hacen concretas en el diálogo con la voz testimonial, puede ser resumido en tres puntos: 1. en ellos, el significado o la verdad a revelar no se concreta sólo con base en un diálogo entre el epígrafe de una entrada de diario y los contenidos discursivos que forman parte de ella, sino dentro de un panorama dialéctico que abarca todo el texto; 2. en ocasiones, dicho significado ni siquiera se expresa a partir del fragmento citado, sino de otro fragmento del cuerpo del original; 3. en estos casos, el significado se concreta de manera transversal, como si la trama de Ester aprovechara su diálogo interno para rearmar el cuerpo de una verdad que se halla cercenada y dispersa dentro de la escritura, así como a la sombra de la macrocriminalidad lo está en la realidad.<sup>6</sup>

*El diálogo literario entre el testimonio y las voces recuperadas de la realidad*

El dialogismo que *México 2010. Diario de una madre mutilada* emplea para definir y atestiguar la realidad se alimenta también de las voces que la testigo recupera del mundo real —de las personas, las instituciones, los medios de comunicación, etc. Gracias a ellas, se vislumbran la realidad y sus pobladores, se aclaran emociones, valores y situaciones que precisan no ser olvidadas.

En la entrada relativa al 8 de junio —la primera del libro—, por ejemplo, la “normalidad” que los asesinatos de Irene y Fouad vienen a mutilar no se perfila mediante una descripción a cargo de la testigo, sino intercalando con su palabra la risa de sus hijas. Este eco sonoro, pese a su naturaleza pre-verbal, aporta al discurso una carga semiótica que atestigua la felicidad y los valores familiares de unas personas como tantas, que se reúnen para charlar durante una tarde que debería ser como cualquiera: “Regresé a casa como a las 8:30. Cuando abrí la puerta y escuché las risas de mis tres hijas pensé:

---

<sup>6</sup> Planeamos otro estudio donde, tras profundizar en la existencia de ulteriores fragmentos cercenados de “Algo más sobre la muerte del mayor Sabines” dentro de la escritura de *México 2010. Diario de una madre mutilada*, trataremos de averiguar y, eventualmente, ilustrar casos similares, que involucren los demás intertextos literarios que se citan en la trama.



la felicidad está hecha de estos instantes cristalinos” (Hernández Palacios, 2012, p. 7). Sin embargo, fuera del horizonte de Esther, que su *doble* mutilada rememora, la escena anterior, al dialogar con otras voces de la trama, se revela de pronto como un recuerdo doliente. Basta releer el fragmento, por ejemplo, a la luz de los paratextos que le anteceden –el título y el epígrafe de la obra<sup>7</sup> y el epígrafe a la entrada del día–,<sup>8</sup> para que la “normalidad” que esboza se vislumbre como un edén perdido.

Dentro del discurso, entonces, se vuelven significativas otras marcas, las cuales reafirman la lejanía del recuerdo que los paratextos acaban de refrendar: se trata de los verbos que, a lo largo de los primeros dos párrafos, se hallan conjugados en pasado –mientras, lo sabemos, en lo que resta de *México 2010. Diario de una madre mutilada* el relato se expresa en presente. Bajo su dominio semántico, la señal que inaugura la visión utópica inicial –la indicación de la hora en la que Esther escucha sus hijas reír– cambia de significado y perfila la tragedia, al marcar, para Irene y Fouad, el principio de una cuenta regresiva.

Del mismo modo, las voces recuperadas del mundo ayudan a Ester a atestiguar la vida y el carácter de su hija. Dentro del mismo fragmento inaugural, por ejemplo, evocar las palabras de Irene le permite vislumbrar el futuro, ahora cercenado, que la joven planeaba para sí y su marido. Sin embargo, por una suerte de pudor –o quizá por la ilusión de tenerla un poco más consigo dentro de la escritura– se apropia de su voz y la abriga con el discurso indirecto. Éste tiene el mérito de transparentar quién era Irene, de exaltarla, incluso, bajo el lente del amor maternal. Sin embargo, en virtud del repentino cambio de las conjugaciones verbales y por el peso de los epígrafes sobre la interpretación este resumen también participa de una semiótica siniestra: hace que su alusión a la inseguridad

---

<sup>7</sup> “Una espada se me clava en el pecho / soy el muñón de un cuerpo desgajado / una llaga purulenta / una herida abierta hasta el hueso / un cuerpo mutilado” (Hernández Palacios, 2012, p. 6).

<sup>8</sup> “Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé! / golpes como del odio de Dios” (Hernández Palacios, 2012, p. 7).

del país, que a la postre se revela como un presagio de su muerte, suene más distante, como si fuera intrascendente. Y por último, ayuda a que esa “felicidad truncada” (Hernández Palacios, 2012, p. 73) —que lejos de un contexto de guerra sería lo más normal para unos recién casados—, paradójicamente, se perciba como una utopía: “El sábado (es martes) ella y Fouad se irán por un tiempo a Houston con su suegro, que está intranquilo por la situación del país. Vendrán a comer el viernes para despedirse, quiere comer chuletas de cordero a la turca (p. 7). En *México 2010. Diario de una madre mutilada*, también otras voces dialogan con la de Ester, para componer un retrato de Irene. Algunas de ellas son compasivas, como las de sus mejores amigas, cuyo contrapunto de anécdotas, que integra la entrada del 26 de junio, reconstruye la “imagen rota” (p. 74) de Irene, o como las que evoca la cita que sigue, las cuales insisten en los rasgos positivos de la joven e inspiran el retrato memorable de sus últimos instantes, que la madre imagina:

—La muerte nos ha arrebatado un tesoro —me susurra alguien al oído [...].

—Era una guerrera —me dice su amiga budista.

Una reina guerrera, pienso yo, y encuentro en el recuerdo de su última presencia, su belleza y forma de plantarse en la vida. Coherente hasta en la manera de morir [...]. Quiso defenderse, pretendió huir. Salvarse, salvarlo. Murió como era: valiente, independiente, echada pa'lante, segura. Bella (pp. 14-15).

A un lado de las voces compasivas, también se hallan otras carencias de empatía, como las de ciertos conocidos o algunos políticos, como éstas de un funcionario público que, durante una reunión de Ester con las autoridades, para acotar la muerte de Irene, se expresa como abajo se refrenda. Decimos de antemano que, dentro del contexto dialógico de *México 2010. Diario de una madre mutilada*, dichas expresiones no rebajan a Irene, ni mucho menos, más bien dan la medida del cinismo y la barbarie —tan parecida a la de los verdugos— de los representantes de las instituciones y rinden fe de por qué la testigo no confía en ellos:

–[...] nadie esperaba que actuara con valentía y que no se apanicara, como suelen hacerlo las viejas.

Porque no hay muchas guerreras íntegras y decididas en esta pútrida guerra, pienso y sigo escuchando, cada vez más distante (p. 19).

Las notas periodísticas y otros textos de cuño referencial juegan un rol importante en la definición del clima de inseguridad que domina la escena xalapeña y nacional: su evocación, en ocasiones, le permite al testimonio respaldarse o reconocerse en discursos afines, que convocan a la comunidad a la responsabilidad social, a la cohesión, a la ocupación pacífica de los espacios públicos en pos de los derechos y la seguridad perdida, y, en otras, le ayudan a trazar la radiografía de un país en guerra, a través del refrendo de nuevos casos y del aumento en el número de víctimas. Por esta razón, su concurso dialógico con la voz de Ester se asocia con la lucha de ella para visibilizar los crímenes y sensibilizar a la sociedad y se torna el contexto donde afirmaciones, como la siguiente, llenas de sarcasmo, cobran el valor de testimoniar el método que la hegemonía usa para imponer su visión monológica de la realidad:

El Secretario de Gobernación pide a los medios que no hablen de violencia [...]. ¿Callar los crímenes cotidianos? ¿Endulzarlos? Decir, por ejemplo: “El día 8 de este mes en que se inicia el verano la hermosa y apreciada joven Irene Méndez perdió la vida a manos de feos malhechores, al mismo tiempo que su compañero de vida perdía la libertad (p. 61).

El artículo “Casa (Xalapa) tomada”, firmado por Armando Ortiz, nos parece a tal respecto destacable, porque denuncia la situación de macrocriminalidad que acecha a Veracruz y a la nación y, también, la indiferencia que hasta entonces ha caracterizado a las autoridades, los medios de comunicación y la ciudadanía. Es más, lo hace entablando un diálogo con lo literario, que recuerda de cerca la dinámica que sigue el testimonio de Ester: forja y amplifica sus significados con el apoyo de la literatura, en el caso específico de un famoso y (casi) homónimo relato de Cortázar, cuyo argumento

—que, según algunos, simboliza cómo, en la Argentina, la hegemonía dictatorial se impuso ante la indiferencia general— se presta a la perfección para describir lo que, a cargo de otras fuerzas oscuras, pasa en territorio mexicano. A lo anterior, se suma que el testimonio de Ester introduce el texto de Ortiz con una breve nota (Hernández Palacios, 2012, p. 30), mas no lo comenta, en señal, juzgamos, de completa adhesión a los contenidos que expresa. Lo mismo acontece con una nota recuperada de internet, “Xalapa: la máscara de la muerte roja”, de Javier Hernández Alpízar, cuyos contenidos llevan un tono consonante con el ejemplo anterior; con el desplegado que firman los colegas de la Universidad y algunos intelectuales xalapeños, en demanda de justicia y seguridad; con la versión paródica del *Padre nuestro* que le envía un hermano; con la reseña de *El poder del perro*, de Don Winslow, que su otro hermano, Luis, publica —casi como un presagio— pocos días antes de la muerte de Irene, utilizando la mirada de un joven sicario, a través de la cual observa a su país y lo descubre mutilado:

Lo visualizo separado en dos partes. En una está la mafia que nos gobierna [...] junto con sus enemigos/aliados: el crimen organizado. En la otra, la sociedad indefensa. Parecería imposible encontrar otra guerra más desigual. Unos tienen el poder, el dinero y las armas. Los otros, sólo tenemos lo poco que nos queda de tejido social (Hernández Palacios, 2012, p. 102).

Dentro de un testimonio como éste, donde la escritura se hace coral para sanar las verdades mutiladas, el diálogo con la nota roja y las páginas web que dan cuenta de la violencia, no es solamente un camino para atestiguar los crímenes que algunos quieren ocultar; dentro de su potencial semiótico también se halla la posibilidad de reafirmar ese “tejido social” del que habla la cita anterior o de expresar una hermandad que, de algún modo, se postule como antagónica a la hegemonía de la violencia: por ejemplo, la que conforman otras madres mutiladas —y, en general, las demás víctimas—, cuya comunidad ideal se torna para Ester un contexto en el que el dolor cobra sentido, como lo muestra este extracto del II fragmento

del 28 de junio, donde ella puede sentirse menos sola: “Preferiría quedarme esta mañana a leer los periódicos y seguir llevando así la cuenta de los muertos. Es absurdo, pero sé que no lloro sola, tal vez Dios aparezca y se conduela de las miles de madres que hemos perdido un hijo” (p. 81).

#### CONCLUSIONES

La imagen del llanto de otras madres mutiladas, que se hermana con la de Ester, y el efecto de sosiego que la conciencia de esta unión de soledades produce en ella nos parecen el emblema de una ética humana que el diálogo significativo que se desenvuelve entre los contenidos de *México 2010. Diario de una madre mutilada* pretende rescatar. Ya en otros momentos, en la trama, la unión de las personas, de sus gestos y sus voces se habían destacado como un elemento vital, un bálsamo para las mutilaciones que la violencia provoca, y un camino para revertir, al menos simbólicamente, el poderío de la muerte. Sucede en el fragmento II del 10 de junio, por ejemplo, cuando Ester recuerda el fallecimiento de su madre y los rezos que ella y otras personas unieron para ayudarla “a cruzar el umbral” (Hernández Palacios, 2012, p. 21); o en el del día 9 del mismo mes, donde la testigo confiesa que la solidaridad de los otros, aun sin curar su dolor, es el único alimento espiritual que le permite sobrevivir (p. 13); o incluso, en las alusiones, que se hallan esparcidas por el *México 2010. Diario de una madre mutilada*, a las plegarias o los rituales que Ester organiza o presencia para acompañar el traspaso de Irene, los cuales, a la postre diseñan una armonía que fusiona notas católicas, budistas, judías, musulmanas e, incluso, de sincretismo popular.

Debido a lo anterior, consideramos que esta unión de llantos, que juntos se agigantan hasta alcanzar a Dios —o cualquiera de los otros ejemplos de unión que acabamos de dar—, representa *in nuce* la forma estética de esta obra, una unidad que se aglomera, juntando los fragmentos de sentido que se hallan dispersos tanto en su interior como en torno a ella. La unidad de un testimonio que, con los fragmentos de la realidad que retiene el recuerdo, y otros, literarios, que la memoria guarda en sus vericuetos, atestigua la his-

toria de su mutilación, para que no sea olvidada. La unidad de una madre que las heridas han vaciado, transformándola en una hoja de papel en blanco y, por demás, “estrujada” (p. 81), la cual, sin embargo, se va llenando de las palabras de los demás, hasta alcanzar una realidad y una integridad –al menos a nivel textual– que dan razón de su supervivencia. La unidad, finalmente, de tantas voces cercenadas y vacías que, al coaligarse, descubren que aún saben afirmar la realidad. Es el ejemplo concreto, atestiguado desde una lógica literaria, de que se puede responder a la violencia con una nueva agrupación antagónica, hecha por la unión y la colaboración empática de los ciudadanos y los grupos –que las voces en concierto dentro de la trama simbolizan– que, al condolerse y atestiguar de forma conjunta, y aportando los muñones de emociones e informaciones que les quedan, vencen el silencio que el monologismo autoritario impone para perpetuar su poderío. Es la prueba de que no existe un testimonio mutilado, porque la literatura, que siempre junta y fusiona, no puede ser mutilada. ➤➤

#### REFERENCIAS

- ACHÚGAR, H. (1992). Historias paralelas/historias ejemplares. La historia y la voz del otro. En *Revista de crítica latinoamericana*, 36, 49-72.
- ANDRÉ, R. L. M. (2004). La literatura de testimonio y la crítica. En *Polifonía*, 9(9).
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.
- BARNET, M. (1986). La novela-testimonio: Socio-literatura. En R. Jara y H. Vidal (eds.) *Testimonio y Literatura* (pp. 280-301). Minneapolis: Institute for the Ideology and Literature.
- BEVERLY, J. (1987). Anatomía del testimonio. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(25), 7-16.
- DIÉGUEZ, I. (2012). El cuerpo roto / Alegorías de lo informe. En *Revista do Lume. Nucleo interdisciplinar de pesquisas teatrais-UNICAMP*, 2.

- <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/131/130>
- GARCÍA, V. (2012). Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica del género. En *Exlibris*, 1, 371-389.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, E. (2012). *México 2010. Diario de una madre mutilada*. México: Ficticia.
- LEJEUNE, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Me-gazul-Endymion.
- OVIEDO, J. M. (2002). *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza.
- RAMA, Á., Aguirre, I., Enzensberger, H. M., Galich, M., Jitrik, N., y Santamaría, H. (1995). Conversación en torno al testimonio. En *Casa de las Américas*, 122-123..
- RANDALL, M. (1983). *Cómo trabajar con testimonios*. San José de Costa Rica: Centro de Estudios y Publicaciones Alforja.
- RIVERA GARZA, C. (2015). *Dolerse. Textos desde un país herido*. México: Surplus.
- RUDOLF PICARD, HANS. (1981). El diario como género entre lo íntimo y lo público. En *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4, 115-122.
- SABINES, J. (2007). *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.material-delectura.unam.mx/images/stories/pdf2/jaime-sabines.pdf>
- SÁNCHEZ VILLAGÓMEZ, M. (2011). Del testimonio y sus implicaciones. En *Periferia*, 15, 1-19.
- SARFATI-ARNAUD, M. (1992). El relato testimonial o cómo hacer hablar al otro. En *Scriptura*, 8-9, 99-110.
- SKLODOWSKA, E. (1991). *El testimonio hispanoamericano. Historia. Teoría. Poética*. New York: Peter Lang.
- SOLÍS GONZÁLEZ, J. (2013). Neoliberalismo y crimen organizado en México: El surgimiento del *Estado narco*. En *Frontera Norte*, 25(50), 7-34.
- URIBE, S. (2017). ¿Cómo escribir poesía en un país en guerra? En *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 7, 45-58.
- VALLEJO, C. (1988). *Poesía completa / César Vallejo*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

México 2010. Diario de una madre mutilada: *Ester Hernández Palacios...*

- VÁZQUEZ VALENCIA, L. (2019). *Captura del Estado, macrocriminalidad y derechos humanos*. México: FLACSO/Fundación Heinrich Böhl/Universidad Nacional Autónoma de México.
- VOLEK, E. (2001). Ídolos rotos: los entramados ideológicos del testimonio. En M. Morales (Comp.), *Stoll-Menchú: la invención de la memoria* (pp. 87-100). Guatemala: Consucultura.
- WIEVIORKA, A. (2006). *The Era of the Witness*. New York: Cornell University Press.



*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 3, núm. 6, mayo-agosto 2023, Sección Flecha, pp. 80-101.  
DOI: [https://doi.org/ 10.25009/pyfril.v3i6.106](https://doi.org/10.25009/pyfril.v3i6.106)

Una distopía plebeya: *Al final del vacío*, de J. M.  
Servín

A Plebeian Dystopia: J. M. Servín's *Al final  
del vacío*.

Rodrigo García de la Sienna  
Universidad Veracruzana, México

<https://0000-0002-5204-1731>  
[rgarciadelasienra@uv.mx](mailto:rgarciadelasienra@uv.mx)

Recibido: 7 de marzo de 2023  
Dictaminado: 11 de marzo de 2023  
Aceptado: 14 de abril de 2023



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

# Una distopía plebeya: *Al final del vacío*, de J. M. Servín

## A Plebeian Dystopia: J. M. Servín's *Al final del vacío*.

Rodrigo García de la Sienna

### RESUMEN

Este ensayo se compone de dos apartados. En el primero, se propone una lectura detallada de la novela *Al final del vacío*, teniendo como eje de análisis el postulado de que el narrador-protagonista exhibe los rasgos de una subjetividad postraumática. Dicho análisis se apoya en la asociación entre trauma y acontecimiento propuesta por Žižek, así como en la conceptualización de Cathy Caruth acerca de la historicidad del trauma. En la segunda parte, se propone una lectura histórico-literaria que vincula la obra de Servín con el dispositivo cognitivo que José Revueltas designara como la “utopía de lo real” y se expone la manera en la que la conformación de un no-lugar distópico ofrece al autor de la novela la posibilidad de simbolizar la experiencia traumática del México de las últimas décadas.

*Palabras clave:* *Al final del vacío*; J. M. Servín; sujeto postraumático; distopía; literatura mexicana.

### ABSTRACT

This essay consists of two sections. In the first one, a detailed reading of the novel *Al final del vacío* is proposed, having as axis of analysis the postulate that the narrator-protagonist exhibits the traits of a post-traumatic subjectivity. This analysis is based on the association between trauma and event proposed by Žižek, as well as on Cathy Caruth's conceptualization of the historicity of trauma. In the second part, a historical-literary reading is proposed that links Servín's work with the cognitive device that José Revueltas designated as the “utopia of the real”. It also shows in

which way the conformation of a dystopian non-place offers the author of the novel the possibility of symbolizing the traumatic experience of Mexico in recent decades.

*Keywords:* *Al final del vacío*; J. M. Servín; posttraumatic subject; dystopia; mexican Literature.

#### SUJETO POSTRAUMÁTICO E HISTORIA

Narrada íntegramente en primera persona por su protagonista, *Al final del vacío* es una novela que combina dos planos narrativos distintos. Por un lado, el relato de un itinerario de búsqueda a través de una ciudad convulsa que, a raíz de un paro general, asiste al violento derrumbe del edificio del orden social: a un amotinamiento generalizado, que la policía atribuía a la “delincuencia organizada”, pero que en realidad era una “embestida popular”, frente a la cual “los poderosos y sus voceros recurrían a la palabrería patrioterica para ocultar que se morían de miedo” (Servín, 2015, p. 63). Por otro lado, el texto hilvana un conjunto de anécdotas y digresiones que paulatinamente precisan los rasgos subjetivos del narrador-protagonista —un sujeto cuya “memoria convertida en cascajo sólo registraba lo más inmediato para sobrevivir”, evitando a lo sumo que su identidad hecha jirones “se perdiera entre la basura, lodo y aguas negras” (Servín, 2015, p. 168)—, para el que pasado y presente parecen confabularse en un mismo colapso de las redes de sentido:

Como un resorte mal calibrado, paso de la apatía a la exaltación sin algún motivo en especial. Mis actos me han enseñado que, sin importar lo que haga, de todos modos voy a la deriva. Vivo, por decirlo de algún modo, encogiendo los hombros [...]. No siento nostalgia por el pasado y los recuerdos de todas las épocas de mi vida giran en mi cabeza, se entrecruzan y mezclan con mis emociones hasta volverlas una sola. El futuro lo tengo frente a mí, siempre, como en este lugar, y sólo veo la muerte rodeada de demonios [...]. Todo lo que tenía frente a mí era producto de las circunstancias. Me

reconocía entre el cascajo, la mierda y la sangre. Los límites estaban más allá de mi identidad arruinada. Mi sentido de orientación se formaba de ruidos, ecos y voces irreconocibles en un territorio de bestias salvajes (Servín, 2015, pp. 211, 142).

El narrador-protagonista deambula en busca de Ingrid, su compañera, entre las grietas de una ciudad que, según sus propias palabras, representa su última oportunidad para escapar de sí mismo (Servín, 2015, p. 143). Ingrid, por su parte, sólo figura en el relato como una ausencia, como un vacío de contornos alucinatorios que imanta el nebuloso itinerario del protagonista. Es importante señalar que la desaparición de Ingrid, y por ende el inicio de su búsqueda, no sólo coincide con un momento de amnesia profunda por parte del protagonista –“No puedo recordar qué ocurrió [...] No quiero. Vengo ensangrentado y no soy capaz de explicarme por qué” (Servín, 2015, p. 19)–, sino también con el momento en el que los diques de la desigualdad cedieron y la *polis* entera se resquebrajó, es decir, el momento en el que “los desafiantes herederos de la migración rural, de las barriadas miserables que a cada derrumbe por temblores o aguaceros habían ido formando fronteras entre la vida y la muerte en la ciudad” (Servín, 2015, p. 67), dejan de ser solamente la figura de “un pueblo fiel a sus tiranos, destripado, dolido, descorazonado, hambriento, enfermo, triste, engañado, deforme y tarado” (Servín, 2015, p. 23), y se transforman en “una nueva plaga devoradora a la que no podrían controlar más que reprimiéndola” (Servín, 2015, p. 63), y que además se erige en “Suprema Corte de Justicia del Populacho” para comenzar a dictar “incautaciones y expropiaciones masivas” (Servín, 2015, p. 106).

En este relato, el sujeto se enuncia y se experimenta a sí mismo desde una radical interioridad, que en realidad resulta ser una forma peculiar de *encierro carcelario*, y su feroz individualismo no es más que una forma de negociación para subsistir en el desierto de lo real, allí donde cualquier idea asociada con la transformación social y la utopía parece inoperante y en consecuencia debe ser violentamente descartada, pues en el desierto simbólico que es la ciudad nadie “tenía la conciencia tranquila”. Y se agrega:

Todos subíamos y bajábamos la cabeza a conveniencia y todos teníamos nobles razones para hacerlo envueltos en los jirones de la patria, la familia, la seguridad personal, la soledad, el amor o el desamparo. Nos hacíamos un traje a la medida con nuestros motivos que vestíamos una y otra vez para desfiles o carnavales deportivos. La ciudad estaba herida de muerte y sólo quedarían vivos los gusanos más fuertes y las moscas más grandes y glotonas.

Somos, al mismo tiempo, depredadores, carroñeros y parásitos. Millones sin nada que perder. Políticos, intelectuales, revolucionarios y pacifistas pueden meterse por el culo sus teorías y buenas intenciones (Servín, 2015, pp. 142-143 y 68).

El narrador-protagonista proviene de un linaje en el que “no hubo más que obreros, empleados y comerciantes” y que “de una generación a otra se templó una pobreza voluntariosa y maleable” (Servín, 2015, p. 71). Fue en el marco de ese contexto socio-familiar donde este sujeto, que se define a sí mismo como un “erudito de alcantarillado” al que le gusta leer periódicos amarillistas, se inició precozmente en la lectura, gracias a las tiras cómicas, al periódico vespertino con fotos de mujeres semidesnudas y notas policíacas que compraba su padre, así como a los relatos truculentos de los libros sobre crímenes que éste acumulaba en su librero. Fue a raíz del contacto con ese tipo de impreso que su imaginación infantil se desbordó, transformándose en un don narrativo sobre el que, al final –podemos pensar–, se sostiene incluso el propio relato novelesco:

Mi vocabulario era el de un merolico. A veces, ni yo mismo sabía qué estaba diciendo. Al final de la tarde, cansados de los juegos callejeros y antes de que nos llamaran de regreso a casa, mis amigos y yo nos sentábamos en la banqueta a contarnos historias, casi todas calenturientas cuando no de espantos; exageradas, de prisa y sin alzar mucho la voz. No faltaba quien decía haber espionado a una vecina bañándose o fajando con el novio en las azoteas de las vecindades o en un coche. Yo adaptaba esas mismas mentiras con mis lecturas. Añadía palabrotas que oía en casa o con los amigos de mi padre. Mis amigos me buscaban para que les repitiera la historia del

tipo que se cogió a la viuda antes de matarla con un martillo para quedarse con las joyas. Lujo de detalles, era mi fuerte pese a que nunca la contaba igual. O la del leproso que vivía en la selva combatiendo solo a los soldados de un imperio (Servín, 2015, p. 192).

En la medida en que la lectura propicia un aislamiento del exterior, e incluso termina por despertar en el personaje rechazo y alejamiento respecto a los demás, los libros parecerían ser un arma, una herramienta para subsanar, mediante el distanciamiento, las heridas que le son infringidas por lo real. Sin embargo, aunque propicien la creación de un espacio subjetivo, el libro y la lectura no son en modo alguno un soporte para el orden simbólico. Así lo hace ver el pasaje en el que, durante su deambulación urbana, el narrador-protagonista entra en una librería ubicada en un exconvento que ha sido saqueada y muestra un desprecio casi sacrílego por esa imagen históricamente estratificada del saber libresco:

Saqué de la maleta otra botella antes de empezar el recorrido. Harían falta mil años para que yo asimilara todo el conocimiento arrumbado ahí, entre mesas, libreros y aparadores; tan inútil como un abrigo de pieles en la ciudad. ¿De qué me serviría ser culto? ¿Para impresionar a mi vecino periodista? ¿Para que la gentuza me acuse de locura, mariconería o traición? ¿De ayuda para conseguir chamba o tragar? Ridículo. Tomé un trago. La producción de libros, me dije, tendría que suspenderse hasta que todos los títulos existentes fueran leídos y asimilados. Al menos para mandar todo a la mierda sin remordimientos. Tal vez se nos quitaría lo agachados y mochos. El populacho instruyéndose en ciencia y artes, desparrado como ahora en plazas y jardines, jovencitas cachondas pregonando con el ejemplo filosofías sensuales y las virtudes del ocio a vejetes lujuriosos eruditos en historia y tecnología. Sí, como no. Salud (Servín, 2015, p. 54).

Aquí el ideal moderno del sujeto “culto”, fundador de ciudadanía de tipo habermasiano, no sólo es considerado superfluo, sino meramente cosmético e incluso ridículo. Por debajo de él, aparece un ideal emancipatorio más radical, anárquico si se quiere: uno que

condiciona la validez de la cultura libresca a la asimilación de la totalidad del archivo que metonímicamente la representa y al consecuente sacudimiento del yugo mental que mantiene al populacho con la cabeza agachada, es decir, a la completa subversión del orden social. Pero el pasaje en cuestión sentencia irónicamente la obliteración del horizonte emancipatorio, complementando el incipit de la obra, en donde se afirma que en “esta ciudad todos cargamos con un crimen” (Servín, 2015, p. 19), así como otro fragmento en el que constatamos que, de hecho, cualquier emancipación está radicalmente cancelada: “Vivimos en una cárcel de puertas abiertas acusados de estorbo. Todos estamos condenados, no tiene caso planear la fuga” (Servín, 2015, p. 45).

La conjugación de este encarcelamiento cabal con una culpabilidad generalizada constituye un núcleo simbólico-distópico, según el cual nuestra condición criminal está ontológicamente inscrita en nuestra genética, en nuestras genealogías, y, como el *miasma* de la tragedia antigua, atañe a la *polis* en su totalidad. El populacho, es decir, la turba, que “protege por dentro las puertas del infierno” (Servín, 2015, p. 203), no haría otra cosa más que obedecer instintivamente a un profundo sustrato criminal:

Venganza y tripa llena. La muerte es su lenguaje común. Muertos anónimos. Ejecutados con un tiro en la nuca, desangrados por heridas de arma blanca, una mujer le dispara al adúltero, un cornudo machetea a los amasios. Ojos desorbitados de drogadictos infames. Estrangulados, lapidados, quemados, ahogados. La interminable historia bajo la ley del Talión. La tragedia ordinaria nos emparenta a todos. Entre nuestros genes, hay delitos que perseguir. En el aire se respira lo que somos (Servín, 2015, p. 169).

En lo que sigue, pretendo mostrar que la subjetividad del protagonista presenta los rasgos de una subjetividad postraumática. Pero antes de profundizar en el análisis de esa condición, es necesario subrayar que para el narrador-protagonista la disolución del orden social y simbólico, de la que da cuenta la novela, más que un acontecimiento traumático representa un evento *deseado*. De modo que el trauma o acontecimiento que marca indeleblemente

al sujeto radica más bien en la aparición de una peculiar forma de conciencia, para la cual *la emancipación como horizonte de posibilidad está definitivamente cancelada*. ¿A qué podrían referirse si no los “profundos sentimientos de derrota” que los libros abrieron en el personaje, al igual que la “manera poco digna de enfrentar el mundo” que éstos le enseñaron “mientras los devoraba sin ton ni son”? (Servín, 2015, p. 267).

Aunque el texto evita toda referencialidad nominal –topónimos, gentilicios, etc.–, manteniendo así la indeterminación que corresponde a la geografía de las utopías –su no-lugar–, incluso cuando están invertidas, el alcance ontológico de esta distopía no está reñido con su historicidad, pues además de que la economía mimética de la novela proyecta un ángulo oblicuo, desde el cual es posible reconocer la fisonomía de una megalópolis como la Ciudad de México, el carácter social y dialectalmente marcado del lenguaje del texto permite apreciar con toda acuidad que la brutal geografía de la desigualdad que ahí cobra forma es una caracterización de la sociedad mexicana:

Las vías rápidas están diseñadas para mantener bajo control al populacho. Entrar o salir de los barrios divididos o atravesados por avenidas, ejes y distribuidores viales puede ser asunto de vida o muerte. La función aislante de aquéllas aumenta los riesgos de cruzar fronteras interminables. A pie o en coche, un error de orientación podría significar el encuentro con calles fantasmales y asesinas. De otro modo, hay que someterse al transporte colectivo. La arbitrariedad de sus rutas, sus peligros y tormentos mucho dicen de la manera en que estamos acostumbrados a un miedo áspero e indefinible [...]. El transporte público es humillante. Sobre todo los microbuses. En silencio o dormitando, hay que soportar bruscos arranques, jalones y ruido insoportables, asientos destartados, sordera y agresiones al suplicar la parada. Rara vez alguien, por muy enojado que esté, se atreve a protestar. El cobrador avisa si una patrulla anda cerca, colgado de la puerta de ascenso, grita la ruta, arrea a los pasajeros y gradúa el escándalo del estéreo. Es el aditamento indispensable para que el bruto al volante se sienta dueño de nuestros destinos, ya de por sí magullados (Servín, 2015).



Es por eso que quisiera llamar la atención sobre un pasaje que permite entrever una marca de historicidad fuerte; y en esa medida, constituye un indicio indispensable para identificar en qué consiste la condición postraumática del personaje. En su errancia delirante a través del caos de la ciudad amotinada, armado con una pistola, el narrador-protagonista allana agresivamente un domicilio, con cuyos habitantes —un padre de familia de clase media, sus hijos y su suegro— tendrá una violenta confrontación. Uno de ellos, el suegro, resulta ser la encarnación del “otro”, al que el narrador-protagonista más aborrece, en tanto que le atribuye ser precisamente el prototipo de quien suele ignorar y aplastar cotidianamente a los demás. Y es por ello por lo que, al encañonarlo, el protagonista dialoga imaginariamente —en una alucinación— con Ingrid, su pareja ausente:

Aquí lo tengo, Ingrid, ¿cómo ves? Es el mismo tipo de hijo de puta que tapa el drenaje de nuestro edificio, que oye música a todo volumen con la puerta abierta, braverito. El mismo que odiamos convertido en burócrata. No, pues no sé, véngase mañana, hágale como quiera. El vacacionista borlotero y sucio, el fanfarrón lujurioso, el dizque patriota, acomplejado porque tiene el pito del tamaño de un cacahuete. ¿Le meto un tiro en la cabeza a este borrachín esquine-ro? Fracasados como él se pasan la vida inventándose un linaje con falsas hazañas de barriada (Servín, 2015, p. 161).

El odio hacia este personaje, en el que encarnan las multifacéticas formas del agandalle y el desprecio del otro, pareciera tener una raigambre profunda: como si detrás de la incivilidad y la hipocresía que el narrador le atribuye se pudiera intuir algo aún más trascendente. Así lo deja ver la respuesta del suegro “dizque patriota”, no sólo ante la amenaza a la que se encuentra sometido, sino ante la subversión del orden social que la novela describe con lujo de detalle —y, a decir verdad, casi con deleite—: “Esto no va a durar mucho —dijo el viejo haciendo pucheros—, deja que les caigan y se los va a cargar la chingada. Nomás que vean los pinches tanques. Como cuando lo de los putos estudiantes, en un ratito acabaron con la bola de revoltosos y su huelguita. Así va a pasar ahora”

(Servín, 2015, p. 165). Es evidente cómo, a través del comentario de este personaje, el texto exhibe la huella histórica de la represión del movimiento estudiantil de 1968. Pero si además consideramos que la novela se publicó por primera vez en el momento en el que México entraba de lleno en la etapa de horror necropolítico en la que el país está inmerso desde hace ya varios lustros, veremos que el arco histórico que sugiere la obra coincide con el lapso de cuatro décadas que se inaugura con la represión del 68 y su “réplica”, el Halconazo de 1970; se extiende a toda la década con el exterminio de los movimientos de insurrección armada conocido como la “guerra sucia”; y luego, en los ochenta, después de severas crisis económicas y del sacudimiento social que implicó el terremoto de 1985, se prolonga con la consumación del fraude electoral de 1988, así como con la traición de la expectativa renovada de emancipación que conllevó la irrupción del EZLN en 1994. Un ciclo de fracasos reiterados y de esperanzas rotas que culmina a inicios del nuevo milenio, alrededor de la fecha de publicación de la novela, con el inicio de la “guerra contra el narcotráfico”, ese punto de quiebre de generalización de la violencia y la crueldad extremas que representa una auténtica implosión del cuerpo social, con alcances que todavía estamos lejos de apreciar en toda su magnitud.

A la luz del arco histórico anteriormente referido, no sólo es posible definir con mayor claridad los rasgos de la subjetividad postraumática del narrador-protagonista, sino también entender en qué consiste el acontecimiento que imprime en el sujeto la marca indeleble de su historicidad.

Slavoj Žižek (2014) asocia la noción de acontecimiento con la de trauma, ya que, para él, el acontecimiento es precisamente “algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas” (p. 16), afectando el corazón mismo de la subjetividad en tanto que “no es algo que ocurre en el mundo, sino un *cambio del planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él*” (p. 23). En suma, es “la exposición de la realidad que nadie quiere admitir, pero que ahora se ha convertido en una revelación, y que ha cambiado las reglas del juego” (p. 25).

Anteriormente había sugerido cómo en este caso el acontecimiento —es decir, el cambio radical en la percepción y relación del sujeto con el mundo inducida por la “revelación” de una implacable verdad— radica en la conciencia respecto de que la emancipación como horizonte de posibilidad se encuentra cancelada. Pero ahora debo agregar que, en el entramado discursivo de esta novela, el trauma que implica dicha cancelación se expresa como la transformación de un deseo productivo —de un impulso erótico, en el sentido político— en un “Triunfo de la muerte”: en una representación semejante al famoso cuadro de Brueghel, que no busca simbolizar la experiencia de la muerte, sino *la muerte de la capacidad de experimentar*.

Un sujeto postraumático es por tanto una víctima que, como si dijéramos, sobrevive a su propia muerte. Las distintas formas de encuentros traumáticos, independientemente de su naturaleza específica (social, natural, biológica, simbólica), conducen al mismo resultado: surge un nuevo sujeto postraumático que sobrevive a la muerte (borrado) de su antigua identidad simbólica. No hay continuidad entre este nuevo sujeto postraumático (la víctima de Alzheimer, por ejemplo) y su antigua identidad: después del shock, literalmente surge un nuevo sujeto. Sus rasgos son conocidos por las numerosas descripciones: falta de lazos emocionales, profunda indiferencia y desapego; se trata de un sujeto que ya no está en “en-el-mundo” en el sentido heideggeriano de existencia personificada comprometida. Ese sujeto vive la muerte como una forma de vida (Žižek, 2014, p. 90).

Bajo este ángulo, podemos considerar esta novela como una tentativa de simbolización proveniente de un sujeto a la deriva, con una identidad quebrada, que recorre la ciudad “como un certificado de defunción ambulante” y que, a lo sumo, aspira a sobrellevar su “sensación de muerte interior” (Servín, 2015, p. 142). Si el narrador-protagonista que encarna a este sujeto en efecto no puede —ni quiere— recordar los sucesos previos al inicio de su propio acto enunciativo es porque de hecho ha perdido toda noción de la profundidad histórica, es decir, toda capacidad de abreviar en las fuen-

tes del pasado para proyectarse hacia el futuro –para generar experiencia. Su falta de implicación en el mundo lo obliga a narrar –a narrarse– desde un estricto no-lugar distópico y un presente vacío: a intentar simbolizar(se) desde “el cascajo, la mierda y la sangre” y con la mirada fija en la visión de “la muerte rodeada de demonios”.

Ahora bien, es importante notar que la tentativa de simbolización que constituye esta novela representa un llamado para que un lector venga a conformar una trama de sentido histórico a partir de esa negatividad, mediante un gesto análogo a la escena de lectura en la que el narrador-protagonista “leía los últimos capítulos de una historia en la que un tipo escapaba de su encierro y torturas en un calabozo, viajando con la imaginación a través del tiempo” (Servín, 2015, p. 276). Aunque, como se verá, aquí la liberación que se produce no es la del lector, *sino la de la experiencia enajenada del sujeto postraumático*.

En su clásico estudio *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Cathy Caruth (1996) describe con agudeza el carácter estructuralmente paradójico de este tipo de referencia histórica:

El poder histórico del trauma no radica en la simple reiteración de la experiencia después de que ha sido olvidada, sino en el hecho de que el trauma sólo puede ser experimentado mediante el olvido que le es inherente [...]. Que el regreso [efectivo de la vivencia] sea desplazado por el trauma resulta significativo en tanto que es su retiro –el espacio de la inconciencia– lo que, paradójicamente, preserva al evento en su literalidad. Pues, que la historia sea la historia del trauma significa que sólo es referencial en la medida en la que no se le percibe integralmente cuando ocurre, o por decirlo de otra manera, que la historia sólo puede ser aprehendida en la inaccesibilidad de su ocurrencia [...]. O con palabras ligeramente diferentes, podríamos decir que la naturaleza traumática de la historia significa que los eventos solo son históricos en la medida en la que implican a los demás (Caruth, 1996, pp. 17-18).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “The historical power of the trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all [...]. If return is displaced by trauma, then, this is significant insofar as

El acontecimiento con el que aquí nos enfrentamos consiste en la inversión de la valencia del deseo a causa de la reiteración incesante de su fracaso, con la consiguiente tanatización de la carga libidinal, erótica, y el congelamiento del proceso mediante el cual el sujeto proyectaba la fuerza vivencial de su memoria hacia el futuro, engastándose así en una trama de sentido histórico. De ahí la eternización de un presente circular, que imprime a la historia una consistencia de perennidad distópica y de encierro infernal: la obliteración de la emancipación como horizonte de posibilidad, cuya consecuencia lógica es la “muerte en vida” del sujeto.

Atrapado en un presente vacío, que en realidad es la prisión circular de la repetición, y a pesar de su olvido —o mejor dicho, gracias a él—, el sujeto postraumático alcanza a tender un puente hacia una alteridad que de ese modo se ve llamada a liberar, mediante el viaje imaginario, desde otro lugar y otro tiempo, la trama de sentido de una historia que aquél no puede experimentar sino como olvido y obliteración de sí, esto es, como ese vacío extremo del que da cuenta el título de la novela. En efecto, a través de su ambigua relación con la lectura —y su reverso, el relato—, el narrador-protagonista logra definir un espacio de simbolización estrictamente negativo —distópico—, desde el cual induce a los otros a reconstruir una historia extraviada, a realizar un viaje *Al final del vacío*, o, lo que es lo mismo, a *leer*, en el sentido de prestar atención a la voz del vacío, en aras de la restitución del contenido histórico que Caruth denomina la *literalidad* del acontecimiento, pero que quizás podríamos llamar también su *literariedad*.<sup>2</sup>

---

its leaving —the space of unconsciousness— is, paradoxically, precisely what preserves the event in its literality. For history to be a history of trauma means that it is referential precisely to the extent that it is not fully perceived as it occurs; or to put it somewhat differently, that a history can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence [...]. To put it somewhat differently, we could say that the traumatic nature of history means that events are only historical to the extent that they implicate others”. Las traducciones no señaladas como tales en la bibliografía son mías.

<sup>2</sup> La teoría del trauma de Caruth se deriva de una sugerente lectura de algunos textos freudianos, como *Más allá del principio del placer* y *Moisés y el monoteísmo*, en donde ella no sólo ve una elaboración ejemplar respecto a lo que significan el trauma en la historia y la historia como trauma, sino la condición fundante del psicoanálisis en tanto “ética de la

Así, puesto que la recuperación de la experiencia extraviada convierte a la historia en un entramado de alteridades que se teje a partir de la negatividad la lectura y el relato, nuestro ejercicio hermenéutico de elucidación del contenido histórico del acontecimiento –su literariedad– resulta ser una suerte de ética de la memoria o, por así decir, de “escucha del síntoma”. Las líneas que siguen a continuación constituyen un intento por situar el gesto distópico de J. M. Servín dentro de un contexto histórico-literario más amplio, dentro del cual parecería tener su más apropiado ámbito de resonancia.

#### NOVELA Y DISTOPÍA. APUNTE HISTÓRICO-LITERARIO

Cuando leí *Al final del vacío*, experimenté una sensación de familiaridad, que inicialmente atribuí a la lectura previa de otros textos del mismo autor –*Cuartos para gente sola*, *Por amor al dólar*– y más particularmente a la presencia en todos ellos de una voz narrativa en primera persona que por momentos hace incluso pensar que se está frente a una serie de relatos integrados.<sup>3</sup> Pero enseguida caí en cuenta de que la familiaridad que percibía no era tanto con otras obras del propio Servín como con las de otro autor mexicano, José Revueltas, cuyos relatos también constituyen una incursión de frontera en los lindes de nuestra república literaria, mediante la exploración representativa de los bajos fondos y del *lumpen*. En efecto, Servín y Revueltas comparten la pertenencia a una tradición

---

memoria” que necesariamente trasciende a los individuos y a las generaciones: “La experiencia tardía del trauma en el monoteísmo judío sugiere que la historia no sólo consiste en atravesar una crisis, sino también en el paso hacia una forma de supervivencia que sólo se puede poseer dentro de una historia más amplia que la de cualquier individuo o nación singular” –“The belated experience of trauma in Jewish Monotheism suggests that history is not only the passing of a crisis but also the passing on of a survival that can only be possessed within a history larger than any single individual or any single generation” (Caruth, 1996, p. 71).

<sup>3</sup> El narrador-protagonista de la novela afirma haber aprendido otro idioma durante el tiempo que vivió en otro país, trabajando como bracero (Servín, 2015, p. 20), lo cual, sin duda, remite al narrador-protagonista de *Por amor al dólar*; mientras que en boca de otro personaje se nos hace saber que el mismo narrador de *Al final del vacío* mató a un perro en una pelea (Servín, 2015, p. 223), tal y como lo narra el protagonista de *Cuartos para gente sola*.

narrativa que en México tiene su más lejano antecedente en Fernández de Lizardi, y cuyos grandes méritos literarios provienen, al menos en parte, de su capacidad para incorporar dentro del edificio de la representación literaria, mediante una modulación estética de la voz –del tono–, a personajes provenientes de sectores marginales. Servín parece incluso homenajear implícitamente a Revueltas cuando su narrador refiere un intercambio con otro personaje en los siguientes términos: “–Chíngale en lo que nos acabamos el pomito –me ordenó el Mastín con voz cadenciosa y alargaaada, la misma con la que sus compinches y él reconocían jactanciosos su linaje como delincuentes esquineros–” (Servín, 2015, p. 126). Es un pasaje que inevitablemente hace pensar en esa “voz de cadencias largas, indolentes” con la que Polonio, personaje de *El apando*, expresaba “la comodidad, la complacencia y cierta noción jerárquica de la casta orgullosa, inconsciente y gratuita de ser hampones” (Revueltas, 1969, p. 14).

No sorprende entonces que la dimensión plástica del trabajo de Servín sobre la representación también exhiba una afinidad importante con la estética del realismo literario que Revueltas plasmó a lo largo de su narrativa, y que además postuló de manera reflexiva en textos como el “Prólogo a *Los muros de agua*”, en donde incorpora el relato epistolar de su visita al Lazareto de Guadalajara y expone su método para captar el “horror *diferido*” o el “horror a punto de ser” que inspiran los cuerpos enfermos de los leprosos. Goya, Goitia y, por supuesto, Brueghel son los referentes plásticos que Revueltas emplea en su tentativa por describir el “movimiento *interno propio*”, el “*modo*”, o, más específicamente, por establecer el “*método*” conforme al cual le resulte posible aprehender literariamente el “*lado moridor* de la realidad” (Revueltas, 1978, pp. 15-19).

Servín, por su parte, en uno de los más notables pasajes de *Al final del vacío*, hace a su protagonista incursionar en un no-lugar semejante al Lazareto revueltiano: un gigantesco comedor en el que una cohorte de “cojos, mancos, rencos”, “tullidos en sillas de ruedas y muletas”, comen gratuitamente, servidos por mujeres robustas y morenas, monstruosas, como aquella que “parecía una

figura de cera escurrida bajo una bata sin mangas”, una figura descrita de esta manera:

con una red negra en la cabeza cubría los mechones resecos pegados al tejido de lo que fueron las orejas; en su lugar quedaban unas cavidades retorcidas como fruta seca. Sólo tenía un brazo, intacto, firme, de mujer joven con dedos ágiles y uñas largas pintadas con barniz azul. El hoyo de la boca había tomado el lugar de la barbilla y el pellejo estirado bajaba hasta el cuello. Miraba por dos orificios rojizos (Servín, 2015, p. 204).

Imposible no recordar, después de leer ese pasaje, los ojos y el rostro del leproso descrito por Revueltas:

Ojos de batracio —esos dos círculos perfectos, hundidos, no saltones como un sapo o una rana, así que justamente sin semejanza alguna con los batracios—, la frente protuberante pero con los huesos quebrados, como si estuviera compuesta de pequeñas losas dispuestas; la nariz en medio de los ojos [...]. La mutilación de sus dedos y de aquel pie no es mutilación, no se siente; es decir, como ocurre con alguien a quien han cortado una de las extremidades. Se ve que aquello simplemente se ha caído. Se ha desprendido igual que la ceniza de un cigarro (Revueltas, 1978, p. 16).

Quisiera subrayar, sin embargo, que el vínculo que aquí intento mostrar no se sitúa en el plano de las influencias, sino en el del *método*: de aquello que el propio Revueltas hubiera calificado como la *praxis*, es decir, la relación entre la obra y la reflexión teórica.

Ahí mismo, en el Lazareto de Guadalajara, después de asistir a una puesta en escena protagonizada por los leprosos, Revueltas afirma: “Creo que para nosotros los mexicanos no existe el horror: de tal modo estamos acostumbrados a él” (Revueltas, 1978, p. 17). Mientras que, por su parte, frente al monstruoso espectáculo de esos “malvivientes deformes o lisiados que se apretujaban para exigir comida o buscaban un espacio libre para tragar”, el narrador-personaje de *Al final del vacío*, sostiene: “El horror forma parte de nuestras funciones vitales y se desarrolla como un poderoso



anticuerpo. Reconocí su esencia. El asco era síntoma de debilidad. Cualquier intento por escapar es aplastado por la turba que protege por dentro las puertas del infierno” (Servín, 2015, p. 203).

En el contexto carcelario de Lecumberri, donde también concibió *El apando*, Revueltas escribió algunas notas, en donde postulaba la “unidad teórico-práctica del arte” y en donde afirmaba que “toda gran obra de arte crea una teoría”, es decir, “una teoría de la realidad”. Se trata de una visión del realismo literario que no sólo no se opone a la utopía, sino que de hecho la plantea como una condición necesaria para la creación: “La utopía jamás ha sido algo que amenace al arte. ¿Cómo explicarnos a los Lucas Cranach y a los Brueghel, sin la utopía? ¿No son una *utopía* los *Desastres de la guerra*, de Goya? Utopía de lo real, espanto de lo real” (Revueltas, 1987, p. 202).

A la luz de lo anteriormente expuesto, me atrevo a postular que la utopía de lo real no es sino la búsqueda del método artístico para poner de manifiesto la dialéctica del acontecimiento: la expresión realista y a la vez utópica —es decir distópica— de una traumática realidad que, como dice Žižek (2014), nadie quiere admitir.

Es sabido que, en el momento de su publicación, *El apando* decepcionó las expectativas de quienes deseaban que Revueltas escribiera algo así como la “gran novela” del movimiento estudiantil y que esa obra más bien fue leída como una denuncia de las condiciones de la vida carcelaria en México. Sin embargo, si nos ceñimos a la premisa de que la obra es un postulado teórico, y asumimos que en el caso de *El apando* dicho postulado se vincula con la idea —plantada en su momento por el propio Revueltas— de que la cárcel es una matriz simbólica (Sáinz et al, 1977, p. 12), no será difícil identificar cómo, en efecto, en la novela la cárcel es una y cómo las rejas son las de la ciudad, el país y el mundo. Y entonces podremos identificar en esa magistral obra de Revueltas una formulación distópica muy semejante a la que cobra forma en *Al final del vacío*, según la cual la condición carcelaria no se refiere exclusivamente a la prisión física, sino a una de índole social, con alcances ontológicos.

Pero la formulación distópica que surge con la obra postrera de Revueltas y se prolonga con *Al final del vacío* sólo se puede entender

cabalmente si se tiene en cuenta el momento utópico que la antecede, el cual tuvo su más clara expresión en la literatura contracultural del México de los años sesenta. En su momento, novelas como *La tumba* (1964) y *De perfil* (1966), de José Agustín, o *Gazapo* (1965), de Gustavo Sainz, fueron los signos tempranos de un quiebre sociocultural de gran profundidad en la sociedad mexicana, que tuvo su clímax en 1968, con el movimiento estudiantil. En palabras del propio Agustín, la literatura que en su momento hicieron autores como él constituyó una de “las primeras manifestaciones de un cambio de piel, una revolución cultural [que] no sólo inició al país en la postmodernidad sino que procedió a definir el espíritu de los nuevos tiempos” (Agustín, 2004, p. 10). Y en ese sentido, más allá del carácter estigmatizante que pudiera haber tenido, el epítome “Literatura de la Onda” contribuye, aún hoy en día, a dotar de inteligibilidad al fenómeno, sobre todo si se toma en cuenta su origen popular, es decir, su arraigo en un difuso sentir colectivo al que, según ese mismo autor, dio expresión:

La palabra “onda” implica movimiento y comunicación, algo intangible que no percibimos hasta que nos volvemos el receptor adecuado para sintonizar distantes frecuencias que, invisibles, inciden en la realidad. En México se empezó a usar coloquialmente a principios de los años 1960 y desde un principio resultó un verdadero complejo de significados [...]. Sin embargo, sobre todo, sugería algo decisivo y trascendente. En ese sentido la onda era un espíritu específico, contracultural. “Agarrar la onda” significaba entender algo dificultoso, ser flexible, abierto y capaz de reconsiderar, pero también era iniciación en un proceso arquetípico; es decir, en un principio y una meta, en una sustancia mítica que con el tiempo pavimentó el camino de un fenómeno social, juvenil, contracultural, que se llamó la onda en la bisagra de los años 1960 y 1970 (Agustín, 2004, p. 13).

Desde mi perspectiva, el éxito de los autores de la Onda responde al hecho de que son ellos quienes lograron graficar mejor que nadie el sacudimiento que ese “proceso arquetípico” representó para las estructuras sociales y culturales del país. Con la misma

ascendencia popularizante —o, mejor dicho, plebeya— que J. M. Ser-vín, la novelística más representativa de la Onda también plantea un recorrido transversal del yo narrativo, que implica una genuina desterritorialización, indisociable de la exploración lingüística del entorno inmediato. Pero dicha exploración se singulariza dentro de la tradición literaria nacional por la fugacidad de un horizonte juvenil que en apariencia carece de cualquier profundidad histórica.

La reticencia de estos textos frente a la Historia provocó que se les considerara como excesivamente cercanos a la literatura de consumo (Gunia, 2004, p. 27) y que incluso se les haya caracterizado como un “realismo estilo kódak” (Müller, 1992). Por mi parte, sostengo que su más genuina significación radica precisamente en ese aparente rechazo de la profundidad histórica, pues sucede con estas obras algo análogo a lo que plantea Agamben (2007) en su famoso *Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*, donde describe cómo, frente a las grandes maravillas de la tierra, el sujeto contemporáneo “prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos”, debido a que tal vez “en el fondo de ese rechazo en apariencia demente se esconda un germen de sabiduría donde podamos adivinar la semilla en hibernación de una experiencia futura” (p. 10). Gracias al atisbo de esta experiencia futura, es posible sugerir que la pobreza literaria de la Onda responde al deseo de esos escritores de sustraerse al peso de una literatura hegemónica, discursivamente lastrada por varias décadas de Revolución Institucionalizada, y también de distanciarse radicalmente de posturas elitistas y autorreferenciales, que eran importantes dentro del horizonte literario en México de aquellos mismos años.

El deseo contracultural de la Onda, su “barbarie” —en el sentido positivo, benjaminiano, del término—, habría de encarnar años después, en 1979, en Adonis García, el narrador-personaje de *El vampiro de la colonia Roma* (1996), de Luis Zapata, pues en efecto el protagonista de esa novela es un nuevo bárbaro, que decide confiar a un magnetófono el gozoso despojamiento de su experiencia frente a un “entrevistador” indeterminado, cuya voz queda elidida. A lo largo de las siete “cintas” que conforman esa “transcripción”, escuchamos a Adonis usar el lenguaje con una libertad inusitada y

hacer relación de una trayectoria personal y homoerótica en rizo-  
ma, propia de “un sujeto narrativo nómada, sin lugar fijo, que se  
constituye a sí mismo como fuente de proliferación de múltiples  
trayectorias sin origen ni destino, regidas tan sólo por la lógica del  
deseo” (Medina, 2008, p. 507). Bajo el impulso de esta “utopía  
gaya”, la supuesta grandeza palaciega de la Ciudad de México –la  
“Ciudad de los Palacios”–, consagrada con grandilocuencia por  
una longeva tradición literaria que aún el Carlos Fuentes de *La  
región más transparente* pareciera sancionar, se transforma en una car-  
tografía erótica, en la que cuerpos y placeres circulan libremente, al  
punto en que la ciudad misma aparece como un cuerpo erotizado  
y la Torre Latinoamericana como “el falo más grande de Latinoa-  
mérica” (Zapata, 1996, p. 159). Ahora bien, en la medida en que  
Adonis García termina por convertir su cuerpo y su sexualidad  
en una empresa cada vez más rentable y planificada, la utopía en  
la que el valor de uso –o de goce– resistía ante la ubicuidad social  
del valor de cambio cede ante la fuerza ineluctable de la iniciativa  
individual sin interferencias del neoliberalismo. Y es aquí donde  
podemos apreciar la inscripción del acontecimiento, aunque de  
manera oblicua, elusiva.

Durante la década y media que transcurre entre la publicación  
de *La tumba* y la de *El vampiro de la colonia Roma*, no sólo tuvieron  
lugar el movimiento estudiantil de 1968 y su sangrienta represión,  
sino también, sobre todo, la apropiación de la dinámica social que  
estuvo en el origen de la “revolución cultural” y su consiguiente  
reconversión bajo la égida del principio de circulación del valor  
de cambio y del fetichismo de la mercancía. Coincido con Alberto  
Medina (2008) en que es “en esa intersección entre revolución y  
consumo, entre el objeto de la represión de Tlatelolco y la sedu-  
ción capitalista que la sucede” (pp. 511-512) donde debemos situar  
el acontecimiento del que participaron tanto la Onda como el mo-  
vimiento homosexual y otros fenómenos sociales concomitantes.  
Como lo observa atinadamente el propio Medina, ya en la novela  
de Zapata se percibe una sombra de corrupción, ocasionada por  
la presencia insidiosa de la enfermedad, del contagio que “no sólo  
anuncia la radical interrupción de la utopía años después con la

llegada del sida, sino también la intromisión de una lógica de asimilación capitalista” (p. 516).

Si me he permitido hacer la reconstitución de este proceso histórico en el contexto de este ensayo, es para mostrar cómo, en su momento, el gesto distópico plasmado en *El apando* anticipa la reversión del impulso contracultural, cabalmente utópico, que había dado fuerza a la Onda y al movimiento estudiantil. De modo que ese texto no sólo grafica la contención de la energía libidinal (política), o de su mera represión, sino una genuina *dialéctica del acontecimiento*. Es la imagen dialéctica que captura, al mismo tiempo, el impulso utópico y su reconversión como suplantación fetichista en el paroxismo de su enajenación. Se puede decir entonces que *El apando* no fue la novela del movimiento estudiantil ni de su represión, sino la cifra del momento histórico en el que la utopía se revirtió en distopía, en el que la ciudad *deseada* se convirtió en la ciudad *real*. Menos el despertar del sueño utópico que su transformación en pesadilla interminable.

Terminaré señalando que si acaso podemos reconocer esta textura onírica a través de las páginas de *Al final del vacío* es porque dicha novela responde a una praxis literaria en la que la historia reverbera en tanto registro literal –literario– del acontecimiento como trauma, es decir, en tanto verdad que sólo se revela a través del vaciamiento y la desterritorialización de la experiencia –mediante la negatividad del síntoma–, una verdad que nunca podrá ser ni plena ni positiva, y que sin embargo es necesario transmitir, esto es, convertir en tradición e historia, no sólo mediante su puesta en relato, sino, más todavía, mediante su escucha. ➤➤

#### REFERENCIAS

- AGAMBEN, G. (2007). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGUSTÍN, J. (2004). La onda que nunca existió. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 59, 9-17.

- CARUTH, C. (2016). *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins.
- GUNIA, I. (2004). ¿Qué onda broder? Las condiciones de formación y el desenvolvimiento de una literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 59, 19-31.
- MEDINA, A. (2008). De nómadas y ambulantes: *El vampiro de la colonia Roma* o la utopía suplantada. En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 32(3), 507-521.
- MÜLLER, I. (1992). “Realismo estilo kódac”: José Agustín (*La tumba* 1964/1966) y Gustavo Sainz (*Gazapo* 1965), iniciadores de la literatura de la cultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta. En *Iberoamericana*, 2(46), 65-83.
- REVUELTAS, J. (1969). *El apando*. México: Era.
- REVUELTAS, J. (1978). *Los muros de agua*. México: Era.
- REVUELTAS, J. (1987). *Cuestionamientos e intenciones II*. México: Era.
- SAINZ, G. ET AL. (1977). *Conversaciones con José Revueltas*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- SERVÍN, J. M. (2015). *Al final del vacío*. Oaxaca: Almadía.
- ZAPATA, L. (1996). *El vampiro de la colonia Roma*. México: Grijalbo.
- ŽIŽEK, S. (2014). *Acontecimiento*. México: Sexto piso.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 3, núm. 6, mayo-agosto 2023, Sección Flecha, pp. 102-123.  
DOI: [https://doi.org/ 10.25009/pyfril.v3i6.107](https://doi.org/10.25009/pyfril.v3i6.107)

De la alteridad a la *nuda vida*,  
el caso de dos novelas mexicanas

From Otherness to the *Bare Life*,  
the Case of Two Mexican Novels

Lucía Battista Lo Bianco  
Universidad de Buenos Aires, Argentina

ORCID: 0000-0002-4635-6526  
[lucia.battlo@gmail.com](mailto:lucia.battlo@gmail.com)

Recibido: 14 de diciembre de 2022  
Dictaminado: 10 de marzo de 2023  
Aceptado: 21 de marzo de 2023



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

De la alteridad a la *nuda vida*,  
el caso de dos novelas mexicanas

From Otherness to the *Bare Life*,  
the Case of Two Mexican Novels

Lucía Battista Lo Bianco<sup>1</sup>

RESUMEN

El presente trabajo indaga comparativamente en dos novelas mexicanas aparecidas en la última década, *La fila india* de Antonio Ortuño (2013) y *Las tierras arrasadas* de Emiliano Monge (2016); como los diversos espacios fronterizos por los cuales transitan migrantes centroamericanos se transforman en “estados de excepción”, según el concepto de Giorgio Agamben (2004). En ambos relatos los migrantes son asaltados por bandas del crimen organizado e incluso por agentes del Estado que los reducen a la *nuda vida*. Así, vemos cómo a través de la violencia se ponen en crisis las narrativas político-jurídicas de los Estados-nación (Arendt, 1996).

*Palabras clave:* migración; frontera; vida desnuda; realismo; literatura mexicana.

ABSTRACT

This paper explores comparatively in two Mexican novels that have appeared in the last decade, *La fila india* by Antonio Ortuño (2013) and *Las tierras arrasadas* by Emiliano Monge (2016); how the various border

---

<sup>1</sup> Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Integra el proyecto UBACYT “Creación y promoción de un objeto: crítica de la literatura latinoamericana en el siglo XX” (2020-2024), que dirige la Dra. Marcela Croce, con sede en el Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones de América Latina de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Recientemente, realizó estancias de investigación y publicaciones sobre novelas de migración y narconovelas mexicanas, crítica testimonial latinoamericana y estudios de género.



spaces through which Central American migrants pass are transformed into “states of exception”, according to Giorgio Agamben’s concept (2004). In both stories, migrants are assaulted by organised crime gangs and even by state agents who reduce them to the bare life. Thus, we see how, through violence, the political-legal narratives of nation-states are put in crisis (Arendt, 1996).

*Keywords:* migration; border; bare life; realism; Mexican literature.

Nunca se sabrá ninguna verdad respecto a hechos delictivos que tengan relación, incluso mínimamente, con la gestión del poder.

Federico Campbell

## 1. INTRODUCCIÓN

Considero que para América Latina el problema de la violencia es, tal como cita Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad* (1950), a Ortega y Gasset, “el tema de nuestro tiempo: la sustancia de nuestros sueños y el sentido de nuestros actos” (Paz, 2016, p. 231). Las dos novelas a las que refiero, de edición reciente, envían a ese entorno. Pertenecen a dos autores mexicanos nacidos durante la década del 70. Ambas abordan la emergencia del fenómeno de la migración de salvadoreños, hondureños y guatemaltecos, que, en su diáspora idílica hacia Estados Unidos, se ven obligados a emprender una travesía por México, a menudo fracasando en el intento.<sup>2</sup> Cada una, a su modo, tematiza delitos de tránsito –o trasiego, como se le dice al traslado de mercancías ilegales, entre las cuales están incluidas las personas– a través de la frontera, delitos relacionados con la movilidad, “como la migración, etnicidad, narcóticos

---

<sup>2</sup> La migración de latinos a Estados Unidos es un fenómeno iniciado en el siglo xx (Durand, 2016). Se estima que hoy en día más de 200,000 personas migran a través de México cada año y hay más de 13 millones de mexicanos fuera del país.

y otros” (Deflem, 2002, p. 69. Cit. por Romero y Martínez, 2016). Estas novelas de migración o de frontera<sup>3</sup> son *modulaciones siglo XXI* de la larga tradición de *novelas de la (o sobre) violencia*, que constituyen, como una constante, el sistema literario mexicano, en particular, y latinoamericano, en general.

Los espacios fronterizos que definen los estados nacionales poseen una compleja morfología y naturaleza social, ya que son parte necesaria del tránsito de todo tipo de mercancías, flujos y valores para el comercio internacional; y por eso, son propicios para la aparición del crimen, el tráfico de personas y estupefacientes, la esclavitud, todo tipo de abusos y situaciones siniestras. Un *locus* ideal para el resurgir de la literatura policial o, al menos, para convocar algunos efectos y tensiones de lo detectivesco en relación con el crimen, algo que está presente en distintos grados en las novelas que abordaré. De hecho, lo que estas narraciones vienen a decirnos es que en las zonas de frontera todos los crímenes se intersectan; y así desnudan la corrupción policial-estatal que está imbricada con el crimen organizado y viceversa.

Cada una de estas novelas toma una dimensión distinta del crimen: *Las tierras arrasadas* (2016), de Emiliano Monge, explora en profundidad el mundo de los criminales, mientras que la otra, *La fila india* (2013), de Antonio Ortuño, realiza una indagación similar, pero dentro del mundo de los funcionarios estatales designados para supuestamente “combatir el crimen”, como los servicios de migración. Se trata de ficciones que problematizan la violencia social en México, un país donde según dicen “la justicia vale menos, infinitamente menos que el orín de los perros” (Olvera, 2013, p. 16), violencia que, a menudo, es política, no sólo porque se ejerce desde espacios de poder, legítimos o no, sino porque, cuando aparece como resistencia ante otras formas de violencias precedentes, a menudo pone en juego la vida de quienes la detentan o reciben. Para analizar esto, retomaré lo expuesto por Giorgio Agamben en

---

<sup>3</sup> Sandro Mezzadra y Brett Neilson, en *La frontera como método* (2016), definen a los espacios fronterizos como “instituciones sociales complejas que están marcadas por tensiones entre prácticas de reforzamiento y prácticas de atravesamiento” (p. 22).

el primer tomo de *Homo sacer* (1995). Allí el autor piensa, en términos de “vidas desnudas”, la situación político-social a la que empuja el capitalismo actual a los pueblos del llamado “Tercer Mundo”, al despojarlos de todo y obligarlos a migrar. Así, podemos decir que la existencia de los personajes traficantes y migrantes de estas novelas es *política* en sí, “precisamente porque está siempre” expuesta “a una amenaza de muerte incondicional, está en perpetua relación con el poder que la ha expulsado” (2018, pp. 280-281).

## 2. MÉTODOS

Realicé un análisis comparativo de dos novelas con afinidad temática, publicadas durante la década que va entre el 2010 y el 2020, en México, escritas por autores también contemporáneos, con el objetivo de reconsiderar la potencia del estatuto literario para reflexionar sobre problemas sociales, entendiendo que el método del comparatismo intraamericano para los estudios literarios permite formular una integración continental posible (Croce, 2019), tan necesaria para nuestra América.

## 3. RESULTADOS

Poner en serie estas narraciones no es una novedad, ya que su filiación la hace el propio Monge (2016, video) al hablar de su novela en relación con la de Ortuño, publicada tres años antes, y respecto de la cual logra hacer algo completamente diferente, con base en un mismo tópico y bajo un mismo propósito de escritura, según han declarado ambos autores públicamente.

Cada una de ellas toma una dimensión distinta del crimen, pero en ambas los migrantes son el botín de una disputa entre bandas. *La fila india* centra su acción en las secuelas que deja un ataque a un albergue de migrantes en una ciudad fronteriza y en el rol cómplice de los funcionarios estatales con los criminales, en el marco de una disputa territorial por el control del paso en la frontera, mientras que *Las tierras arrasadas* relata tres días en la vida de una banda de *polleros* que trafican con migrantes centroamericanos, al mismo tiempo que se cuece la sublevación de un grupo de subordinados. La novela transcurre en la frontera sur del país y, aunque no se diga

explícitamente, podemos saber que se trata del Estado de Chiapas, una zona de paso para los migrantes centroamericanos que, según se narra, cruzan guiados por Los Chicos de la Selva, dos hermanos de 14 y 15 años, que viven de ser *polleros* o *coyotes*, sustantivo con el que se denomina a los traficantes de personas. En esta frontera mexicana, se deporta más gente que en Estados Unidos.<sup>4</sup> Allí, las bandas de traficantes no sólo portan narcóticos, sino también personas, a las que, como masa amorfa, cosifican, esclavizan, torturan, desmembran, venden o, tal vez, desaparecen, asesinan y tiran a una fosa o echan al fuego. En esas *zonas de contacto*<sup>5</sup> (Pratt, 1991), que devienen en verdaderos *estados de excepción* (Agamben, 2004), las fuerzas estatales dividen sus labores con el *narco* y los *polleros* y usufructúan a los migrantes como destinatarios de sus ardides de violencia, porque es sabido que la pesadilla del sueño americano a menudo comienza mucho antes de pisar suelo gringo. Es en este sentido que las metáforas del infierno y del purgatorio dantesco, como “cono invertido” del que no hay salida, sintetizan, en esta segunda mitad del siglo XXI, las narrativas de la inmigración latinoamericana (Lamberti, 2004; Zúñiga, 2013. Cit. éste por Perassi, 2019):

En el proceso de apropiación actual del icono dantesco, resalta una vertiente, especialmente vinculada con uno de los temas centrales de la literatura latinoamericana contemporánea: la representación de la violencia, del infierno en la tierra. El infierno de los torturados y violados, de los humillados y de los ofendidos, de las víctimas y de los muertos sin rostro y sin voz que se acumulan innumerables, expuestos, insepultos, en las tinieblas del siglo (Perassi, 2019, p. 45).

---

<sup>4</sup> En un informe publicado por la Federación Mexicana de Organismos Públicos de Derechos Humanos (FMOPDH), se dio a conocer que “al menos 2 mil migrantes están desaparecidos en territorio mexicano”, mientras la administración de la Cuarta Transformación, como se conoce al gobierno de Andrés Manuel López Obrador (AMLO), junto con el gobierno guatemalteco han reforzado el control policial fronterizo en el sur.

<sup>5</sup> “Espacios sociales donde culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo dentro de relaciones altamente asimétricas de dominación o subordinación, tales como el colonialismo, la esclavitud, o sus consecuencias como se viven en el mundo de hoy” (Pratt, 2011, p. 31).

La presencia de Dante Alighieri y la *Divina Comedia* en nuestras novelas de migrantes no es la excepción. En *Las tierras arrasadas*, esta referencia aparece a través de la denominación de los espacios, como *El paraíso*, un orfanato donde fueron violentamente criados los traficantes protagonistas, o *El infierno*, un rancho donde se desmembran y queman autos y cuerpos a la vez, o *El purgatorio*, las cuevas donde Los Chicos de la Selva se deshacen de los tullidos o embarazadas del grupo de migrantes. Además, durante todo su desarrollo, el narrador intercala frases extraídas del texto de Alighieri, que figuran en itálica y se combinan con citas de testimonios reales de migrantes salvadoreños, que interrumpen la narración al utilizar un margen diferenciado y un ordenamiento en versos, conformando así la atmósfera de miedo y horror que posee la novela. Según apunta el autor, pese a su intención de tomar extractos de todas las partes de la *Divina Comedia*, “son el 90% del Infierno y unas pocas del Purgatorio. No hay ni una del Paraíso” (2018, entrevista). En torno a la presencia de Dante en la novela, Perassi agrega:

Dividida en tres libros, como la *Comedia*; desarrollada en tres días, como la *Comedia*, la novela se eleva como un canto fúnebre en memoria de los cuerpos y de las vidas vejadas de los migrantes, un canto que es coro trágico construido por las citas, o alternas, o conjuntas, de 49 versos de la *Divina Comedia* con otros tantos testimonios de migrantes centroamericanos (2019, p. 49).

Por su parte, en *La fila india* se menciona a Dante en relación al hallazgo de fosas repletas de cadáveres en Tamaulipas, Estado del norte de México, que limita con el río Bravo, lugar al cual llaman “el averno” (Ortuño, 2013, p. 150).

### 3. 1. PERSONAS SIN ESTADO

Pensar en literatura latinoamericana desde la conceptualización de novelas de migración plantea en sí mismo un desafío crítico. Al respecto, Héctor Reyes Zaga (2019) propone:

la imagen del inmigrante ha ocupado en la narrativa latinoamericana un lugar paradójicamente central y marginal. Central porque ha

servido de musa a escritores en la producción de sus obras, pero marginal, al mismo tiempo, debido a que la crítica literaria ha ignorado o devaluado su estudio. [...]. El problema principal radica en distinguir si la literatura de migración está constituida exclusivamente por escritos producidos por inmigrantes; por todas aquellas obras que incluyen inmigrantes en sus representaciones y construcciones; por los trabajos que tematizan de manera literaria el motivo de la migración o por la totalidad de la escritura que exhibe algún tipo de desplazamiento (ya sea real o simbólico) (pp. 142-145).

Estas novelas de migrantes implican un conflicto identitario, de alteridad: *ser el Otro en un país ajeno*. Por ello, en ambas aparece como subtexto una reflexión y una discusión sobre la nación: “Su migración nace del deseo de escapar de una situación precaria hacia un nuevo mundo donde puedan alcanzar la libertad necesaria para una vida plena” (Reyes Zaga, 2019, p. 147). Hay consenso en la crítica especializada en que esta es una característica propia de la literatura de migración, sobre todo en América Latina. Sin embargo, es menester señalar que tanto la novela de Ortuño como la de Monge, si bien comparten aspectos temáticos con esta literatura, como el tema de la hibridez identitaria, el conflicto de la alteridad, “el viaje y el cruce fronterizo; la descripción de las vejaciones y sufrimientos de los inmigrantes; la defensa de sus derechos humanos; la descripción de la ciudad [...], el conflicto cultural [...], la asimilación o la resistencia y la correspondiente promoción del nacionalismo” (Reyes Zaga, 2019, p. 148), no son novelas que se ajusten estrictamente a algunos de los rasgos de la *literatura de migración*, pues se trata de novelas escritas por mexicanos que no viajan, no por migrantes. En ellas, los personajes que migran no arriban a su lugar final de destino, sino que están de paso, suceden en ese transcurso del viaje y, en última instancia, representan y problematizan a ese “México expulsor de migrantes” (Reyes Zaga, 2019, p. 142), a esa *narcososa* que, como dice el narrador de Monge, se traga los sueños y los anhelos de los que vienen de otras tierras. De este modo, pueden ser leídas como “narrativas de la no-supervivencia” (Pratt, 2011, p. 437). En palabras de Mary Louise Pratt: “En esta nueva variante la

narración está en tercera persona y las obras hablan principalmente de muertes anónimas. [...]. Son las escenificaciones de la muerte, la exclusión y el fracaso las que impactan la imaginación del público metropolitano y perduran en ella” (2011, p. 436). La crítica argentina Luz Horne (2011), siguiendo a Giorgio Agamben, plantea que “cada sociedad pone sus límites y decide quién es su *homo sacer*, quién es aquel conservado –dentro de la sociedad misma– como muerto vivo, en el abandono, en un ‘estado de excepción’ que se transforma rápidamente en regla” (p. 159). En estos casos, al interior de la sociedad mexicana los *homines sacres* serían los migrantes centroamericanos. Según estas ficciones, pueden ser definidos como “sujetos sin capacidad de actuar, despojados de decisión, aturdidos por la amenaza de muerte y la discriminación, y convertidos en una corporalidad pura que bordea la animalidad” (Horne, 2011, p. 159). Así, Agamben, al analizar el holocausto judío, define a la *nuda vida* del *homo sacer* según estos términos:

“Desnuda”, en el sintagma “vida desnuda”, corresponde aquí al término griego *haplos* [absolutamente], con el que la filosofía primera define al ser puro. [...]. La vida del *homo sacer* no tiene valor, por ello puede ser asesinado sin consecuencias punitivas, porque se trata de “vida sin valor” (o “indigna de ser vivida”) (2018, pp. 212-278).

En palabras de Horne (2011), “la expulsión de lo humano en el hombre y su reducción a simple vida animal es un proceso que lleva a que se los pueda matar sin que esto se considere un sacrificio: ya son *homo sacer*” (p. 156). En la experiencia migrante ficcionalizada en estas novelas, podemos identificar esas vidas de *homo sacer* en el marco de “literaturas reales”. Luz Horne acuña esta definición para conceptualizar una serie literaria latinoamericana escrita desde los 90 en adelante, en la cual hubo un renovado interés por el realismo. La autora, que propone este concepto para un *corpus* específico de novelas diferente de las de Ortuño y Monge, lo explica del siguiente modo:

es casi innegable que en diversos contextos nacionales latinoamericanos desde los años noventa en adelante, probablemente debido a cierta agudización de la desigualdad social, la pobreza y la violencia en las grandes ciudades latinoamericanas —o quizás debido a un cambio en la naturaleza del modo en que estos problemas se configuraban hasta entonces— esta tendencia se ha venido generalizando. Así, comienzan a surgir de un modo mucho más constante una serie de textos y *films* que adoptan una estética realista para exponer una marginalidad creciente y mostrar la ciudad como un espacio degradado, sucio y ruinoso. [...]. Si cambia lo que entendemos por realidad y los modos de percibirla, y si cambia lo que consideramos como verosímil, los modos de representación de la realidad y las pautas que definen la verosimilitud también deberían cambiar (pp. 13-14).

De este modo, el proceso de conversión en *homo sacer* de los migrantes es parte de la desindividuación y la transmutación en mero cuerpo, hasta llegar a ser muertes “anónimas” —como señala Pratt (2011)—, en una atmósfera realista trastocada, según propone Horne. En *Las tierras arrasadas*, por ejemplo, los migrantes nunca tienen nombre; son genéricos, totalmente impersonales. Su denominación va graduando su despojo. Primero son *los que vienen de otras tierras, de otras patrias o de muy lejos*. Luego son denominados, en tanto sinécdoque, según posean o no un carácter que permita definirlos: son *los que aún presumen de un alma, los que todavía tienen lengua, los que aún tienen una sombra*. Para finalmente pasar a ser *los nadie, los sinalma, los sin Dios* (Monge, 2016, pp. 23 y 143). Así, tal como apunta Luz Horne (2011), “en esta materialidad hay una dimensión corporal que señala una objetivación o cosificación de lo subjetivo; un cuerpo desubjetivado al punto de convertirse en objeto. [...] En la exposición de un *sujeito vuelto cosa* [debería leerse] un ‘*fresco*’ de época” (p. 158).<sup>6</sup> Algo similar, casi de modo anticipatorio, fue planteado por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*: “La antigua relación entre víctima y victimario, que es lo único que humaniza al

---

<sup>6</sup> Las cursivas son nuestras.



crimen, lo único que lo hace imaginable, ha desaparecido” (2016, p. 66). Además, el trastocamiento de las coordenadas que habilitan la verosimilitud nos permite encontrarnos con personajes arquetípicos, genéricos, casi como una condensación de tipos sociales, que son designados con nombres que no por irónicos son menos lúgubres –Epitafio, Mausoleo, Cementería, Sepulcro, Osamenta– o lugares que se nombran dantescamente como *El paraíso* o *El Infierno*, en la novela de Monge, o cínicamente como el Biempensante, en Ortuño. De este modo, vemos que en *Las tierras arrasadas* el proceso de deshumanización de los migrantes empieza por la despersonalización, es decir, por la apuesta que hacen los traficantes en pos del despojo de la identidad. Lo primero que buscan evitar los criminales es que entre los sobrevivientes puedan hablar, hacer comunidad. Por eso, el narrador comienza a llamarlos “los sinvoz” (Monge, 2016, p. 164) o “sinnombre” (p. 153). Son los enmudecidos después de la tortura o de haber visto bien de cerca a la muerte; son aquellos que no pueden afirmar su identidad en la palabra. Además, así como cada personaje es denominado por el narrador según la (des)posesión de un carácter, el migrante que intenta hacer que el grupo socialice, a pesar de las violaciones y las torturas, es llamado Merolico –que significa charlatán. Él procura, aun a sabiendas de la banalidad de su intención, paliar la violencia a través de las palabras. Merolico finge que lee las palmas de las manos de sus compañeros, cuenta historias para intentar apaciguar un poco el dolor de quienes sueñan con “volver al terruño y ser feliz” (p. 210) e intenta dar esperanzas para soportar el horror. Pero el narrador omnisciente, que funciona como un latigazo de realidad y cinismo resignado, refiere a estas circunstancias como la “esperanza que *falsea* Merolico” (p. 228).<sup>7</sup> Este procedimiento de sembrar la duda por parte del narrador aparece permanentemente cuando refiere a los migrantes con sintagmas que aún afirman subjetividad, pero prometen dejar de hacerlo: “el que tiene *aún* un nombre”, “la que cuenta *aún* con Dios”, “quien *aún* presume de un alma”, “el

---

<sup>7</sup> Todas las cursivas de las citas de *Las tierras arrasadas* son nuestras.

que *todavía* tiene un cuerpo” (p. 258), “hombres y mujeres que *aún* conservan la esperanza” (p. 259) o que “*aún* abrazan sus anhelos” (p. 260), “aquellos que creen *todavía* en su suerte” (p. 261), “*convencidos* de estar cambiando su fortuna” (p. 264), los que “arrastran su *ilusión* como una sombra” (p. 300). Así, señala a través de adverbios de tiempo –aún, todavía– o utilizando verbos y sustantivos que dan una idea de apariencia o de mentira –presumir, falsear, ilusión– el final anunciado desde el título mismo de la novela.

### 3. 2. LAS TRAMAS

En la trama, el personaje Merolico es vendido a quienes regentaban el deshuesadero denominado *El Infierno*, un lugar horroroso, que evidencia cómo las cadenas de valor no escasean en el mundo criminal. Allí, autos y cadáveres son quemados por igual y esto es significado como “puro trocerío” (Monge, 2016, p. 236). Merolico llega a conocer –casi como en un Auschwitz latino– “cómo huelen los humanos al quemarse” (Monge, 2016, p. 246). En ese momento, el personaje ilusamente cree haberse salvado, pero nadie en ese mundo se zafa de la perversidad del mal.

Por su parte, en *La fila india* aparece la brutalidad más despiadada de la que es capaz el ser humano llevado a situaciones límites y movilizad por un profundo y legítimo deseo de venganza. Yein, quien antes de migrar vivía en la más profunda miseria en El Salvador, termina siendo la única sobreviviente de los tres ataques a los albergues de Santa Rita, el pueblo fronterizo donde se sitúa gran parte de la trama. En uno de ellos, murió su esposo, único miembro de su familia, quien durante el viaje permitió –o sencillamente no pudo impedir– la violación de la que fue víctima.<sup>8</sup> Pero ella, aún quemada y siendo casi un despojo de ser humano, acaba consumando su venganza, único motivo por el cual había decidido sobrevivir. La novela también cuenta con referencias reales, cuando se mencionan las fosas comunes encontrada en Tamaulipas, en 2010, luego de la masacre de migrantes ocurrida entre el 22 y 23 de

---

<sup>8</sup> Las cifras estiman que cada seis de diez migrantes centroamericanas que pasan por México son violadas.

agosto, atribuida al cártel de los Zetas. En la novela, este hecho criminal “compite” por la difusión en la prensa, en la cual se narra en tanto hecho principal la quema de albergues de centroamericanos en Santa Rita. En este sentido, la protagonista reflexiona:

Eran decenas y decenas de cadáveres en zanjas. ¿Zanjas? Fosas comunes. Ningún grupo de ese tamaño llegaba lejos sin dividirse. Debieron irlos cazando a medida que llegaban, por meses o años, y entonces habían decidido deshacerse de ellos, una mañana, como quien resuelve que va a desayunar huevos con frijoles. Nuestros quemados habían palidecido. Se difuminaron. Apenas dos docenas de notas [...] citaban lo que pasó en Santa Rita como precedente. Quién necesitaba el contexto de nada. Total: *los cuerpos extranjeros nos avergonzaban pero no demasiado*. Si no sabíamos qué hacer con la mitad del país, por qué nos iban a preocupar los demás.

¿Podíamos matar tan tranquilamente como hacíamos el pan? Porque éramos un pueblo hospitalario y solidario, [...] un pueblo admirable. Miren nomás cómo ayudó la gente cuando el temblor del año ochenta y cinco. En otros países se habrían quedado sentados hasta que llegara la ONU. Pero, bueno, supongo que en otros países no hubieran rematado a los niños a machetazos o a sus madres a tiros ni hubieran puesto a los hombres a pelear entre ellos para merecerse el premio de vivir unas horas más (Ortuño, 2013, pp. 120 y 121).<sup>9</sup>

Pero lo que hay en la novela de Ortuño es, sobre todo, una parodia al rol de la Comisión Nacional de Migración (CONAMI). Ante cada ataque a los albergues de migrantes –que son sucesivos y tienen como objetivo asesinar hasta a la última sobreviviente del grupo–, como ocurre también cuando el incendio provocado por Yeín para vengarse de los responsables, la CONAMI no hace más que publicar una y otra vez el mismo comunicado de lamento, con pequeñas variaciones en cuanto al lugar del ataque y a la cantidad de muertos, siempre procurando utilizar palabras políticamente correctas, que

---

<sup>9</sup> Las cursivas son nuestras.

no digan demasiado. Por si aun quedaran dudas de su funcionalidad, el narrador, asumiendo sencillamente la pura formalidad de esa institución y sus posibilidades de incidencia, nos aclara que “La elección de las palabras era indudable. No cambiaba una coma. El sentido único del boletín era que nadie lo creyera pero que no provocara líos. Y, sobre todo, que nadie pudiera agregar: ‘No sacaron ni un puto boletín’” (Ortuño, 2013, p. 120). Lamentablemente, el referente de esta parodia podría ser el accionar institucional y el discurso oficial de los sucesivos gobiernos mexicanos, que señalan “daños colaterales” en la “guerra contra el narco”, es decir, muertes y desapariciones de “civiles” —no narcos, a veces migrantes—, a quienes se busca criminalizar y utilizar como chivos expiatorios.

El realismo al que se ajustan estas novelas es relevante en términos del análisis, como bien observa Horne (2011):

produce una distancia con respecto a cualquier tipo de “vínculo piadoso” que pueda establecerse entre el lector y aquello que se muestra y en este sentido es —sí— un arte despiadado. [...]. Esto permite captar algo de la corporeidad de la “vida desnuda” sin reducirla a una estructura de sentido que le quite su incomodidad y evitar la posibilidad de hacer una afirmación moral o didáctica (p. 171).

Considero que este realismo despiadado, entendido como aquel que busca provocar un efecto y no sacralizar y tranquilizar con la representación, aparece también en *Las tierras arrasadas*, precisamente por la opción de procedimientos narrativos que toma: por un lado, a través de su narración, lindante con lo poético, donde la sintaxis es barroca, no persigue un orden lineal; por el otro, por la intromisión de versos de la *Divina Comedia* y de testimonios reales de los salvadoreños migrantes, que se insertan en medio de los pasajes narrativos. También por las formas de nombrar a cada uno de los personajes, para significar las *nudas vidas* migrantes. Y por último, por la circularidad de la violencia, que es puesta en evidencia al final de la novela, cuando, en el Claro de Luna, el nuevo contingente migrante y sus polleros son brutalmente masacrados. Es en este sentido que se distancia del clásico dantesco: la espe-

ranza está negada, el Infierno en la tierra es intransitivo (Perassi, 2019). Por esto mismo, la buena intención de –por ejemplo– Irma –en *La fila india*–, la asistente social que envía el gobierno luego de los incendios al albergue, fracasa previsiblemente, aunque casi sin quererlo intente aminorar la crisis social rescatando a una de las sobrevivientes del ataque e investigando y develando las complicidades estatales en el crimen. Algo similar le sucede a Estela, la protagonista de *Las tierras arrasadas*, cuando intenta alertar a Epitafio, su compañero y jefe de la banda, sobre la traición que sus subordinados planean y no lo logra. En esa cloaca de mundo, no hay lugar para las buenas intenciones, a lo mucho, como Yein, sólo es posible pensar en términos de odio, donde lo que guía no sea un valor, sino el mero deseo de venganza. Porque en el futuro sólo se espera más violencia, habrá nuevos cruces fronterizos y nuevos grupos, no importa comandados por quién; allí solo la muerte permanece.

#### 4. DISCUSIONES

En el primer tomo de *Homo sacer*, Agamben (2018) refiere a Hannah Arendt, para profundizar en la crisis política, y de sentido, que significa para los estados-nación la aparición de los refugiados en tanto sujetos complejos de catalogar jurídicamente. Dice:

La paradoja de la que parte Hannah Arendt es que la figura del refugiado, que debería haber encarnado por excelencia al hombre de los derechos, marca en cambio la crisis radical de este concepto.

Si los refugiados [...] representan un elemento tan inquietante en el ordenamiento del Estado-nación moderno, es sobre todo porque ponen en crisis la ficción originaria de la soberanía moderna, quebrando la continuidad entre el hombre y el ciudadano, entre la natividad y la nacionalidad. Al sacar a la luz la separación entre el nacimiento y la nación, por un instante el refugiado hace aparecer en la escena política aquella vida desnuda que constituye su presupuesto oculto (pp. 191 y 199).

En esta línea, vemos cómo las caravanas migrantes en México han vuelto a poner a la orden del día una reflexión tradicional de la inte-

lectualidad de este país: la cuestión de la identidad nacional, el ser o la filosofía de lo mexicano (Vasconcelos, 1925; Ramos, 1934; Paz, 1950). Pero estas ficciones no colaboran con un discurso hegemónico, que sirva a las élites en pos de la construcción de una mitología nacional funcional al poder político (Paz, 1970; Bartra, 1987), ni se contentan con la supuesta esencialización de un *malinchismo* originario (Paz, 1950), sino que lo que sugieren es, en términos de Roger Bartra (2017), la configuración de una “anti-utopía”: “los mexicanos que han resultado de la inmensa tragedia [...] son habitantes imaginarios y míticos de un limbo violentado” (pp. 34 y 36).

#### 4. 1 CONJURAR EL NACIONALISMO

Tanto *Las tierras arrasadas* como *La fila india*, con sus escritores “como francotiradores” (Paz, 2016, p. 348), intentan *trascender* la frontera que, con un discurso racista y xenófobo, “divide en dos las tierras arrasadas” (Monge, 2016, p. 303). Se constituyen a la vez en relatos de denuncia y en testimonios de esperanza. Son una alerta de la propia barbarie, en tanto narrativas que intentan desnaturalizar y poner historias a esas cifras a las que la sociedad, ya sea por miedo, prejuicio o desinterés, parece acostumbrada. En este sentido, pueden ser entendidas como “contra-narrativas de la violencia” (Monge, 2016, video). Se trata, en última instancia, de novelas que portan una crítica identitaria social-nacional al configurar la identidad de lo mexicano sobre la base de contra-valores o bien desarmar, a través de la violencia, la pretendida identidad nacional. Minan esa posibilidad al hacer evidentes las cloacas del poder, el uso arbitrario de la violencia y la infinidad de violaciones a los derechos humanos en ese casi “estado de excepción” (Agamben, 2004) que es la frontera, y que se extiende a vastas extensiones territoriales. Es por esto que la *mexicanidad* aparece permanentemente ridiculizada y despojada de los valores que se suponen respetables, dando cuenta, a su vez, de cómo esos supuestos “rasgos nacionales” “no son sino consecuencia de la prédica nacionalista de los gobiernos” (Paz, 2016, p. 133). Así lo sintetiza el narrador de *Las tierras arrasadas*: “Los seres que padecen los castigos de *la patria que se traga los anhelos y sepulta los recuerdos*” (Monge, 2016, p. 80). Aquí,

la *patria*, como sinécdoque, adquiere un triple significado: es México que funciona como una trampa para la diáspora, a la vez que es el país de origen y también son los criminales, en tanto agentes de los castigos que inflige la patria de recepción. Sin ir más lejos, los propios personajes criminales se denominan a sí mismos “la puta República” (Ortuño, 2013, p. 214) o “la patria” misma (Monje, 2016, p. 119), porque sí, como dice Bartra, “la búsqueda de la grandeza prometida –y siempre diferida– se conecta con la exaltación patriótica de la violencia emocional constitutiva del carácter mexicano” (2017, p. 181), estas novelas vienen a desnaturalizar esa operación de exaltación violenta y a mostrarla en su más repulsiva crueldad, para “huir del insoportable patriotismo” (p. 187). Y en este mapa, son las novelas de migrantes aquellas que reinstalan un imaginario posible de justicia y de memoria.

Este nacionalismo, que deviene muchas veces en xenofobia, es expresado en la novela de Ortuño por un personaje denominado, paródicamente, “Biempensante”; y sus divagues se parecen demasiado a los que dirigen los gringos contra los mexicanos, pero en este caso, el rol de *Otros* en tierra extranjera lo juegan *otros*. Un buen día, el Biempensante decide alojar, a regañadientes, a una migrante hondureña de 20 años, de esas que había “tomado la ciudad” a la bajada del ferrocarril. La pone a trabajar de sirvienta. Como previsiblemente podía suceder, un día comienza a violarla, depositando todo su odio racial en ese cuerpo inerte, que planea silenciosamente su venganza. Así, el Biempensante –de quien no podíamos esperar menos– se refiere al acto con la jerga de la política oficial: “La primera medida de *control de daños*, siempre el control de daños, es cubrirla con una bata” (Ortuño, 2013, p. 158).<sup>10</sup> Finalmente, una vez naturalizada la crueldad la hondureña le cuenta que no era la primera vez que la violaban y que, como sabían que “eso iba a pasarle en el viaje” (Ortuño, 2013, p. 159), en su país le habían inyectado anti-conceptivos. Certeza trágica del destino infernal. Y una vez más, la dualidad se hace presente: la conducta del Biempensante, educado,

---

<sup>10</sup> Las cursivas son nuestras.

no tiene nada que envidiarle a la del Estado o la del crimen organizado. En esta línea, el Biempensante, con aparente conocimiento de causa en torno a la intelectualidad que se ha dedicado en su país a pensar los “problemas” del ser nacional, haciendo gala de ser un profesor de historia erudito sobre su tradición, comenta:

*Hace mil años que sabemos que nuestra madre mamaba mientras nuestro padre le ponía una pistola en la sien. Paz le arrebató las ideas a Salazar Mallén y Samuel Ramos y las puso presentables, las hizo pasar de eructos insolentes a pedos sublimes. Qué puta mierda todo; arrojo el libro al montoncito de los que se apilan fuera del baño junto con las anteriores novelas crudas o delicadas o valientes que dijeron que leían como nadie las líneas de la mano del país* (pp. 116-117).<sup>11</sup>

Así las cosas, es sabido que la política xenófoba de deportación, depredación y dominación de Estados Unidos sobre la región latinoamericana es una realidad inexcusable. Algo propio del gendarme del mundo. Lo conflictivo —nos vienen a incomodar estas novelas— es que los mexicanos la reproduzcan a imagen y semejanza. En efecto, lo que se evidencia tanto en el personaje del Biempensante, que vive en la ciudad, como en la fronteriza Santa Rita es un pánico social expresado por esos que no logran inteligir la “horda” migrante. Luz Horne (2011) lo define como “la periferia” que “se instala en el centro mismo de la ciudad”, logrando con esto que ya no haya “una zona delimitada para la marginalidad” (p. 163). Los campamentos migrantes todo lo invaden, pero el mexicano medio de la novela no logra aprender a convivir con ellos, sino a través del desprecio y la violencia. Para hacer cognoscible la pluralidad de situaciones violentas que esta ampliación del espacio fronterizo genera, y cómo éstas se combinan criminalmente con un discurso nacionalista, valga incorporar el análisis de Rita Segato (2013), que tiene como referencia la particular formación social de control

---

<sup>11</sup> Cada capítulo protagonizado por el Biempensante, en la novela de Ortuño, está escrito completamente en itálicas.



territorial narco-gubernamental instalada en la frontera norte, que puede extenderse a otras zonas del país:

En un ambiente totalitario, el valor más martillado es el “nosotros”. El concepto de nosotros se vuelve defensivo, atrincherado, patriótico, y quien lo infringe es acusado de traición. En este tipo de patriotismo, la primera víctima son los otros interiores de la nación, de la región, de la localidad –siempre las mujeres, los negros, los pueblos originarios, los disidentes (pp. 38-39).

En este caso, basta simplemente con reemplazar la idea de *otros interiores* por la de *otros exteriores* para ver cómo este desprecio por los extranjeros centroamericanos aparece funcionando, en las novelas de migrantes, en tanto figuras de alteridad que devienen *homines sacres*.

## 5. CONCLUSIONES

La novela de Ortuño tiene elementos de parodia y patetismo. Y junto con la poesía, que reverbera por todos los rincones en la novela de Monge, estas historias de migrantes provocan un efecto de desnaturalización sobre los muertos que importan y los que no, en pos de conjurar al nacionalismo –asesino– ante la muerte. Según plantea el propio Emiliano Monge en este sentido, pueden ser entendidas como *contranarrativas de la violencia*, es decir, como relatos que tienen como propósito desestabilizar la sensibilidad de esa sociedad fallida (2016b). Es en este sentido que funciona el verso dantesco en su novela, redimiendo a los migrantes “de su condición de cosa” y enterrándolos “dignamente gracias a la liturgia celebrada por la altísima palabra de la poesía” (Perassi, 2019, p. 49). Como contraparte de este tono lírico y trágico, Ortuño se vale de los recursos de la parodia y la ironía “para oponerse a las totalidades opresoras de la muerte, del dolor y del dominio” (Jankélévitch, 1987. Cit. por Perassi, 2019).

Las ficciones presentan “un escenario profundamente distópico”, a través de un realismo que “muestra la contradicción propia de un discurso humanitario y progresista” (Horne, 2011, p. 171) o, agregamos, securitario, represivo y prohibicionista. Finalmente,

considero que las novelas logran “decir lo indecible de un modo despiadado, sin transformarlo plenamente en ‘decible’ y sin sacarle, consecuentemente, su poder disruptivo” (Horne, 2011, p. 171). En síntesis, al exponer la putrefacción del mundo en el que se habita en ese México azorado por la violencia, y en esta América Latina que nada tiene que envidiarle, no sólo se retrata la realidad, sino que se deja un resto político de humanidad pendiente, que la literatura no puede compensar.

Para concluir, considero que en un contexto literario regional, signado por el intento de totalizar la narrativa mexicana en la norteña y la norteña en la narcoliteratura, tanto Monge como Ortuño han hecho el esfuerzo de diferenciarse y narrar, con conmovedora prosa, imaginación crítica y originalidad narrativa, a ese otro México, que, entre tanto pintoresquismo de la violencia, ha quedado sepultado en un mar de narconovelas, esa es su singularidad. Son narraciones únicas en su serie, una serie literaria de *contranarrativas de la violencia* que merece ser continuada. ➤➡

#### REFERENCIAS

- AGAMBEN, G. (2018). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida. Homo Sacer I*. (F. Costa e I. Costa, Trads.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- AGAMBEN, G. (2019). *Estado de excepción. Homo Sacer II, 1*. (F. Costa e I. Costa, Trads.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- ANÓNIMO. (2021, 27 de abril). Crisis migratoria. Dos mil migrantes desaparecidos en México revela un informe. En *La Izquierda Diario*. <https://www.laizquierdadiario.com/Dos-mil-migrantes-desaparecidos-en-Mexico-revela-un-informe>
- ARENDT, H. (2005). *Ensayos de comprensión, 1930-1954. Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*. Buenos Aires: Caparrós libros.
- BARTRA, R. (2017). *La jaula de la melancolía*. Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial.

- CROCE, M. (2019). Comparatismo latinoamericano: una teoría cultural entre lo comarcano y lo supranacional. En *Literatura: teoría, historia, crítica*, 21(2), 83-103. <http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v21n2.78643>
- DURAND, J. (2016). *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- HORNE, L. (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- MEZZADRA, S. Y BRETT, N. (2016). *La frontera como método*. Madrid, España: Traficantes de sueños.
- MONGE, E. (2016). *Las tierras arrasadas*. Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial.
- MONGE, E. (2016b, 4 de marzo). *Mesa: Escribir la violencia con Emiliano Monge y Enrique Díaz*. [Archivo de video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=SEvc0\\_SZOTQ&t=88s](https://www.youtube.com/watch?v=SEvc0_SZOTQ&t=88s).
- MONGE, E. (2018, 25 de mayo). El escritor Emiliano Monge critica la doble moral de México sobre indocumentados. [Entrevista]. En *La Opinión*. <https://laopinion.com/2018/05/23/mexico-es-muy-bueno-para-reclamar-derechos-para-el-migrante-mexicano-en-estados-unidos-pero-ignora-los-de-los-centro-americanos/>
- OLVERA, R. G. (2013). *Sólo las cruces quedaron. Literatura y narcotráfico*. Ciudad de México: Ficticia editorial.
- ORTUÑO, A. (2013). *Fila india*. Ciudad de México: Océano.
- PAZ, O. (2016). *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a "El laberinto de la soledad"*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- PERASSI, E. (2019). "En el pecho encerrada una tormenta". Apropiaciones dantescas en la literatura latinoamericana contemporánea. En *Letteratura e letterature*, 13. 33-49. Pisa, Roma: Fabrizio Serra editore.
- PRATT, M. L. (1991). Arts of the Contact Zone. En *Profession. Modern Language Association*, 33-40.
- PRATT, M. L. (2011). *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- RAMOS, S. (1934). *El perfil del hombre y la cultura en México*. Madrid: Espasa-Calpe.
- REYES ZAGA, H. (2019). Cartografías literarias: anotaciones a propósito de la novela de migración mexicana. En *Literatura Mexicana*, 30(1), 141-170.
- ROMERO, D. Y MARTÍNEZ, M. C. (2016, agosto-diciembre). Exconvictos deportados, violencia y cooperación transfronteriza entre México y Estados Unidos. En *Confines*, 12(23), 63-83. <https://www.redalyc.org/pdf/633/63355471004.pdf>
- SEGATO, R. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- VASCONCELOS, J. (1925). *La raza cósmica*. Madrid: Espasa-Calpe.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 3, núm. 6, mayo-agosto 2023, Sección Redes, pp. 124-144.  
DOI: [https://doi.org/ 10.25009/pyfril.v3i6.108](https://doi.org/10.25009/pyfril.v3i6.108)

## La guerra cultural: testimonio y comunicación, una vía hacia la identidad

### The Culture War: Testimony and Communication, a Path to Identity

Miguel Barnet  
Fundación Fernando Ortiz, La Habana, Cuba

ORCID: 0009-0000-8429-7064  
[fortizfundacion@gmail.com](mailto:fortizfundacion@gmail.com)

Recibido: 14 de diciembre de 2022  
Dictaminado: 10 de marzo de 2023  
Aceptado: 21 de marzo de 2023



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

# La guerra cultural: testimonio y comunicación, una vía hacia la identidad

## The Culture War: Testimony and Communication, a Path to Identity

Miguel Barnet

### RESUMEN

Esta disertación gira en torno a la monopolización de los medios de comunicación masivos que obstaculizan el desarrollo de una sensibilidad acorde a los principios y necesidades del ciudadano a pie. El valor sociológico de la literatura fomenta la memoria histórica frente al *status quo* que legitima el discurso dominante, ese que busca, de alguna manera, adormecer la lucha de clases. La novela testimonial permite la reflexión respecto a la enajenación del espíritu latinoamericano y caribeño perpetuada por un modelo único de cultura, propuesto por el mundo capitalista occidental. Así, las vivencias de las comunidades marginadas marcan la apropiación del proceso histórico y de su realidad última como signos de verdad.

*Palabras claves:* novela testimonial; Revolución Cubana; realismo social; literatura socialista; revolución cultural.

### ABSTRACT

This dissertation spins around the monopolization of the mass media that prevents the development of a sensibility according to the principles and needs of the ordinary citizen. The sociological value of literature fosters historical memory in the face of the *status quo* that legitimizes the dominant discourse, which seeks, in some way, to numb the class struggle. The testimonial novel allows us to reflect on the alienation of the Latin American and Caribbean spirit perpetuated by a unique model of culture proposed by the Western capitalist world. Thus, the experiences of mar-

ginalized communities offer the appropriation of the historical process and their ultimate reality as sights of truth.

*Keywords:* testimonial novel; Cuban Revolution; social realism; socialist literatura; cultural revolution.

#### PRESENTACIÓN

Con promesas de democracia y progreso, la sociedad capitalista ha orquestado falsos valores americanos en aras de una realización individual y colectiva dentro de la avasallante modernidad, cuyas consecuencias devienen en una falta de autonomía espiritual de los pueblos. Dicho de otra manera, las ideologías por parte de la cultura de masas, provenientes de un chauvinismo específicamente norteamericano, gestionan nuevas formas de colonialismo. Su materialización mercantil fortalece un estado de cosas difícil —pero no imposible— de derrocar. La criminalización del movimiento obrero por parte de los grupos de poder exagera y devela dicha gestión pública y política. ¿Cómo combatir semejante mal endémico? Es necesario hacer al pueblo el verdadero protagonista y creador de su propio destino, señala Miguel Barnet.

A raíz de la publicación de su libro *Biografía de un cimarrón*, en 1966, el antropólogo y escritor cubano debió hacer frente a las repercusiones y críticas por su obra: ¿es un testimonio o llanamente una ficción la historia de Esteban Montejo, un esclavo afrocubano de 108 años? Dicho acontecimiento significó un hito en las letras latinoamericanas, pues se presenciaba el nacimiento de la novela testimonial en Occidente. Derivados del escándalo literario, múltiples ensayos se publicaron para dar respuesta a la interrogante, entre ellos “Testimonio y comunicación: una vía hacia la identidad”,<sup>1</sup> cuya versión actualizada y corregida fue presentada por el autor en una conferencia ofrecida en Xalapa, Veracruz, México, en 2022.<sup>2</sup> El asunto se reduce a la guerra cultural contemporánea en

---

<sup>1</sup> Véase Barnet (1980 y 1983) y Jara y Vidal (1986).

<sup>2</sup> Conferencia dictada el 16 de mayo de 2022, en Xalapa, Veracruz. En el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana.

medio de la creciente implementación de políticas discriminatorias por parte de los sectores hegemónicos. Por lo anterior, el presente texto retoma temas como la revolución socialista y el papel de la literatura en ella, teniendo como referente principal la Revolución Cubana y la novela de testimonio.

Cuba, en 1959, fue el epicentro de una revolución contra la hegemonía de Estados Unidos sobre América Latina. Con la apropiación de los medios de comunicación masivos, se buscaba evitar la propagación de una engañosa forma de pensar y actuar, permitiendo en cambio el desarrollo de nuevas historias, gracias al fomento y consumo de productos nacionales. Tremendo cambio en la brújula de la ética, moral, política y economía de la isla, que buscaba la reconquista de la dignidad, el sentido histórico y la tradición caribeña, lo que permitió que el pueblo tomara un papel activo en la liberación de estructuras que el mercado extranjero propagaba.

Aunado a la lucha, el testimonio, anota Barnett, se erige como un arte auténtico para la toma de conciencia, con base en una perspectiva de clase, sin los remanentes de viejos ideales burgueses. Una vía para el reconocimiento del pueblo como operante de su porvenir es la cultura socialista, en la cual la novela testimonial permitiría la identificación y divulgación de las ideas “de lo auténtico, lo verdadero y lo esencial”. En dicho marco, el escritor tiene un papel como investigador social, entre cuyas tareas destaca la recuperación de los relatos personales y populares, para darle el acabado justo que los posicione políticamente y en legítima defensa.

Dado que en el lenguaje se gesta un horizonte de intencionalidad, el testimonio ayudaría a reivindicar el valor de los desposeídos, los individuos sin aparente historia, representando la lucha de clases como la raíz de los problemas fundamentales de toda sociedad moderna. En última instancia, la participación del testimonio en la lucha proletaria hace del lenguaje popular, decantado y puesto en circulación, un cuerpo revolucionario. La escritura socialista anula o, al menos, revierte el maniqueísmo de la burguesa, aquella que representa a las masas con una suerte de exotismo y estetización del prejuicio y del estereotipo: recuérdese, por ejemplo, el negrismo en el Caribe o el indigenismo en Latinoamérica.



La alfabetización del ciudadano común cultiva en él una necesidad espiritual. La literatura, el cine documental y el teatro callejero abren un diálogo incesante y permanente, con la misión de crear una nueva sensibilidad y conciencia, apartadas de las empresas publicitarias, en un proceso, propiamente, descolonizador. Dicha exigencia del arte en la cultura socialista requiere asimismo un trabajo riguroso por parte del escritor, no sólo como agente de la causa, sino también como artista.

Que toda obra lleve consigo un germen de ideologización es inevitable. En cambio, atizar el valor estético del testimonio en la lucha proletaria es el bastión de una cultura insurrecta, porque un arte socialista es un pueblo armado y a la vanguardia, aventura Miguel Barnet. La novela testimonial es el lenguaje de un pueblo en reconstrucción; la fundación de una conciencia que le devuelva al trabajador, a la obrera, al segregado. Así pues el compromiso de libertad es la tarea principal del escritor de nuevos tiempos.

#### REFERENCIAS

- BARNET, M. (1980). Testimonio y comunicación: una vía hacia la identidad. En *Unión*, 4, 131-143. La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- BARNET, MIGUEL. (1983). *La fuente viva*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- JARA, RENÉ Y VIDAL, HERNÁN (Eds.). (1986). *Testimonio y literatura*. Minnesota: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature.

Luis Antonio Mendoza Vega  
*Universidad Veracruzana*, México

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

La dominación descansa en la fuerza; y la mentira es su signo. Mentir se convirtió en un rito. Un rito productivo y eficaz. La verdad no sólo se desconoció, sino que era imposible asirla sin un instrumental adecuado. La verdad debía surgir de la violencia. Y de la violencia de muchos. No de un zarpazo más, de un golpe asestado al azar, sino de una flagrante lucha, de una verdadera conmoción social. La verdad era la Revolución.

Férreamente monopolizados los medios masivos, desde la ancestral imprenta de mano hasta la televisión y el video, la democratización de la cultura no ha sido más que una ilusión y un espejismo en el mundo capitalista. Los trabajadores, los explotados, apenas han podido asomarse al mundo. Sus valores, sus tradiciones, han sido escamoteados sistemáticamente por un sistema al que sólo le ha interesado la producción de bienes materiales en masa y un conjunto de ideas sometidas a esa producción.

Los verdaderos contenidos artísticos y culturales, aquellos que llenarían las necesidades íntimas del pueblo y su sed de conocimientos, no han llegado a las masas. Por el contrario, los *mass media* han servido para envenenar conciencias y estandarizar un gusto y una sensibilidad que ya hoy se ha convertido en modelo. Modelo único, signo de la apariencia, espada de Damocles sobre la clase explotada. Los contenidos que se proponen son falaces, sub-productos culturales impuestos por la demanda de un mercado consumista servil. Aún más, toda esa parafernalia de medios ha servido sólo para evitar el desarrollo de una sensibilidad y un gusto acordes a las más legítimas necesidades del hombre común. Ha creado un mal endémico y no un mensaje cultural, una fiebre embotadora y no un sistema fluido para el mensaje ideológico, mucho menos una solución legítima y aplicable al mundo real del hombre de nuestra América.

En nuestro continente, el resultado de este virus generador de efectos malignos aparece triplicado por relación a los países desarrollados, donde los niveles de escolaridad son más altos y donde la hegemonía de la clase dominante sufre fracasos constantes. El producto final de este empeño, extraído de todo un laboratorio

industrial y publicitario, es ya una realidad consustancial al mundo íntimo del hombre americano.

La producción en serie de productos culturales para las mayorías, en estimulación del consumo de bienes materiales, ha tenido acuciosas descripciones y denuncias. Se manipulan conciencias, en una acometida feroz contra los valores propios de una cultura. Un buen ejemplo de esto son las radionovelas, que al tratar el mundo de los pobres en sus relaciones con las clases altas pretenden conciliar estas dos corrientes, aplicándoles esquemas impuestos y artificiales a las clases explotadas, las que se ven obligadas a imitar el modelo falaz en aras de la felicidad y el triunfo. Como apunta Reynaldo González en su ensayo sobre este subgénero:

dotados de insólitas buenas maneras y elegancia, o dotados para adquirirlas, los protagonistas de origen humilde asumen las ideas y la disposición electiva de la clase superior, para acercársele. Sus virtudes y sensibilidad los conducen a cumplir objetivos cuya consumación incluye la necesidad de luchar por ellos. Luchan, sí, para demostrar que poseen las aptitudes individuales que se requieren para figurar en el escenario superior. Se les propone el abandono de su propia condición o clase y, por consiguiente, un olvido de las verdaderas razones que justificarían una lucha.

Jamás se toca el fondo, jamás se va a la raíz de los problemas. Todo será tabú. El gran tabú de la cultura occidental moderna. Resulta así, de ahí, un historicismo y una enajenación de la sensibilidad y del gusto que cubren sus vidas totalmente, como un manto nuclear que los adormila y conforma a un estado de inercia absoluta.

Con *hermosos* modelos de conducta individualista, con automóviles último modelo o lágrimas de glicerina, se han dosificado cruelmente las mayores y más atroces mentiras, los peores engaños, el más efectivo chantaje de unos hombres a otros.

Sin autonomía espiritual alguna, sino más bien sometidos a la voluntad de un modo de ser y hacer ajenos a sus más legítimos intereses, los pueblos de nuestra América han sufrido el inmisericorde bombardeo de píldoras doradas para sueños que no son los suyos. Se asesina un ideal en virtud de una ilusión pasajera. Los

medios de información, como un Doctor Fausto, logran que la idea extraña encandile los ojos, sea aceptada. Se consuma el triunfo del conjuro mágico sobre la fertilidad espontánea.

La patología del enajenamiento se vuelve algo familiar y común, imposible ya casi de distinguir del estado de normalidad. He ahí la trampa. Bien dice Philip Slater que “cuando se haya dado forma física a todos estos impulsos y logros de la cultura de masas, no podremos ver el cielo, los árboles, ni ninguna cosa corriente; tan inundados estaremos por la maquinaria que habremos vomitado de nuestras entrañas ulceradas”.

Somos un producto manufacturado. Una mercancía. “La inocencia imaginable de una visión primitiva, natural –en una relación sujeto-objeto–, no forma parte siquiera de la especulación romántica”.

¿A qué ha contribuido la sociedad consumista moderna con todo su aparato tecnológico? A convertir al hombre en una máquina reproductora de ideas procesadas mercantilmente. Esto equivale a una guerra psicológica. Los medios masivos se han empleado para promover esa guerra, como la diplomacia se ha empleado para otra guerra, hermana de ésta: la política. Paralelamente, antropólogos capitalistas y comunicadores sociales han empleado sus recursos contra los pueblos, llevándolos al centro de sus intereses y sometiéndolos. La presunta meta científica se tornó meta política, engaño flagrante.

Pululan los millares de informes científicos, etnológicos y sociológicos en centros de estudio y agencias de inteligencia de todo el mundo capitalista. Estos informes no han servido más que como plataforma para el empleo de métodos sofisticados de explotación y coloniaje. La guerra psicológica con el empleo de esa información ha restado las fuerzas espontáneas y estrangulado las conciencias. A mayor y más profundo conocimiento de las variadas idiosincrasias de los pueblos, mayor avasallamiento y estrangulación.

La antropología hegemónica ha presentado a los conglomerados sociales como cuerpos estáticos, regidos por leyes intransigentes, por esquemas incontrovertibles. Los pueblos, así, podían ser conducidos perfectamente por los resortes mágicos de la ciencia moderna hacia la inacción total frente al colonialismo y la dominación.

Por otra parte, la prensa burguesa ha presentado al pueblo, a su vez, como un conglomerado de “inagotable fuente de crímenes y violaciones, sobre todo cuando el agrandamiento de este tipo de suceso significaba la subestimación de hechos más edificadores y más significativos de una vida nueva, también protagonizados por el pueblo”, según Armand Mattelart (1971, p. 16).

No es casual que el norteamericano Saul Bellow, premio Nobel de Literatura expresara: “Nosotros perpetrarnos cualquier mal en aras de nobles ideales.” Y que William Faulkner dijera: “Nuestro símbolo sexual es el automóvil.” De la misma manera se enarbolan falsos valores paradigmáticos en virtud de conceptos ambiguos, como ocurrió en Cuba durante la pseudorrepública, con el lema de la *cubanidad es amor*—o la *cubanidad*, simplemente—, noción hueca, alrededor de la cual se produjo el rito más estéril y canonizador de lo superfluo y chauvinista, de la falsedad e incluso la traición nacional. Una *cubanidad* cuyos protagonistas servían de mimos de opereta de los modelos de la cultura norteamericana.

En 1959, esta situación cambió radicalmente. Ello fue posible por la instrumentación de un conjunto de medidas definitivas: los medios de difusión masiva fueron nacionalizados y puestos al servicio del pueblo. La radio, la televisión, las imprentas, las salas de teatro, ya no servirían más como propagadores de una falsa cultura, alienante y conformista.

El pueblo entraría como verdadero protagonista. Se hacían polvo aquellas historias de Cenicientas que soñaban con príncipes azules para mitigar la frustración y el tedio cotidiano, con tíos ricos a la manera de un rey Midas, criaditas dóciles sometidas a la voluntad de adinerados caballeros... Eran los tiempos de mujeres impías que vivían en casas mugrientas y podían ser capaces, sin embargo, de destruir el corazón de aquellos señores ricachones de nobles sentimientos, modelos inevitables del cine mexicano y argentino.

La historia posterior iba a demostrar que la vida interior del pueblo no era tan anodina y simplona como nos querían hacer creer los fabricantes de dentríficos y jabones. El pueblo de los cien años de lucha, que comenzó su pelea con un machete en la mano y la continuó con un tanque, derribando las estructuras de una

sociedad podrida, tenía unas historias diferentes y –lo que es más importante– una manera diferente también de contar esas historias, que sería expresada a través del testimonio.

Aquellas cualidades inherentes al viejo concepto de *cubanidad* aparecen hoy, a la luz de la Revolución, como vicios de inercia, indisciplina y egoísmo individualista, por no hablar de frivolidad, hipérbole, pereza proverbial, actitudes oblicuas, escamoteadoras de la verdad o la tragedia, divagaciones mentales o fantasías volátiles.

Propagandizando hazañas derivadas del instinto y no de la reflexión, nuestros pueblos han sido vistos como una masa estática, en camino siempre hacia el sometimiento y la nada.

Los verdaderos valores de nuestra cultura, como los de nuestro pueblo, jamás iban a ser propagandizados. Por el contrario, sus sucedáneos recibirían todo el peso de los medios de información, reduciendo el área ideológica en función de la sociedad de consumo, o de una estrategia emergente tanto en el campo de la ética moral como en el de la política.

Por eso, cuando se inicia en Cuba la campaña de consumir productos nacionales, campaña real y efectiva, ese llamado a la conciencia nacional fue para el mercado extranjero –habitado a la pasividad y el silencio–, y para el sistema de propaganda, como la irrupción de un elefante en una cristalería.

Lo nuevo fue extraño y difícil de aceptar, acostumbrado como estaba el público a recibir productos revestidos de intenciones diferentes, como la ejecutada por la vieja política de lo sentimental; se llevó consigo mucho de esos valores de baratura y permitió que el rescate de otros, de contenido más sustancioso, como la dignidad nacional, el sentido histórico caribeño, la tradición artística, fueran puestos en práctica por los medios que antes propagandizaban lo superfluo y chabacano. Una conciencia histórica fundada en la experiencia colectiva permitió que la tendencia hacia la identidad, activa y práctica, fuera premisa inalienable para la gestión de cualquier actividad artística o cultural. Los verdaderos resultados fueron reivindicados mediante una interpretación científica de la cultura y el lenguaje. Interpretación que sustituiría las resonancias huecas y los falsos clisés.

Crear una nueva cultura es la respuesta. Sólo una concepción científica de la cultura generará un arte auténtico y nuevo.

Tomar del pasado lo mejor y más valedero, y mirar hacia el futuro en un sentido histórico, es premisa inexorable en este proceso. Lo verdadero es lo que la luz de la tradición ha marcado en las conciencias colectivas, lo que ha resumido la vida. Únicamente aquellas expresiones que traducen una verdad, que están desprovistas del mal del antagonismo de clases, reflejan esa luz en toda su magnitud. Antonio Gramsci supo interpretar esto cuando escribió:

Luchar por un arte nuevo significaría luchar por crear artificialmente. Se debe hablar de luchar por una nueva cultura, vale decir por una nueva vida moral que no puede sino encontrarse íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida y transformarla en una nueva manera de ser y de sentir la realidad y por consiguiente en un mundo consustancial a los «artistas posibles» y a las «obras de arte posibles».

Para que este arte posible deje de ser una utopía, un sueño que encandile los ojos de los ilusos, es necesario quebrar las estructuras burguesas, echar abajo todo el edificio de la dominación y el vasallaje de las conciencias y crear nuevas y posibles vías para la identidad. Devolver el habla al pueblo y otorgarle el derecho de ser gestor de sus propios mensajes, esa es la verdadera vía. Lo demás es una mentira convertida en signo de la peor dominación. Espectador activo y ejecutante, ese ha de ser el papel que juegue el pueblo en un proceso democrático real. El desenvolvimiento de la razón, del talento y la capacidad sólo se la devuelve al pueblo el socialismo, derecho que, como expresara Máximo Gorki, “le arrebataron por doquier en el mundo”.

Es la masa, en franca respuesta, la que con una revolución arrebatara los medios de dominación a la clase poderosa y destruye por completo el tendencioso y dinámicamente orquestado aparato de la información enajenante.

Liberar a las masas de todas esas coyunturas sólo puede hacerlo una revolución. Prometeo encadenado se soltará las amarras cuando, como en Cuba, el aprendizaje y el placer de experimentar en

carne propia esa liberación sea un derecho de todos y un ejercicio permanente y no circunstancial. Un ejercicio tal sólo se llevará a cabo plenamente cuando forme parte activa de la dinámica de todo un conjunto de acciones encaminadas al rescate de una cultura. Sin afanes tendenciosos, sin paternalismo, sin revanchismo. Con la participación de todos verdaderamente, para que la acción sea plena y el rescate profundo.

La cultura tradicional de nuestro país se ha gestado a través de la historia con los productos más genuinos de la creación popular. El proceso de valoración de esta cultura se basa en los principios del materialismo dialéctico e histórico. La valoración de esta cultura asume un carácter francamente ideológico; rescata la identidad nacional y deviene cultura de masas o cultura socialista a partir de la asimilación universal de estos valores. Todo este rescate debe hacerse con instrumentos científicos y no improvisadamente. De ahí que el papel del testimonio, y en particular de la novela de testimonio, a través del uso de la vía oral, constituye un paso de suprema importancia en este sentido.

Específicamente, la novela-testimonio ha contribuido en Cuba a la información, convirtiéndose en soporte totalizador de la misma; ha enriquecido la visión de la realidad histórica y social y ha devuelto a las masas su sentido de identidad, sirviendo a la vez de espejo cóncavo y retrovisor. La política cubana, en perfecta armonía con la intención del investigador social o del escritor, está encaminada al rescate de los valores culturales plenos, así como a su identificación y divulgación.

El gestor de la novela-testimonio recoge los relatos de viva voz de sus informantes y luego los trasmite en forma decantada, no sin antes hacerlos filtrar por el laboratorio que es el propio informante, que desbasta, pule y recrea sus propios discursos.

El mensaje fiel es así transmitido y el pueblo se convierte, pues, en gestor de sus propios sueños, de sus más caras aspiraciones. Es bueno, después de todo, recordar a Alfonso Reyes, cuando decía que la palabra era cápsula verbal y que quien la dispara posee una determinada intencionalidad. “La voz de los desposeídos posee también su propia intencionalidad, pero es más pura y espontánea



por su carácter de nueva, sin estrenos, desasida del manto retórico. Es, además, resonador de muchas voces.”

El gestor de la novela-testimonio debe cuidar este lenguaje, preservar sus esencias prístinas, sus giros, sus contenidos. De no hacerlo así, estaría traicionando el mensaje y serviría, como han servido tantos novelistas burgueses, de chamán tergiversador de la verdad. Crear un equilibrio justo, una medida adecuada, es quizás la tarea más sutil, más difícil en este terreno. Aquí estamos tocando el consabido fondo arenoso del lenguaje. El fuego ondulante y cromático donde tantos se han quemado las manos, quemando así las alas de ese pájaro casi inasible que es el lenguaje. “Aquí está —escribió Federico García Lorca—, mira. Yo tengo el fuego en mis manos. Yo lo entiendo y trabajo con él perfectamente, pero no puedo hablar de él sin literatura... Quemaré el Partenón por la noche, para empezar a levantarlo por la mañana y no terminarlo nunca”.

La Revolución Cubana ha enseñado al pueblo un lenguaje real, no un lenguaje manualesco y mucho menos emergente. Los proyectos se llevan a cabo, entre victorias y reveses, pero se cumplen para no frustrar el ideal popular de construir una sociedad nueva. El lenguaje ha contribuido notablemente a estos hechos y realizaciones. Un lenguaje convincente, con prácticas y fructíferas demostraciones de su efectividad, se ha logrado dentro de un largo proceso de enseñanza y una comunicación que garantiza la verdad.

La novela-testimonio, al rescatar ese orgullo popular, al reivindicar los valores que estaban escamoteados y revelar la verdadera identidad social del pueblo, ha contribuido al conocimiento y adaptación de la psiquis colectiva cubana a la idea de lo auténtico, de lo verdadero, de lo esencial.

La historia ha sido interpretada por primera vez en función de la lucha de clases y no cuestionada superficialmente o descrita en planes convencionales o con base en mitos y esquemas del pasado burgués. Esta interpretación asume la función de representar a la sociedad para sí misma y muestra cómo, en una dialéctica perfectamente histórica, el pasado repercute en el presente y será la plataforma para abordar el futuro.

Las imágenes y los personajes puestos a jugar en el género de la novela-testimonio pretenden mostrar los aspectos ontológicos de la historia, los procesos sociales y sus dinámicas internas; estudiar los casos individuales en función de los patrones de conducta colectivos; y dar claves eficaces e imparciales para la interpretación de la historia social y no para su burda descripción, como ha sido usual en los manuales extraídos de los viejos y apolillados archivos y de las tendenciosas cabezas de los etnólogos e historiadores del pasado.

El lenguaje es, en gran medida, el contenido de estas obras. En el lenguaje radica la médula de las concepciones e ideales del pueblo. El lenguaje, con sus proverbios, refranes, greguerías, constituyó el cuerpo vital de la ideología de las masas. Ese lenguaje, rescatado y decantado, será siempre el centro de las interpretaciones que se hagan en su contra o en su favor.

El código usual del lenguaje popular no debe ser alterado al punto de convertirlo en un estereotipo o en un lenguaje críptico, como han hecho muchos novelistas con presuntas intenciones sociales. El espacio exterior debe aparecer siempre como caja de resonancia del espacio interior en la novela de testimonio, en el cine documental o en la poesía social. El hombre, su discurso vital y su angustia tienen que ser el tronco de este árbol gigante. El maniqueísmo fue el cáncer que destruyó la idea de una posible individualidad social. Los personajes de muchas novelas supuestamente populares adolecían y adolecen de un lenguaje maniqueo y falso, más bien un metalenguaje inventado por laboratoristas desconocedores de la química de las palabras.

Lo que el escritor burgués veía en el pueblo, en sus esencias, era una imagen casi aséptica, asemejada de alguna manera a la ciencia fría; una ilusión objetiva, apariencia empírica, mundo de la superficie, de la falsa conciencia o, cuando menos, de un paternalismo solapado que opacaba la verdad con nociones epidérmicas o tintes aguados.

Evidentemente en estos párrafos no pienso en escritores tan brillantes como Balzac, Gorki o Maupassant. Para ellos, ese lenguaje fue naturaleza y no caricatura.

Las escaramuzas inventadas por muchos escritores latinoamericanos, utilizando la lengua hablada y los giros e inflexiones de raíz vernácula, han contribuido a falsear la imagen de un hombre coherente y capaz de ser portador de una visión cosmogónica de la realidad.

Todo un arsenal de retórica folklorista –léase siboneyismo en Cuba, negrismo en el Caribe, criollismo indigenista en América Latina– ha servido para cubrir al hombre con una capa superficial que ni siquiera separándola con una espátula le permite descollar.

Como expresé en un texto sobre la novela-testimonio (2016):

El error está en que el escritor, ansioso de beber en las fuentes populares para revitalizar su lengua, se olvida que esa lengua, así, en su estado de pureza, tiene estructuras muy peculiares que no comunican universalmente. El problema es saber elevar estas formas, estas estructuras, a otras formas, a otras estructuras: las cultas. Esto es lo que supo hacer Mark Twain en su *Huckleberry Finn*, y luego Salinger en su *Catcher in the Rye*. Ellos escriben con las palabras del uso diario, con los giros inclusive, pero muy decantados.

En estos libros no existen esos parlamentos casi abstractos, herméticos, de los libros populistas. Aquí se ha elevado esta forma popular a una expresión culta sin descomponer su savia. Los personajes de Rulfo pueden emular con esos de Twain, de Faulkner, porque se mueven en un escenario real, no en un zoológico (pp. 223, 224).

Ese lenguaje popular es el resultado de un proceso histórico que hay que conocer y estudiar; es una síntesis y no un recurso para la sensualidad o la felicidad pasajera y graciosa. Estudiar ese proceso con los instrumentos científicos adecuados es, entonces, imprescindible para su captación. Porque ese lenguaje es como el eslabón de una cadena que permitirá articular la memoria colectiva, el nosotros y no el *yo* paranoico de la sociedad consumista. Para atar esos hilos, es fundamental no perder de vista el abordaje sociológico de la historia, esto es, estudiar, en función de la comprensión y del análisis, todos los testimonios, por veraces que puedan parecer, y ponerlos a la luz de las leyes que rigen el destino social e histórico del hombre.

Captar lo vivo con una visión de futuro y no como lo haría un anticuario al que sólo le interesaría lo vivo en su función de pasado.

En la novela-testimonio, a nuestro entender, el pasado es algo que está en constante evolución, que se transforma y perfecciona. Las fuentes orales de la novela-testimonio funcionan en este sentido y dentro de dos postulados. ¿No hablan muchas veces los informantes centenarios de un pasado tan lejano que es casi inasible con un lenguaje actual, con frases hechas en la brega del presente?

La clave de este género es la comprensión de todas las partes, la función social y el sentido histórico. No se trata de recrear un mundo por su pátina ancestral o por el encanto o regodeo de la nostalgia o la tradición; se trata de comprender el presente y poder proveernos de claves para abordar el futuro.

En Cuba, por otra parte, la novela-testimonio no debe ser de ningún modo el relato de un personaje atípico o sensacional, de un tipo humano simpático o un aventurero, que provee al lector de fuente de goce y diversión superflua, sino la representación de un mundo al revés. La óptica del pueblo, sus vivencias a través de él mismo, sobre todo cuando ellas sirven de hito para marcar el destino de un proceso histórico a ojos de águila. Los personajes de la novela-testimonio deben comunicar encarnando su época, proveyendo de esquemas permanentes a la historia y apropiándose de la realidad. Los personajes de estas obras, aun cuando estén muertos o sean reflejo de un pasado remoto, deben permanecer sobreviviendo a su tiempo. Serían el signo de la verdad.

En la introducción de mi libro *Biografía de un cimarrón* (2016), publicado por primera vez en 1966, expresé: “Este libro no hace más que narrar vivencias comunes a muchos hombres de su misma nacionalidad. La etnología las recoge para los estudiosos del medio social, historiadores y folkloristas. Nuestra satisfacción mayor es la de reflejarlas a través de un legítimo actor del proceso histórico cubano” (p. 9).

Anteriormente, la cultura estaba en manos de empresas publicitarias: la apología del jabón de olor, en lugar de la obra de arte; la producción en serie de las radionovelas, en vez de las ediciones masivas de los clásicos de la literatura. Es bueno recordar que en Cuba, antes del triunfo de la Revolución, *El derecho de nacer* ocupaba un lugar cimero en las audiencias; empero, en el mismo año de 1959 la Editorial Nacional editaba cien mil ejemplares del *Quijote*.

Con la campaña masiva de la alfabetización y el sistemático régimen de estudios del cubano, la lectura ha aumentado en cifras exorbitantes. No es suficiente la producción editorial para cubrir la demanda del lector. Ahora la decisión sobre los libros que se editan o las obras que se propagandizan, en general, está orientada a satisfacer las crecientes necesidades espirituales de las masas.

La masividad en el arte está condicionada por el carácter colectivo del trabajo en esta esfera, por la producción en gran escala y en general por la utilización de los medios masivos. Como expresara el entonces Ministro de Cultura, Armando Hart, en su discurso de clausura ante el 11 Congreso de la UNEAC, en 1977:

el arte en masa hacia el socialismo representa cada vez con mayor fuerza una exigencia social y se expresa en una demanda del desarrollo económico, porque satisface necesidades espirituales que tienen que ver con el llamado tiempo libre de los trabajadores y en especial de los jóvenes, y porque ejerce una gran influencia ideológica sobre las nuevas generaciones.

El culto a la irracionalidad o a la emotividad gratuitas, sedativo de las más sanas intenciones del pueblo, desapareció radicalmente de nuestro país. La novela-testimonio, el cine documental cubano o el teatro a la intemperie —en llanos y lomas, en fábricas y escuelas—, pueden servir, y de hecho están cumpliendo este rol, de emisores de las ideas del pueblo, de sus reflexiones sobre el pasado, de sus contradicciones presentes, de sus metas y aspiraciones más legítimas.

Como apunta Mattelart (1975):

se trata de poner en jaque la dimensión unilineal emisor-receptor, que establece una relación sólo ficticia y mercantil entre los dos polos. El material elaborado debe cumplir con el requisito de la circularidad, expresión genuina de un verdadero circuito de comunicación, según una aceptación no mitificadora. Es decir, que lanzado por su emisor «a las masas», debe retornar a su emisor, desalineado y enriquecido por los resultados de su paso por las masas (p. 20).

Emílievich Meyerhold hablaba de la urgencia de una verdadera comunicación y utilizaba la palabra *fluido* para tipificarla. “La meta del teatro no es mostrar un producto artístico acabado, sino hacer cooperar al espectador en la creación del drama. El fluido debe ir no sólo de la escena al público, sino también a la inversa.” La infraestructura que posibilita esta vuelta al emisor sólo puede lograrse cuando se ha llevado a cabo un proceso raigal de descolonización y de eliminación, aunque paulatina, del espíritu de la lucha de clases.

La clara ósmosis lograda entre el escritor, que debe ser el pueblo armado de ideas de vanguardia, y el pueblo es lo único que abrirá en América Latina, como lo ha hecho en Cuba, ese camino nuevo con el que soñaba Che Guevara (1965):

Quando la revolución tomó el poder, se produjo el éxodo de los domesticados totales; los demás, revolucionarios o no, vieron un camino nuevo. La investigación artística cobró nuevo impulso. Sin embargo, las rutas estaban más o menos trazadas y el sentido del concepto fuga se escondió tras la palabra libertad.

Es cierto que en muchos aún pervivían conceptos individualistas. No entendieron que la Revolución significaba un rompimiento drástico con viejas estructuras enajenantes. Otros emprendieron las rutas inauguradas y lentamente fueron despojándose de los atuendos burgueses. Únicamente partiendo de esa nueva realidad, de esa tierra recién sembrada, húmeda y olorosa, podía haberse creado lo que es, sin lugar a dudas, una concepción más dinámica y coherente de la vida del pueblo.

Con el uso de un lenguaje diáfano y revelador, asequible —con una concepción materialista de la historia—, ubicado claramente en el centro de gravitación del hombre común, y contando con un instrumental específicamente aplicable, es posible contribuir a la ideologización y profundización de la identidad a través de géneros como la novela-testimonio.

La nueva realidad que va creciendo a nuestro alrededor, ya un poco más familiar por el tiempo transcurrido de experiencia viva y diálogo con el contorno, es la más sólida que nosotros, hom-

bres del llamado tercer mundo, podemos concebir y forjar. Aun cuando atravesamos páramos oscuros y pedregosos, aun cuando nuestra conciencia sea sólo una entelequia y nuestras razones no estén fijamente definidas, debemos construir sobre bases nuevas, sobre materias desconocidas y terrenos gelatinosos. Es por eso que nuestra obra debe llevar siempre un elemento de ideologización y comunicación; debe proveer un cuerpo de enunciados cognoscitivos sociales. Un paisaje humano, una geografía humana, donde el hombre se sienta insertado naturalmente y no como un elemento banal. La preeminencia de su vida sobre la evocación de una naturaleza poblada de valores decorativos. Y todo esto en una función práctica. Devolver a los sueños su oculta ansia de realización, encontrar el verdadero camino hacia la identidad social, esa barrera tan ansiosa de conocimiento como de ser conocida.

Tenemos que ser la conciencia de nuestra cultura, el alma y la voz de “los hombres sin historia”. Pero no podemos seguir llevándonos por la mera intuición y el impromptu de un realismo criollo, máscara de la verdad. El procedimiento con que realizamos esta función debe ser analítico para no descuidar jamás la verdadera médula de los problemas: el valor estético, esa estética inherente a los testimonios orales, ese lenguaje popular tan falseado, tan tergiversado y adulterado por la visión colonialista.

La imagen simplista y plana del hombre del pueblo, estigmatizado por vicios y alienaciones muy diferentes a las que él podría tener, debe de ser erradicada por el hombre mismo. Desde Emilio Zola hasta la última obra de Oscar Lewis, este modelo de autor paternalista ha pretendido, desde una estación de trenes y con una libreta de apuntes o portador de equipos electrónicos y colectivos que sirven de escritores fantasmas, llegar a la última verdad sobre la condición humana, con dogmáticos presupuestos antropológicos.

La función de la novela-testimonio debe interpretarse como parte de un nuevo lenguaje cultural. La batalla frente a un engaño concreto, apuntalado con clisés de vieja factura.

A pesar de que sabemos que el arte es impuro y su naturaleza es proteica, debemos de todas maneras ir al fondo del alma del hombre. Estamos, hoy más que antes, capacitados para hacerlo. La

tecnología moderna simplemente no puede tocar ese fondo. Las computadoras no encontrarán aquí tierra donde arar. La misión está puesta en manos del hombre. Sabemos que no hay nada seguro. Pero tenemos mayor conciencia y una posibilidad más real para derribar los muros de la mentira y de la alienación.

Nuestro único objetivo debe ser el de atrapar la vida. El camino hacia él tiene que ser verdadero. Marx lo dijo: “El camino hacia la verdad debe ser verdadero.” La búsqueda de la identidad sólo se convierte en algo real, verdaderamente real, cuando se ha podido arrancar la corteza de la mentira. Que el hombre aparezca como algo vivo y no artificial, como un fluido de conciencia y no como un cuerpo estático creado por un hechicero con rica imaginación literaria y ninguna conciencia social.

Somos todo o no somos nada. El signo de la verdad se impone y no por un golpe asestado al azar, sino como resultado de un proceso de flagrante lucha por la búsqueda de la identidad.

La circunstancia magna que nos rodea, el constante llamado de principios, contribuye a que esta búsqueda se haga inevitable. Una de las vías para ello lo es, sin lugar a dudas, la novela-testimonio.

Fundar una conciencia nueva frente a la ignorancia y el colonialismo.

Devolverles la voz a los desposeídos. Y otorgarles el sentido de utilidad que les fue negado tradicionalmente. Frente a esta realidad poco podrán los satélites y las computadoras. Los sistemas de comunicación consumista podrán invertir todos sus recursos en exaltar el disfrute de una sopa de tomate, mediante el anuncio de una bella, bellísima, lata Campbell. Nosotros queremos que el modelo único de nuestra cultura sea el alma del pueblo. ➤

#### REFERENCIAS

BARNET. M. (2016). Introducción. En *Biografía de un cimarrón* (pp. 5-9). La Habana: Editorial Letras Cubanas.



- BARNET, M. (2016). La novela testimonio: socio-literatura. En *Biografía de un cimarrón* (pp. 207-234). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- GUEVARA, E. (1965, marzo). El hombre nuevo. En *Marcha*. Montevideo, Uruguay.
- MATTELART, A. (1971, junio). El medio de comunicación de masas en la lucha de clases. En *Pensamiento crítico*, 53, 4-44. La Habana, Cuba.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 3, núm. 6, mayo-agosto 2023, Sección Redes, pp. 145-166.  
DOI: [https://doi.org/ 10.25009/pyfril.v3i6.109](https://doi.org/10.25009/pyfril.v3i6.109)

Miguel Barnet desde la ladera literantropológica.  
Una obra de fundación y encuentro

Miguel Barnet from the Literanthropological  
Slope. A Work of Foundation and Meeting

José Antonio González Alcantud  
Universidad de Granada, España

ORCID: 0000-0002-1483-9865  
[jagalcantud1@gmail.com](mailto:jagalcantud1@gmail.com)

Recibido: 14 de diciembre de 2022  
Dictaminado: 10 de marzo de 2023  
Aceptado: 21 de marzo de 2023



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

# Miguel Barnet desde la ladera literantropológica. Una obra de fundación y encuentro

## Miguel Barnet from the Literanthropological Slope. A Work of Foundation and Meeting

José Antonio González Alcantud

### RESUMEN

La figura de Miguel Barnet Lanza se aborda desde el lado antropológico como una contribución específica y original a la literantropología. Para ello, se utiliza el recurso del “encuentro” primero vivencial del escritor con la Revolución, y paralelamente con la metodología de la historia oral; luego, en la resolución de esta fórmula, fructificada en torno a *Biografía de un cimarrón*, que, siguiendo el camino abierto por la “literatura de fundación”, Barnet convierte, gracias a su vinculación con el pensamiento de Fernando Ortiz, en “obra de fundación”. Para finalizar, Barnet, que había sido poeta en su más tierna juventud, retorna a la poética, siempre con la mirada puesta en los otros. Todo el relato aparece congruente, ya que Barnet se va transformando a lo largo del tiempo de autor en oráculo, sustentado siempre en el medio existencial de la cubanidad.

*Palabras clave:* Barnet; oralidad; obra de fundación; literantropología; cubanidad.

### ABSTRACT

The figure of Miguel Barnet Lanza is approached from the anthropological side as a specific and original contribution to literanthropology. For this purpose, the resource of the “encounter” is used first the writer’s experiential encounter with the Revolution, and in parallel with the methodology of oral history: then in the resolution of this formula, fructified around *Biografía de un cimarrón*, which following the path opened by the “literature of foundation”, Barnet turns, thanks to his link with the thought of Fernando Ortiz, into a “work of foundation”. Finally, Bar-

net, who had been a poet in his earliest youth, returns to poetics, always with an eye on others. The whole story appears congruent, as Barnet transforms over time from author to oracle, always sustained in the existential milieu of Cubanity.

*Keywords:* Barnet; orality; foundation work; literanthropology; cubanity.

Esta es una historia de encuentros afortunados. Así debe entenderlo el lector. Si un vocablo debe repetirse a lo largo del escrito, sin pudor ni ocultamiento, es “encuentro”. En todos estos pasos, me acompañó una manera de ver la relación entre antropología y literatura, vista desde Europa, que yo mismo he denominado *literantropología*, pero que, en el reciente libro de ese título (González Alcantud, 2022), no abordé en derredor de la obra de Miguel Barnet. Es el momento de rectificar o, mejor, de hacer justicia. Estoy convencido, y lamento sinceramente no haberlo hecho antes, ya que Miguel Barnet posee una manera de hacer antropología e historia oral, a través de historias de vida, que es en extremo personal y original, porque une su discurso etnográfico con el preponderantemente literario en la Cuba de su tiempo, que viene a coincidir con el boom de la literatura latinoamericana, pero que en él toma derroteros propios.

Comenzaremos el relato en primera persona. El conocimiento que tuve de don Miguel Barnet Lanza ha transcurrido en ascenso lógico: primero fue la lectura, hace años, en la que quedé atrapado por su manera de hacer historia, literatura y antropología. La lectura de *Biografía de un cimarrón* (1966) me la proporcionó quizás el azar. Corría la segunda mitad de los años ochenta y me había comprometido en una aventura intelectual, gracias al conocimiento que tuve en París de la profesora Mercedes Vilanova Ribas, de la Universidad de Barcelona. Ella impulsaba, de manera pionera en España, el empleo de fuentes orales en la investigación histórica contemporánea. Lo hacía estudiando las masas invisibles, marcadas por el analfabetismo estructural, que había sido la constante en

la época de la Segunda República española (Vilanova, 1996). Yo, espontánea e intuitivamente, a la par, había aplicado poco antes de nuestro encuentro parisino el método de la *Oral History*, de poco predicamento en mi país, para el estudio e interpretación de los movimientos sociales de los canteros de Macael, en Almería, la provincia sureña de España. Quedé inquieto e intrigado por esta coincidencia, tramada, como decía, en París, en los desayunos del recién reabierto Colegio de España, en la Ciudad Universitaria de París, que había permanecido cerrado y en ruinas dos décadas, tras su incendio intencionado, como protesta contra la dictadura franquista, en mayo de 1968. Coincidencia astral, en esos momentos en los que abandona la pasión antropológica por la “observación participante”, tan en boga entonces, que yo veía invasiva para la vida de los otros y, como tal, en parte, inmoral, por ser una intromisión sin autorización en lo ajeno. En esos momentos, vino a mis manos un ejemplar cubano de la historia de Esteban Montejo, recogida y relatada por Barnet. Desconocía por entonces que nuestro autor oficiaba de embajador cubano en la UNESCO, sita en el mismo París. Su lectura espontánea y desprovista de erudición cubana tuvo el carácter de una revelación, al igual que lo sería décadas después la obra de Ronald Fraser, a quien conocería en persona, asimismo sobre el alcalde socialista de Mijas, en Andalucía, escondido en su propia casa durante treinta tediosos años (Fraser, 2006; González Alcantud y Vilanova Ribas, 2011). Son estudios, el de Montejo y el de Cortés, que nos han llevado, a través del relato de sus vidas comunes, quizás nada extraordinarias, a la épica de lo cotidiano, a la profundidad de los hechos sociales, otorgándoles toda una dimensión ontológica.

Quizás en justificación de mi despiste venga el que los relatos del movimiento de historia oral más conocidos no tuvieron en consideración inicialmente las aportaciones de Miguel Barnet, ni de otros que le precedieron y le siguieron. Y, sin embargo, a finales de los ochenta, cuando las dictaduras latinoamericanas comenzaban a ser acorraladas por la nueva ola democrática, se hacía sentir la necesidad de tomar la palabra y relatar una vez más el hecho de la injusticia social a través de la oralidad. Todo ello adjudicado no sólo

a la lucha secular contra la injusticia, sino también a la existencia de un lado “mágico” de la realidad, tal como se le catalogó (Meyer, 1991). El anglocentrismo y el galocentrismo lingüísticos se manifiestan aquí, una vez más, en la selección de las genealogías, frente a la urgencia latinoamericana de tomar la palabra (Barnet, 2002).

La obra de Barnet puso abruptamente en contacto con la esclavitud, una de las formas más crueles de dominación o, mejor dicho, de inferiorización empleadas por la humanidad. La sola existencia del antiguo esclavo, ya centenario, Esteban Montejo, atravesando la prueba del tiempo, allá por los años sesenta, ya era en sí misma un hito de que la esclavitud histórica nos alcanzaba con su alargada memoria hasta el presente. La sola existencia de Montejo asombra a Barnet, que intima con él y comienza a emplear un método narrativo basado en la oralidad para comprender la vida del cimarrón. Ocurre que el método adoptado por Barnet transgrede la norma literaria al uso, ya que opta por transitar entre la ciencia, con sus pruebas de veracidad, y la literatura, con sus retóricas e inventivas. El resultado, exitoso, había encontrado algunas incomprendiones: Barnet cuenta que, cuando salió la primera edición castellana, Carlos Barral, hombre de gran cultura, quiso eliminarle las notas al libro, ya que no le parecían apropiadas para una obra literaria; y nuestro autor tuvo que argumentarle, en defensa de sus citas de erudición, que la edición francesa de la prestigiosa editorial Gallimard sí las había mantenido. El método en sí mismo era extraño, a pesar de que una tierra como la española había alumbrado la figura del “pensador”, mezcla de literatura y filosofía de la cultura, que basaba su pensamiento en el vitalismo o, como luego diría don Américo Castro, en la “vididura”.

En la segunda fase de nuestro “encuentro”, encerrados en el universo doméstico por la plaga Covid-19, hablamos en la lejanía virtual, no sin dificultad, a propósito de la obra *Gallego*, que, gracias a Xosé Neira, estudioso de la inmigración gallega en América, asentado en Cuba, Miguel había recreado. Seguía el rastro de Manuel Ruiz, una nueva historia de vida, hecha con mucho detalle e inscrita en el círculo de la pobreza, pero una pobreza no estática, sino que, en ciertos momentos, como la guerra civil española, vislumbra unir

el destino del protagonista con el de su clase, el proletariado (González Alcantud, e. p.). Me impresionó la vivacidad de Miguel Barnet y deseé conocerlo.

La tercera fase fue la del encuentro en persona. Ocurrió en junio de 2022, en La Habana. Se me invitó a hablar de don Fernando Ortiz y el racismo. Para mí, era una gran prueba hacerlo delante de su discípulo. Tras mi intervención, Miguel, tonificado por la charla, y sin quitarse la mascarilla protectora, se lanza en un largo discurso, casi otra conferencia, que oímos embelesados. Hay mucha experiencia de vida en su haber, a pesar de la cual, y de su peso como intelectual, pues sigue honorariamente al frente de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos, que él mismo ayudó a crear, observó que la antropología cubana precisa culminar su institucionalización académica. En la novísima sede de la Fundación Fernando Ortiz, que él mismo preside, en el palacio que fuera de la marquesa de Jústiz, bajo los retratos de Argeliers León, María Teresa Linares, Lidia Cabrera, mirándonos desde las paredes, y dando continuidad a la existencia de una etnografía potente tanto en la Cuba pre-revolucionaria como revolucionaria, sentencia: “¡Qué solita estaba la filosofía, menos mal que vino la antropología en su socorro!” Su propia dedicación a los estudios afrocubanos de las Reglas de Ochoa y Palo Monte, con método etnográfico, y acentuando el argumento de su cubanidad intransferible, a través de la transculturación orticiana, así lo muestran (Barnet, 1995).

Presentada la tramoya autorial del “encuentro”, con sus ignorancias y revelaciones, retrocedamos ya al hallazgo del propio Barnet, que no agota sino que induce a seguir empleando la palabra encuentro. En Miguel Barnet (2020), sobrevuela siempre el impacto de la Revolución, a la cual se vincula sin hesitación, y que lo marca a fuego (pp. 35-37). Es una historia, la suya, que a mí me recuerda a los protagonistas de la película *Soy Cuba*, de Mijaíl Kalatózov, de 1964, coetánea a su juventud. Pero en el ambiente revolucionario de los sesenta, cuando Miguel Barnet es un joven poeta asombrado por los acontecimientos políticos que se precipitan en la Cuba revolucionaria, la mayor parte de la atmósfera intelectual está volcada a la expresión literaria. Incluso la historia da la

impresión de estar retrocediendo en cuanto a peso público. Alejo Carpentier, literato y etnomusicólogo, sostenía antes de la Revolución que haría falta una cantidad de información para encarar un hecho histórico que resultaba difícil de ser abordado con las fuerzas de un solo individuo. La labor de síntesis que debiera digerir el historiador, rodeado de una infinidad de materiales titánicamente acumulados, sería ya una tarea heroica, sobrehumana. Esto lo había planeado Carpentier en 1956, antes de la ola revolucionaria. Pero cuando llegó ésta, todo quedó engullido en la precipitación de los acontecimientos (Carpentier, 1997, pp. 219-221). Para salir del encierro historicista, Carpentier recorta por el camino de lo suprarreal en *El reino de este mundo*, libro escrito con la experiencia haitiana. El hecho, bien datado históricamente, es el reino liberto de los antiguos esclavos, encabezado por Henri Christophe. Reflexiona sobre lo “real maravilloso”, o sea, la experiencia surreal de la realidad misma, con el trasfondo del combate asociado a la lucha de los esclavos por liberarse, si bien el caso haitiano le sirve para proyectar el “método” hacia toda América: “Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados”, escribe (pp. 9-10). El método carpentiano se aventuraría en una *intersticialidad*, donde, sin perder de vista la historia, harían su labor lo onírico y lo asombroso. Cuando Barnet (1983) reflexiona en clave de antropólogo sobre este influjo señala:

Creo que en *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, Ti Noel ejerce esta función. Él es el pueblo, el nosotros que habla, que valoriza, como testigo que es de los acontecimientos. Naturalmente, es un testigo en la medida literaria. Es un personaje inventado por Carpentier, no es real, pero cumple la función de *griot*, de un protagonista de la novela-testimonio (p. 23).

Carpentier juega aquí, junto con Fernando Ortiz, un papel crucial en el antropólogo Barnet a la búsqueda del método, para acabar encontrando ese *griot* u oráculo de *lo pueblo*.



Resulta extremadamente interesante que Barnet, en la época en que se prodigaba el *Black Power* en Estados Unidos —y lo que hoy los críticos llamarían el “empoderamiento” del problema racial, bien a través de esta radicalización de la problemática de la raza, bien a partir de formas más suaves, como el movimiento de la negritud, de matriz francófona, sobre todo en el Caribe de influjo galo—, se aferre con criterio al hispanismo matricial de Fernando Ortiz y su concepto de transculturación. Ese es otro encuentro feliz, en el cual ahora no vamos a profundizar, pero que lo afirmará en el horizonte de la cubanidad y de la autoctonía del método, en la idea orticiana de la transculturación.

Además de ello, la Revolución, como quedó ya indicado, fue un hecho determinante en la construcción metodológica de Barnet. Los hechos revolucionarios lo devuelven al presente, hallando —con toda la cualidad del hallazgo— que, *hic et nunc*, antropología y revolución van unidos: “La Revolución hizo posible que yo fuera uno de los fundadores de la Academia de Ciencias y del Instituto de Etnología y Folklore y donde bebí de las fuentes más ricas y confiables”, nos informa (2020, pp. 42-43). Allá, y más en particular en el seminario de etnología de la Biblioteca Nacional, trató durante una década a sus predecesores y coetáneos, entre los que don Miguel destaca a los citados Argeliers León y María Teresa Linares, amén de Julio Le Riverend o Manuel Moreno Fragnals, entre otros tantos.

En ese preciso momento, se produce el encuentro con Esteban Montejo. Merece la pena leer de la propia pluma de Barnet, los antecedentes y el hallazgo del antiguo cimarrón:

Hice investigaciones sobre las danzas cubanas de los siglos XVII, XVIII y XIX; las zarabandas, los minuets, las polkas, las choconas amulatadas, las contradanzas, las danzas, y todo tipo de bailes de parejas hasta el danzón y el son. Entre col y col fui haciendo modestas contribuciones a la inmensa obra *El Barracón*, de Juan Pérez de la Riva, y conocí en 1963 a Esteban Montejo que me inspiró la *Biografía de un cimarrón*. Claro, eso no estaba en mi agenda de trabajo. Y como todo lo que se hace con pasión lo hice en la semiclandestinidad. Sólo conocían del proyecto Calixta, Margarita y Rogelio y

ya cuando finalicé la investigación se la hice llegar al capitán Núñez Jiménez, que entonces era el presidente de la Academia. Argeliers León lo leyó y lo bautizó. Calixta y Margarita Dalton fueron las primeras en hacerme observaciones metodológicas, y la obra se publicó en enero de 1966, unos días antes de cumplir yo 26 años (2020, p. 44).

Obra de juventud, llamada a proyectarse en el tiempo. Reclama la atención la deuda de gratitud que don Miguel tiene con todos lo que lo ayudaron a culminar este primer encuentro *literantropológico*. Es el caso de la monografía *Juan Pérez Jolote*, obra del etnólogo mexicano Ricardo Pozas, que retrata la historia de vida de un hombre chamula, de habla *tʒotʒil*, de Chiapas. Desde las primeras líneas, Pozas (2020) marca la significación social –tomando todas las distancias de la cogitación intimista– de su obra: la historia de Juan Pérez Jolote:

[Este libro –escribe–] es el relato de la vida social de un hombre en quien se refleja la cultura de un grupo indígena, cultura en proceso de cambio debido al contacto con nuestra civilización. El marco de las relaciones en que se mueve el hombre de nuestra biografía, escrito aquí en sus rasgos más importantes, debe ser considerado como una pequeña monografía de la cultura chamula (p. 5).

La relación entre Barnet y Pozas se hizo directa en otro luminoso encuentro:

A mí me impactó mucho la presencia en Cuba de don Ricardo Pozas, que fue mi maestro, el maestro de nosotros en los años 60'. Yo había leído y había hecho lo indecible para que se publicara en Cuba –y finalmente se publicó– su libro *Juan Pérez Jolote*, un libro muy interesante, muy conmovedor (González, 2007, p. 10).

El método se va labrando en los encuentros. Desde luego, por otra parte, estos cruces de caminos, físicos e intelectuales, coexisten con genealogías de lo oral en el Caribe y en la propia Revolución Cubana, que han sido explicitadas por otros autores, y sobre las cuales no vamos a retornar (Azourgargh, 1996, pp. 7-32). Empe-

ro nosotros hemos adoptado la posición del antropólogo, no la del del crítico literario; y ahí es donde pretendemos enfatizar la posición antropológica de Barnet. De ahí que adjudicar a su método, tan prontamente establecido, puros orígenes literarios, por ejemplo, en Truman Capote, del cual fue traductor Barnet, sólo puede ser producto de un “ictus transitorio de algún crítico”, según afirma el propio Azourgargh (1996, pp. 7-32). Si bien estudió en la escuela norteamericana, toda su deuda la quiere tener con el mundo latinoamericano y cubano, a pesar de la importancia de la antropología en Estados Unidos. Cuando le pregunté a Miguel Barnet por Oscar Lewis y sus estudios de antropología de la pobreza, reaccionó sin mucho entusiasmo, reconociendo que si bien él le ayudó, al principio, en sus estudios en Cuba, se sintió en el papel del explotado, catalogando en algún momento la obra del norteamericano de “imperialista”, ya que expropiaba, con sus obras, a los “pobres” la fuerza de transformación, al dejarlos atados a la rueda del destino.

Más cercana a su manera de ver las cosas estará Elena Poniatowska y su relato de la matanza de la plaza de Tlatelolco, en el 68. La obra de Poniatowska se inclinará por una polifonía de voces, con la finalidad de dar testimonio de un hecho dramático, oscurecido por el poder epocal (Poniatowska, 2007). Ahora bien, Barnet encuentra esa misma polifonía en el interior de las historias de vida singulares. No obstante, la intencionalidad de Barnet y Poniatowska será la misma: subvertir las realidades injustas, la violencia persistente de la historia, la dependencia y la subalternidad.

Queda claro que Miguel (1983), al margen de las influencias, no es un emulador; y busca su propio y original método: “Como cada uno ‘va a la plaza con su canasta’, es decir, que ‘cada maestro tiene su librito’, yo me propuse algo distinto [a Pozas]. Y ahí comencé a lucubrar sobre el *relato etnográfico*, *la novela realidad* o *la novela-testimonio*, como se ha venido calificando este género” (p. 21). En este punto, gruñe por lo bajo: “La maldita palabra novela me oprimió bastante. Mis intenciones se resquebrajaron a veces, porque yo me negaba a escribir una novela. Lo que me proponía era un relato

etnográfico” (p. 21). Busca intuitivamente establecer su fórmula, no atándose ni a lo uno ni a lo otro:

Sabía que si yo hubiera hecho un informe de Historia de Vida no hubiera trascendido, hubiera muerto en el camino, se hubiera malogrado. Me propuse crear un corpus bien dinámico, interactivo y lo hice con esa intuición que me dio la vida, porque por mucho que tú estudies y te prepares y te informes –te podrás imaginar la cantidad de libros de antropología y métodos de investigación sociológica que he leído en mi vida– lo que más me ha ayudado ha sido la intuición: decir por este camino no, por este otro, sí (González, 2007: p. 11).

En general, la historia oral como método adoptado por la historia contemporánea y la antropología social ha hecho una renuncia a las posibilidades analíticas generalistas de la ciencia humanística, que busca establecer científicamente las reglas del método al modo comtiano y/o durkheimiano, es decir, siguiendo un estricto positivismo. Desde esa suerte de “derrota” epistémica, se acerca a la oralidad, a través de una mirada única –o de varias, pero siempre limitadas para el tamaño de una objetivación–, a las vidas de los sujetos. Un solo personaje, a partir de su propia vida, puede ofrecer un modelo, que además nos acerca al modelo narrativo literario (Becker, 1974, p. 35).

El “método” barnetiano, personal, y construido al paso de la actualidad, hace verdadero el aserto libertario que señala que “el método es el camino después de haberlo recorrido”, que se inaugura con el encuentro con Esteban Montejo. La existencia de su hombre la conoce a través de la prensa, en 1963. Ésta le informa, de manera escueta, de la existencia de un anciano en la provincia de Las Villas, que en su larga vida había alcanzado a ser esclavo. Acude a la llamada de la curiosidad: “Su vida era interesante”, nos dice Barnet, “pero lo que más nos impresionó fue su declaración de haber sido esclavo fugitivo, cimarrón” (1980, p. 6). Cuando lo trata, comienza preguntándole por lo común, es decir, por las religiones afrocubanas. En esta prueba, encontró un hombre de palabra fluida: “No fue difícil lograr un diálogo vivo, utilizando, desde lue-

go, los recursos habituales de la investigación etnológica” (Barnet, 1980, p. 6). Sabe que hay que corresponder, por lo que –señala Barnet– “le hicimos obsequios sencillos: tabacos, distintivos, fotografías, etcétera” (Barnet, 1980, p. 6). Tras haber intimado en largas conversaciones –seis veces, y algunas veces de cinco horas–, “fuimos ampliando la temática con preguntas sobre la esclavitud, la vida en los barracones y la vida en el monte, de cimarrón” (Barnet, 1980, p. 6). La vida en los barracones en realidad era el objeto oficial de su investigación, pero se desvía de lo oficial para encontrarse con lo existencial:

Una vez obtenido el panorama de su vida, decidimos contemplar los aspectos más sobresalientes, cuya riqueza nos hizo pensar en la posibilidad de confeccionar un libro donde fueran apareciendo en el orden cronológico en que ocurrieron en la vida del informante. Preferimos que el libro fuese un relato en primera persona, de manera que no se perdiera la espontaneidad, pudiendo así insertar vocablos y giros idiomáticos propios del habla de Esteban (1980, p. 7).

Las siguientes secuencias, hasta que Esteban se sintió cómodo para hacer libres asociaciones de ideas, tuvieron que ver con la confianza emanada de la relación con el investigador. Todo método previo quedó supeditado de esta forma al aquí y al ahora: “Aunque elaboramos las preguntas básicas con la consulta de algunos libros y cuestionarios etnológicos, fue en la práctica como surgieron las más directamente vinculadas a la vida del informante” (p. 7). Había que cubrir aspectos “invisibles” de la vida esclava: “Nos preocupaban problemas específicos como el ambiente social de los barracones y la vida célibe de cimarrón” (p. 7). De manera que al final la coincidencia de “intereses” entre el investigado y el investigador condujo a la plenitud del encuentro y a la confianza: “Miraba insistentemente hacia nuestra libreta de apuntes y casi nos obligaba a recoger todo lo que decía” (p. 7). La parte técnica quedó igualmente registrada, pero más por razones de orden lingüístico: “Muchas de nuestras sesiones fueron grabadas en cintas magnetofónicas. Esto nos permitió familiarizarnos más con formas de lenguaje, giros, sintaxis, arcaísmos y modismos de su habla” (p. 7). La exactitud de

la recolecta del testimonio oral no era, de esta forma, un dictado del investigador en antropología e historia oral, sino del dialectólogo, que él respeta, sabedor del valor literario de lo dialectal:

En todo el relato se podrá apreciar que hemos tenido que parafrasear mucho de lo que él nos contaba. De haber copiado fielmente los giros de su lenguaje, el libro se habría hecho difícil de comprender y en exceso reiterante. Sin embargo, fuimos cuidadosos en extremo al conservar las sintaxis cuando se repetía en cada página (1980, p. 9).

El investigador Barnet había hallado una poética etnográfica –a la que ponía música la dialectología– más que la exactitud positivista de la narración. De esta forma, Barnet vislumbra en la “novela testimonio”, idea de autoría y originalidad propia, su método y fin. Todo a partir de *Biografía de un cimarrón*:

Todas mis novelas –escribe recientemente, reafirmandose en los orígenes– desde *Cimarrón* hasta *Oficio de ángel*, pasando por *Canción de Rachel*, *Gallego* o *La vida real* tienen directa o tangencialmente la impronta de lo testimonial, convencido como estoy que la acogida de las mismas por el público lector tiene que ver con el tono confesional que poseen. Eso las hace más vivas, más palpables y más cercanas al alma humana, que es tan esquiva y enigmática (2020, p. 45).

Empero, para evitar la deriva subjetivista e intimista, que no conduce en pos de ninguna dirección, Barnet habla de la supresión parcial del ego en el relato, asunto en el cual coincide parcialmente con la antropología social clásica, que pretendía la anulación completa del yo del investigador: “La supresión del yo del escritor o del sociólogo; o si no la supresión, para ser más justos, la discreción en el uso del yo, en la presencia del autor y su *ego* en las obras” (1983, p. 23). El *ego* autorial no queda plenamente anulado, asoma discretamente. Juego de yoidades que tienen su derecho a expresarse, siempre y cuando conduzcan, en virtud de una genealogía, a lo colectivo, a *lo pueblo*.

Barnet, como ha afirmado en numerosas ocasiones, no quiere hacer el tipo de etnografía que ha visto en Oscar Lewis, basada en relatos largos, puntillistas, por mor de la ciencia, pero tediosos literariamente hablando. Es tajante al respecto:

Un libro como *La vida*, de Oscar Lewis, un gran aporte a la psicología y a la sociología de las masas marginales, es reiterante porque no es literatura, es sencilla y llanamente: *Yo escribo lo que tú me dices y como me lo dices*. Ese camino no tiene mucho que ver con el de la novela-testimonio que yo estoy practicando. Porque, a mi entender, la imaginación literaria debe ir del brazo de la imaginación cuando ésta no lesione el carácter de su personaje, cuando no traicione su lenguaje. La única manera en que un autor puede sacarle provecho a un fenómeno es aplicando su fantasía, inventando dentro de una esencia real (1983, pp. 29-30).

De paso, además de criticar el exceso de hiperrealidad de Lewis, deja caer Barnet su crítica a la concepción de éste sobre la cultura de la pobreza. Critica, en particular, a ese puertorriqueño en Nueva York, cuya existencia es expuesta con detalle en *La vida* (Lewis, 1969, pp. xvii-xiv), que Barnet entiende carece de “voluntad de ser”, un déficit difícil de digerir para alguien como un revolucionario cubano que aspira a la transformación social:

Espero haber demostrado con este libro –escribe Barnet– que la vida de los hombres de la llamada cultura de la pobreza no siempre carece de una voluntad de ser, de una conciencia histórica. Y que aun cuando esté anclada en un sentimiento de marginalidad la llama de esa vida alienta hacia el futuro (1986, p. 7).

En este punto, sigue la historia oral. Miguel Barnet sostiene que la máxima fidelidad al relato la sostiene la expresividad y la contextualidad, mediante el giro literario que la acaba convirtiendo en “novela”, muy a su pesar. Años después sigue afirmándose en sus posiciones iniciales:

Es un proceso de decantación de las estructuras y de los contenidos semánticos. El fracaso de la antropología es que pretende

registrar las historias de vida a través de la correa de transmisión de la oralidad, el de reproducir textualmente el o los discursos individuales o colectivos del objeto de estudio (González, 2007, p. 7).

Nos está señalando Barnet el fracaso del “método”, si no tiene presente al lector. La disciplina antropológica no ha nacido para el solipsismo científico, ya que está naturalmente inclinada a la reflexividad, a comunicar con un público lo más vasto posible.

Mas envueltos en el mundo del oxímoron, la historia oral nos introduce asimismo por los caminos de sus propias fallas. Barnet habla de las debilidades de la memoria que presenta su entrevistado, que en muchos casos espera que se la devuelva organizada: “Los famosos ‘errores’ de las fuentes orales –escribe Joutard– tienen otra dimensión: son materia histórica como las supuestas ‘fallas de la memoria colectiva’” (1986, p. 357). Es más, como reflexionó Philippe Joutard sobre sus experiencias recogiendo las historias de los sujetos reaccionarios del sur de Francia: “Incluso son síntoma de la verdad del testimonio oral que corresponde a la imagen de una realidad que nunca es unívoca sino equívoca. Una historia demasiado clara, sin fallas ni vacilaciones, con una cronología bien organizada es sospechosa” (p. 357). En función de la veracidad, el relator intenta cubrir los aspectos de la memoria, la exactitud de los datos y su ubicación en el tiempo y en el espacio, que ya no son perceptibles claramente para el informante. Algunos elementos de su vida se configuran como lejanamente mitologizados, fijados en el tiempo. Así, por ejemplo, “la vida en el monte queda en el recuerdo como una época muy remota y confusa” (Barnet, 1980, p. 8). Esta es la función veraz, más que verosímil, que tiene el relato tramado por Barnet a sus veintipocos años, y que lo seguirá para siempre, en el resto de su vida y obra.

Pero este encuentro con su método exige una ascesis puramente indagadora, investigadora, positivista, a la que no renuncia:

Primero me leo toda esa prensa y digamos que, en el caso de *La vida real*, en Nueva York, no fui tanto a las bibliotecas como a las hemerotecas a leer la prensa latina de los años 40’, 50’ y 60’. Qué pasaba,



quiénes eran los alcaldes, los concejales de barrio, cómo veían a los latinos. En el caso de *Canción de Rachel*, los periodiquillos teatrales, los panfletos, esos periódicos de la época que a veces tú vas a la biblioteca y están hechos polvo [...]. Del mismo modo, tuve que ir a los ingenios para saber cómo se vestían los esclavos —les daban cada seis meses o cada año ropa de cáñamo (González, 2007, p. 16).

Con esta actitud, Barnet confirma la idea de Paul Thompson, quien escribe que “entrevistar con éxito requiere técnica” (1988, p. 221). Empero esa “técnica”, acaba diciendo, está basada en un entrenamiento personal, donde la empatía y el conocimiento de la cultura local del entrevistado juegan un papel fundamental: “Cuanto más sabe uno, más predispuesto está a obtener información histórica de una entrevista” (p. 222). Esto quiere decir que el experto en cuestiones locales y en destrezas comunicativas y lingüísticas, por regla general un autóctono, está en posición de obtener el máximo beneficio de la información que se le pueda proporcionar. Pero también es cierto que el autóctono es quien arriesga más con sus exhumaciones de la conciencia individual y colectiva, al otear el conflicto amenazante.

En el terreno ético, Barnet, más allá del método, se siente impedido a devolver las confesiones que le han hecho sus informantes. Es el caso de la biografía de la cupletista Rachel, quien sentencia al inicio de la obra, en frase redonda tantas veces citada: “Habla de ella, de su vida, tal y como ella me la contó y tal como yo luego se la conté a ella” (2013a, p. 7). El pago a la gratuidad de la confianza es devolverle su propia vida explicada, narrada, bella, congruente, poética. El resultado literario debe estar orientado por la legibilidad del relato. Y aquí llega el resultado crucial: “Sabemos —escribe— que poner a hablar a un informante es, en cierta medida, hacer literatura” (Barnet, 2013a, p.7), aunque, advierte, “no intentamos nosotros crear un documento literario, una novela” (p. 7). Barnet siempre sigue sintiendo la necesidad de convertir la historia de vida en literatura, en darle el giro inteligible, si bien no se siente cómodo con la fórmula convencional de “novela”, que ha completado con la noción veraz de “testimonio”.

En *La vida real*, veinte años después de *Biografía de un cimarrón*, asoma la historia de un emigrante cubano en Nueva York, sus trabajos y sus días. Y en el prólogo, vuelve a insistir en su lograda fórmula “testimonial”, donde opera ahora la “memoria”, una categoría que ha ido tomando presencia en las últimas décadas:

La memoria, como parte de la imaginación, ha sido la piedra de toque de este libro. Si he recreado situaciones dramáticas y personajes reales ha sido en plena concordancia con la clave fundamental de toda mi obra testimonial. No he adulterado los contextos, ni traicionado el discurso oral, confesional, de mis informantes; antes bien, he respetado incluso los giros lingüísticos de quienes se sitúan ante el micrófono de una grabadora con cierto empaque retórico, como dictando una novela. Creo que en ese tono reside también un valor estético innegable (1986, p. 6).

La memoria del pasado como del presente, y como proyección del futuro, se convierte, de esta manera, en una pieza maestra del edificio literario, que, siendo recreación, sin embargo, no aspira a ser verosímil, sino verdadera, a través de la historia oral, escogida como método. Siendo la memoria a la vez individual, como H. Bergson contempló, y colectiva y social, como M. Halbwachs confirmó, es un factor de primer plano, que convierte al relator, etnógrafo-literato, en testigo y albacea del presente.

Existe, por lo tanto, en Barnet una concepción histórica que, podríamos decir, se transforma en épica de la vida corriente, que conjuga perfectamente con la idea de “la novela de mi vida” (1986, p. 6), a través de la vida contada de los demás, de los otros, que se sustancia en la memoria. De ello, surge *Oficio de ángel*, donde Barnet tira del recuerdo biográfico y lo muta en pura literatura. Ya estamos llegando al núcleo duro del autor, a su encuentro consigo mismo. La considera una “novela” con “evocación lírica”.

Barnet es consciente que la yoidad, la cogitación del yo, exige poetizar la experiencia de vida, sin dejar de lado la experiencia antropológica como una manera de estar en el mundo. *Oficio de ángel*, saldrá a la luz en 1989, casi en la misma secuencia temporal de su antología poética *Viendo mi vida pasar*, de dos años antes (1987). En

derredor de esta historia de vida pequeñoburguesa, como la del protagonista de la temprana película de Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo* (1968), vive la *poiesis* de la Revolución Cubana en tensión. En cierta forma, esta perspectiva convierte al narrador en un *griot* de la cubanidad: “Barnet se ha valido, pues –infiere Sklodowska–, de una práctica narrativa que podemos llamar –casi de manera oximorónica– ‘discurso autobiográfico mediatizado’” (2002, p. 801). Se ha querido ver diferentes escalas del testimonio, no siempre coincidentes, en cada una de las “novelas” de Barnet, pero al efecto final siempre prevalece el deseo de escribir la suya propia. El apego a la cubanidad, como enigma existencial, y a los barrios habaneros de su discurrir, vinculados a la Revolución, depositaria del entusiasmo, se observa en las narraciones cortas y los poemas de Barnet, que se salva de esta manera del solipsismo rimbaudiano, que había entrevisto tempranamente (Barnet, 2013b). Aquí y allá se da ya a reflexiones más íntimas, en las que el transcurrir de su propia vida le dan autoridad y exponen su yoidad, pero siempre con el reflejo de lo colectivo: “Comprendí entonces que la amistad se concede y se quita. La amistad es una forma de conocimiento” (1989, p. 194). Y las revoluciones siempre se han nutrido de la amistad.

La memoria, encarnada ahora en el sujeto Miguel Barnet, alcanza al núcleo duro de la intimidad y, por ende, de la desnudez pública. El poeta Barnet se entrega, como el Baudelaire, al “corazón desnudo”. Empero, ni siquiera así Barnet, que desde muy pronto se había inclinado por la expresión poética, dejó de concebir esta expresión literaria, cultivada desde el principio de su carrera como un eco de lo colectivo. Si su poética aspiró, cierto, a la soledad equinoccial de Arthur Rimbaud, lo fue con los ecos de la poesía anónima africana:

La diferencia entre Rimbaud y el poeta anónimo africano –quien dice africano dice de cualquier cultura ágrafa– reside en que éste no tuvo coro y aquél, el *griot* [narrador profesional], levanta sus cantos cumpliendo una función social, acompañado de un sinnúmero de oyentes e imitadores que ríen, lloran, aplauden (1971, pp. 277-278).

Los ecos poéticos y épicos de la narrativa oral, de la tradición narrativa y su función con el poder, con el pensamiento en África (Vansina, 1966), asoman por doquier. Y ello exige sensibilidad y método etnográfico. Escribe el joven Barnet, siguiendo esa lógica:

Para conocer uno solo de estos versos es preciso conocer el medio social en que se produjeron. No quiero con esto insistir demasiado en la etnografía. Sin haber leído a Frobenius, sin estudiar a Fernando Ortiz, es posible disfrutar de esta poesía, pero para conocer la función que cumple en su contexto, el propósito que obliga a sus anónimos autores a decirla y a representarla, sí es necesaria una incursión en las obras dedicadas a los estudios culturales de África (1971, p. 280).

La poesía, pues, no es una gratuidad surgida de la tensión solipista, sino una necesidad colectiva, demandada, que encumbra al oráculo, que emerge desde el submundo intersticial de la antropología: “Creo que mi poesía, más que la de otros coetáneos míos, a veces tiene sesgos extra literarios y son como pequeños ensayos antropológicos” (González, 2007, p. 14).

La pulsión de alteridad, fundamento de lo antropológico, descubierta en la juventud, retorna con fuerza en los años de madurez:

Me hundí en la sombra del otro  
Habité sus páramos  
Sobrevolé su razón, la mudez de su historia  
Rasgué su sueño  
Fui su espejo y su doble  
Todo eso fui y no fue en vano (2017, p. 109).

¿Cómo culminar congruentemente toda esta cadena de encuentros, concitados en torno a Miguel Barnet? Quizás agrupándolos, para finalizar en torno a la idea fértil de “fundación”. Ya Octavio Paz lo había intuido al hablar de “literatura de fundación”, de haberse acercado, a través de su experiencia en la India, a la alteridad y de explorar el campo teórico con el acercamiento a la obra de Claude Lévi-Strauss. Octavio Paz escribe en 1961:

La realidad se reconoce en las imaginaciones de los poetas; y los poetas reconocen sus imágenes en la realidad. Nuestros sueños nos esperan a la vuelta de la esquina. Desarraigada y cosmopolita, la literatura hispanoamericana es regreso y búsqueda de una tradición. Al buscarla inventa. Pero invención y descubrimiento no son los términos que convienen a sus creaciones más puras. Voluntad de encarnación, literatura de fundación (1972, p. 21).

Miguel Barnet, por su parte, posee conciencia plena de lo que significa “obra de fundación”, tanto en el caso de Fernando Ortiz, su maestro en el ámbito histórico y etnográfico (Barnet, 2022), como en el literario (Gutiérrez, 2000, p. 60). Lo ha manifestado en diferentes ocasiones. En Miguel Barnet Lanza, literatura y etnografía de fundación propias han sido el resultado de una cadena de encuentros, todos ellos generados epocalmente en torno a la cubanidad y la Revolución. Me alegra haber incorporado los míos en el último tiempo y poder apostillar con mi concepción de la *literantropología*, con este modesto escrito de homenaje. ➤➤

#### REFERENCIAS

- AZOUGARGH, A. (1996). *Miguel Barnet. Rescate e invención de la memoria*. Ginebra: Editions Slatkine.
- BARNET, M. (1971). Poesía anónima africana. En Miguel Barnet y otro, *Literatura y arte nuevo en Cuba* (pp. 277-287). Barcelona: Estela.
- BARNET, M. (1980). *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- BARNET, M. (1983). *La fuente viva*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- BARNET, M. (1985). *Gallego*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- BARNET, M. (1995). *Cultos afrocubanos. La Regla de Ochoa. La Regla de Palo Monte*. La Habana, Ediciones Unión.
- BARNET, M. (2002). La razón del Otro: ¿para qué sirve la antropología hoy? En *Catauro. Revista Cubana de Antropología*, 5, 6-12.

- BARNET, M. (2013a). *Canción de Rachel*. La Habana: Ediciones Cubanas.
- BARNET, M. (2013b). *En el muro del malecón*. La Habana: Ediciones Cubanas.
- BARNET, M. (2017). *En el humo inasible de los idos*. Matanzas: Ediciones Matanzas.
- BARNET, M. (2020). *Yo soy la página que escribo*. La Habana: Casa editora Abril.
- BARNET, M. (2022). Fernando Ortiz: una obra de fundación. En Fernando Ortiz, *El engaño de las razas* (pp. 9-12). (J. A. González Alcantud, Ed.). Granada: Universidad de Granada.
- BECKER, H. S. (1974). Historias de vida en sociología. En Jorge Balán (Ed.), *Las historias de vida en ciencias sociales. Teoría y técnica* (pp. 27-42). Buenos Aires: Nueva Visión.
- CARPENTIER, A. (1997). *Mito e Historia*. La Habana: Letras Cubanas.
- CARPENTIER, A. (2004). *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral.
- FRASER, R. (2006). *Escondido. El calvario de Manuel Cortés*. Barcelona: Crítica.
- GONZÁLEZ C., Y. (2007). Entrevista a Miguel Barnet. Ni epígono de Oscar Lewis ni de Truman Capote. En *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 7, 93-109.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2022). *Literantropología. El becho literario entre cultura y contra-cultura*. Madrid: Abada.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (En prensa). Poner en contexto el debate sobre la pobreza, a partir de *Gallego* de Miguel Barnet. En Lázaro Castillo (Ed.), *Gallego*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. y VILANOVA RIBAS, M. (2011). *El intelectual y su memoria. Ronald Fraser. Explorando las fuentes orales*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- GUTIÉRREZ, J. I. (2000). Premisas y avatares de la novela-testimonio: Miguel Barnet. En *Revista Chilena de Literatura*, 56, 53-69. Santiago de Chile, Universidad de Chile.
- KALATÓZOV, M. (1964). *Soy Cuba*. CUBA/URSS: Mosfilm.
- JOUTARD, P. (1986). *Esas voces que llegan del pasado*. México: Fondo de Cultura Económica.

- LEWIS, O. (1969). *Una familia puertorriqueña en la cultura de la pobreza: San Juan y Nueva York*. México: Joaquín Mortiz.
- MEYER, E. (1991). Recuperando, recordando, denunciando, custodiando la memoria oral del pasado puesto al día. Historia Oral en Latinoamérica y el Caribe. En *Historia y Fuente Oral*, 5, 139-144.
- PAZ, O. (1972). Literatura de fundación. En *Puertas al campo* (pp. 15-21). Barcelona: Seix Barral.
- PONIATOWSKA, E. (2007). *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*. México: ERA.
- POZAS, R. (2020). *Juan Pérez Jolote: biografía de un tzotzil*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SKLADOWESKA, E. (2002, julio-septiembre). Miguel Barnet y la novela-testimonio. En *Revista Iberoamericana*, 68(200), 799-806.
- THOMPSON, P. (1983). *La voz del pasado. La historia oral*. Valencia: Ed. Alfons el Magnànim.
- Vansina, J. (1966). *La tradición oral*. Barcelona: Labor.
- VILANOVA, M. (1996). *Las mayorías invisibles. Explotación fabril, revolución y represión. 26 entrevistas*. Barcelona: Icaria.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 3, núm. 6, mayo-agosto 2023, Sección Redes, pp. 167-184.  
DOI: [https://doi.org/ 10.25009/pyfril.v3i6.110](https://doi.org/10.25009/pyfril.v3i6.110)

*Gallego, fusión de vida y literatura*

*Gallego, Fusion of Life and Literature*

María Guadalupe Flores Grajales  
Universidad Veracruzana, México

ORCID: 0000-0002-0719-3226  
[geneflores@yahoo.com.mx](mailto:geneflores@yahoo.com.mx)

Recibido: 14 de diciembre de 2022  
Dictaminado: 10 de marzo de 2023  
Aceptado: 21 de marzo de 2023



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



# *Gallego*, fusión de vida y literatura

## *Gallego*, Fusion of Life and Literature

María Guadalupe Flores Grajales

### RESUMEN

El testimonio y la literatura son elementos notables en la producción novelesca de Miguel Barnet Lanza, quien, en *Gallego*, hace patente lo que él ha denominado “novela-testimonio” con el fin de rescatar y hacer presente la memoria de quienes, en muchas ocasiones, no tienen voz ni voto. En el presente artículo se esbozan ciertos rasgos del protagonista de esta novela, construida con ingredientes del relato testimonial y la biografía. Barnet recrea la historia de un migrante, Manuel Ruiz, y sus acciones de vida, las cuales se entrelazan con acontecimientos históricos, en los que participa de manera activa o pasiva. En *Gallego*, Manuel Ruiz confirma su identidad original a través de la memoria y el recuerdo; también desplaza las fronteras culturales, sociales y geográficas para darle cuerpo a su nueva identidad cubana, pero sin olvidarse de su lugar de origen. Con el contraste entre el pasado y el presente de su protagonista, Barnet dio savia a una novela testimonial y biográfica que combina la ficción y el relato de vida.

*Palabras clave:* testimonio; identidad; memoria colectiva; realidad autobiográfica.

### ABSTRACT

Testimony and literature are remarkable elements in the literary production written by Miguel Barnet Lanza, who, in *Gallego*, makes it clear that he masters the process of writing “novel-testimony” with the aim of rescue and make present the memory of the people who most of the time do not have a voice or a say. In the present article, that is divided in seven sections, we present the characteristics of the main character from said novel, which is builded with ingredients from testimonial stories and biography. Barnet recreates an immigrant, Manuel Ruiz, and his life actions,

that are intertwined with historical events, where he participates some time in a passive way and others in an active way. In *Gallego*, Manuel Ruiz confirms his original identity through memory and remembrance; also he displaces the cultural, social and geographical frontiers with the aim of giving himself a new Cuban identity, but without forgetting of his place of origin. With the contrast of the past and the present of his main character, Barnet achieves a testimonial and biographical novel that mixes fiction and a life story.

*Keywords:* testimony; identity; collective memory; autobiographical reality.

La habilidad de los antropólogos para hacernos tomar en serio lo que dicen tiene menos que ver con su aspecto factual o su aire de elegancia conceptual que con su capacidad para convencernos de que lo que dicen es resultado de haber podido penetrar (o, si se prefiere, haber sido penetrados por) otra forma de vida, de haber, de uno u otro modo, realmente «estado allí». Y en la persuasión de que este milagro invisible ha ocurrido, es donde interviene la escritura.

Clifford Geertz

I

Miguel Barnet Lanza nace en La Habana, Cuba, en 1940. Como poeta, narrador, ensayista, guionista y etnólogo, cuenta con una notable producción, que lo ha hecho merecedor de muchos premios y reconocimientos por su trayectoria literaria y académica.

Barnet también se ha destacado como investigador de la cubanía, en particular de los aspectos de la transculturación de las religiones de origen africano, tanto en Cuba como en el Caribe. Discípulo de Fernando Ortiz –considerado el tercer descubridor de Cuba–, Barnet amplió el trabajo de rescate de los valores auténticos de la cultura cu-

bana iniciada con la vasta obra de su mentor. Asimismo, colaboró con Nicolás Guillén y Alejo Carpentier en la Imprenta Nacional de Cuba.

Con la publicación de *Biografía de un cimarrón* (1966), considerada un clásico de la literatura cubana, podríamos decir que se volvió precursor de la novela testimonial en América Latina. Más tarde, salen a la luz otras producciones suyas, como *Canción de Rachel* (1969) –obra que inspiró el largometraje *La bella del Albambra*–, la novela *Gallego* (1988) –que también cuenta con una adaptación cinematográfica–, *La vida real* (1986), *La fuente viva* (1998), *Autógrafos cubanos* (1999), y, recientemente, *En el muro del malecón* (2018) y *En el humo inasible de los idos* (2018), entre otros títulos, tanto de poesía como de narrativa, ensayo y divulgación.

## II

En este artículo, nos enfocaremos en *Gallego*, obra a la que se puede ubicar dentro de la “novela-testimonio”, término acuñado por Barnet para denominar un género narrativo en el que se conjugan aspectos literarios y ciencias humanísticas. Se trata de una modalidad de contar la historia, en la que, de acuerdo con José Ismael Gutiérrez (1993), se presta particular atención a un cúmulo de información distinta a la oficial:

a los testimonios orales de la gente humilde “sin historia”, a la voz de esos individuos “sin nombre”, sectores marginados y/o periféricos de la sociedad que, agrupando un cúmulo de vivencias, contribuyen también a moldear la identidad de sus respectivos países, sin que por ello –salvo en contadas oportunidades– la literatura les haya tributado el reconocimiento que se merecen (p. 106)

En una frontera porosa y ambigua de la narrativa, en la que se entretrejen diálogos y relatos, la relación entre testimonio y literatura adquiere un matiz muy particular; y a veces, una definición resulta insuficiente para estas dos formas o modalidades, que se fusionan para contar una historia. Baste, por lo pronto, algunas características de lo que el propio autor menciona sobre este particular género discursivo. En la introducción a *La vida real*, Barnet (2016b) menciona: “El testimonio siempre ha servido de apoyadura documen-

tal de la novela. Por otra parte, aclaro que no soy novelista puro. Si ando a caballo entre las corrientes antropológicas y literarias, es porque creo ya es hora de que ellas vayan de la mano sin negarse la una a la otra” (p. 6). Y en efecto, testimonio y literatura van de la mano en su producción novelística. De ahí el término novela-testimonio, que busca el “desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolo por boca de uno de sus protagonistas más idóneos” (Barnet, 2016a, p. 217). Realidad y ficción, pues, se funden en la narrativa de Barnet, con el fin de representar la vida de “personas sin historia”. De este modo, el escritor cubano logra la construcción de personajes que son testigos y, al mismo tiempo, protagonistas del relato que cuentan; que asumen sus propios juicios de valor frente a los acontecimientos histórico-sociales de su época; que revelan, a través de la memoria, “las angustias y las aspiraciones de su pueblo” (Barnet, 2016a, p. 218).

Testimonio y literatura son el punto de partida de la producción novelística de Miguel Barnet. Cabe mencionar que ambos elementos también son parte fundamental en la construcción de Manuel Ruiz, protagonista de *Gallego*, un migrante español que, a los 16 años, decide mudarse de Galicia a la isla caribeña en busca de mejores condiciones de vida. Y es este personaje el que funge como una figura que ejemplifica la manera de entender la novela-testimonio.

En este contexto socio-cultural, y a propósito de este género discursivo tan particular que caracteriza la narrativa de Barnet, José Ismael Gutiérrez (1993) dice lo siguiente:

Novelas como *Biografía de un cimarrón* (1966), *La canción de Rachel* (1969), *Gallego* (1981) o *La vida real* (1986) articulan así con destreza los resortes con que llega a experimentar Barnet en su noble preocupación por una literatura que con verosimilitud realista, aunque ésta se extrapole a una dimensión ficticia, cede el paso, como nunca antes, a los olvidados por la historia oficial, a esa masa humana subvalorada (tanto histórica como literariamente) en la que se incluye la multitud amorfa que vive entretejiendo en el anonimato el hilo de su sombrío acaecer. Tal empresa no carece de significación en el marco de la tradición textual, máxime si tenemos en cuenta que a

estas vidas oscuras, difíciles muchas veces, del pueblo marginado apenas se les ha concedido, como les correspondería por derecho, dada su importancia, insistimos, en la gestación cultural, social e inclusive histórica de las naciones (la cubana en este caso), un sitio digno en los manuales académicos de Historia. Por ello, consciente de tal descuido, Barnet en su obra narrativa dedica sus mayores esfuerzos en poder llenar el vacío discursivo que como consecuencia de tal omisión se ha producido injustamente. Con este propósito solidario orienta un método de socioliteratura con el que persigue la dignificación del pueblo anónimo mediante el rescate de la memoria como artilugio narrativo que rehumaniza la historia colectiva y la personaliza en individuos de extracción popular. En el magma conceptual de la novela testimonial destaca acaso una idea revisionista: la pretensión de hurgar en el pasado, de recuperarlo y revivirlo en la escritura con vistas a una mejor comprensión del presente. En este sentido, los objetivos del autor son bien claros. Sus logros, fácilmente deducibles. Porque al liberar de “debajo de las piedras” (según expresión de Barnet) la silenciada voz de un esclavo cimarrón, de una vieja corista de teatro, de un inmigrante gallego, etc. se interioriza en la interpretación de la historia, desentrañándose el conjunto de la realidad a partir del análisis de una de sus parcelas características, de una faceta preseleccionada. El foco de atención se reduce, por tanto. Ahora lo intrascendente cobra insospechada relevancia. La “intrahistoria” (en el sentido unamuniano del término) importa más que la propia Historia, diversificándose así el ángulo de la mirada. Ahora ya no es sólo la revisión de uno o varios intervalos cronológicos el fin con el que el bisturí del narrador cala en el blanco para ilustrar la historia de Cuba, su cultura y su identidad, sino que es por añadidura la trayectoria vital de uno de sus modestos actores. De una colectividad o de un grupo humano animados por un destino común, como mucho. Aunque los sujetos-emisores elegidos pueden ser representativos de un sector étnico o social del país, o bien de una categoría profesional, o de un fenómeno sociológico, sin más, en cualquiera de las situaciones en que se presentan los personajes invariablemente están sacados del mundo cotidiano, real, por lo que no es necesario entonces que se les insuffle vida ya que la poseen de antemano. Nunca serán, como las creaciones del indigenismo criollista, muñecos de cartón pie-

dra ni marionetas sujetas al antojo del autor. Al contrario. En las páginas de la novela testimonio los personajes barnetianos, siendo prototípicos, fluyen sin embargo por sí solos, dueños absolutos de una oscilante fuerza con la que irán signando a cada paso y delineando el rumbo ajetreado de unas vidas igualmente ajetreadas. El resultado será entonces una versión íntima de la historia, mucho más dinámica que la que nos ofrece el discurso historiográfico tradicional y que, desde luego, al integrar el ensamblaje de materiales etnográficos al texto, el manejo de la primera persona narrativa y el uso de un lenguaje oral deliberadamente decantado, exhibe al lado de un trasfondo social del que emana una honda vibración humana, la dimensión estética necesaria para que la obra alcance un valor impecadero (pp. 106-107).

En este análisis de Gutiérrez sobre las cualidades socioculturales implícitas en la narrativa barnetiana, también podemos percibir una sensibilidad crítica sobre la realidad que el autor representa en sus personajes, que, en el caso particular de *Gallego*, forma parte integral de la cubanía.

### III

Si bien la actividad literaria tiene uno de sus puntales en el acto de narrar hechos fantásticos o reales, ya en prosa o poesía, ya de manera oral o escrita, en cualquiera de sus elecciones, la narración está ligada a la subjetividad de quien narra, es decir, toda reflexión sobre la realidad al final termina obedeciendo los dictados de la subjetividad de los narradores.

La subjetividad impera sobre todo en los relatos cuyo tipo de discurso pone en crisis la concepción de lo “real” y lo “verdadero”, como ocurre en los testimoniales. Al identificar las crónicas hispanas como las primeras expresiones testimoniales latinoamericanas, Renato Prada Oropeza (1989) menciona que este tipo de relatos “Comprende una serie de manifestaciones discursivas que pretenden narrar la ‘verdad’ sobre los hechos, y que casi siempre empiezan con párrafos metadiscursivos que explicitan esta intencionalidad” (p. 437). Son tramados con la finalidad de ser fieles a los hechos históricos y no separan el discurso realista del fictivo.

Una primera caracterización de la forma en que se reviste el discurso testimonial la proporciona el mismo Prada Oropeza:

La pre-existencia de un hecho socio-histórico, de un *dato* si se quiere, indiscutible en sí —en cuanto suceso histórico a secas— pero que es —o fue— susceptible de una versión o interpretación discursiva —implícita o explícita, es decir, virtual efectivamente articulada en un discurso— contra la cual se yergue el testimonio del sujeto-emisor del nuevo discurso; por ello, podemos afirmar que no hay discurso testimonial sin un compromiso previo del emisor del discurso con una concepción o interpretación más amplia, general del mundo, por una parte; y, por otra, todo discurso testimonial es siempre explícitamente *referencial* y pretende un valor de verdad —*dice* su (*la*) verdad: esta intencionalidad lo motiva en cuanto discurso. Además, el discurso testimonial, es siempre *inter-textual* pues, explícita o implícitamente *supone* una *otra* versión o interpretación (otro texto) sobre su objeto (referente), una versión opuesta, contraria o distorsionada, a la cual corrige, se opone o rectifica (p. 441).

Así pues, los textos de carácter testimonial nos presentan, desde el inicio, la mirada de un yo, cuya subjetividad es incuestionable.

Prada Oropeza (1989) establece, en una segunda caracterización, la relación entre el discurso testimonial y el literario:

Si partimos de una concepción amplia de literatura que englobe tanto los textos de las narraciones de “ficción” como las crónicas históricas y las crónicas documentales de corte periodístico, no habría ninguna dificultad en tomar el discurso-testimonio descrito por nosotros como una clase del género más amplio llamado literario; de todos modos, creemos que debemos, por lo menos, esbozar algunos aspectos que enmarquen mejor lo que se pretende entender con ello; pues, si se trata de una *clase* (el discurso literario) debe tener en común con el género algún elemento o elementos que permitan hablar del asunto, por una parte; y, por otra, tener otro y otros elementos que le(s) sea(n) propio(s) o característicos. Es decir, en otras palabras, si el discurso-testimonio es un discurso literario, y en eso *similar*, aunque no idéntico, al discurso narrativo-literario (para no llamarlo fictivo), debe tener algunas caracte-

rísticas o elementos comunes; y, por otra, como se trata de una clase diferente, por fuerza, tendrá que presentar sus características y elementos distintivos (p. 456).

De esta manera, Prada Oropeza identifica ciertos rasgos comunes. Por un lado, se halla “el nivel narrativo o diegético”:

Gran parte de los discursos literarios tienen en común –fuera de la forma de la expresión en su sentido más abstracto: la escritura organizada en un discurso o texto precisamente– el hecho de que *cuentan* o *relatan* una cadena, organizada según códigos genéricos, de acontecimientos: la novela, el cuento, la noveleta, la crónica documental, el relato antropológico y etnológico, para citar los más aceptados y promovidos por la divulgación editorial: todos ellos son *relatos* o *géneros narrativos*; y el discurso-testimonio es, en este sentido, fundamentalmente un relato de acciones humanas (p. 457).

Por el otro, está el “*Dominio absoluto del código referencial*”:

El discurso testimonio marca su especificidad al presentarse, [...], *como la versión verdadera de un hecho social por el emisor-actor, quien asume esta intencionalidad primordial frente a su auditor virtual*. Esto lo distingue de la novela y el cuento literario (“fictivos”), por una parte, y de la crónica documental y los relatos antropológicos y etnológicos, por otra, los cuales no tienen esta intencionalidad sistemática aunque obviamente por razones diferentes (p. 458).

Por tanto, una diferencia entre la narrativa literaria y la testimonial es la intencionalidad ficcional de aquella y el “*valor referencial de [los] códigos veridictivos*” de ésta, así ambas compartan una “escritura organizada en un discurso o texto” (pp. 456-457).

Ahora bien, aunque todos los textos literarios, por naturaleza, estén atados a la subjetividad de sus narradores, es evidente que existen relatos y narraciones donde la memoria adquiere un papel fundamental en el desarrollo de la historia y la reflexión sobre ésta: por ejemplo, se pueden mencionar las biografías, autobiografías, autoficciones, relatos etnográficos, crónicas, novelas testimoniales, entre otros, es decir, narraciones donde lo real y lo ficticio se entre-



mezclan. Se trata de prácticas literarias complejas que, sin embargo, permiten distinguir lo real y lo ficticio, lo veraz y lo verosímil, lo público y lo privado; que no se someten a un pacto de lectura marcado por la verdad. A ellas pertenece la novela testimonial, con sus referencias al mundo histórico-social, partiendo de la experiencia vivencial de un testigo que se presenta como detentador de la verdad:

[El relato testimonial es] un mensaje verbal en primera persona, preferentemente escrito para su divulgación editorial aunque su origen primario y estricto sea oral, cuya intención explícita es la de brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social, previo a un interlocutor, interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse *actor o testigo* (mediato o inmediato) de los acontecimientos que narra (Prada Oropeza, 1989, p. 443).

En definitiva, pues, la novela testimonial tiene entre sus componentes un narrador en primera persona, que valida como verdaderos, desde su subjetividad —creencias, sentimientos, experiencias vitales, etc.—, los acontecimientos históricos y personales que cuenta. Es con esos materiales que *Gallego* da paso a la reconstrucción de una historia de vida, contada por su protagonista, Manuel Ruiz, quien, mediante la memoria, reconstruye parte de la historia española y cubana, su doble identidad y sus vicisitudes luminosas y oscuras como migrante.

#### IV

¿Cómo opera el narrador de *Gallego*? Asume un discurso testimonial donde se vuelve un sujeto que da pruebas fehacientes de ser un sujeto histórico. En esta perspectiva, según John Beverley (1987), “el eje del testimonio no es tanto el ‘héroe problemático’ de la novela [...] sino una situación social o problemática que el narrador testimonial vive o experimenta *con otros*” (p. 11). Ese eje cuenta mucho en el diseño de la circunstancia social e histórica que se desea narrar; en la fusión de lo público y lo privado con el contexto histórico y social. Barnet (1992) sigue así su estética personal, iniciada

con *Biografía de un cimarrón*: “mostrar los aspectos etnológicos de la historia, los procesos sociales, sus dinámicas internas; estudiar los casos individuales en función de los patrones de conducta colectiva y dar claves eficaces e imparciales para la interpretación de la historia y no para su burla y descripción” (p. 77).

Gracias a lo testimonial, en *Gallego* se narran las vicisitudes de Manuel Ruiz, un joven nacido en Galicia, que a los 16 años decide abandonar su pueblo natal, en la región de Pontevedra, para dirigirse hacia el paraíso que para él representa Cuba. La idea de este migrante es concretar un “plan ideal, atrayente y beneficioso” —según se define la utopía en el *Diccionario de Oxford*—, que transforme sus circunstancias adversas en el pueblo de origen, mas sin que ello implique el abandono de sus raíces identitarias. La idealización del espacio por venir —“Cuba era un sueño para todo el mundo allí. La verdad es que la ponían de lo más bonita, de lo más alegre, quién iba a pensar que aquí se pasaba tanto trabajo” (Barnet, 1998, pp. 7-8); “La idea de Cuba era muy rica, muy ambiciosa; para un aldeano venir acá era como ir al paraíso” (p. 18)— no empaña ni destierra el orgullo de ser y sentirse gallego: “Mi tierra es mi tierra, y es a esa a la que tengo que honrar siempre. El que no quiera a su tierra es como el que no quiere a su madre, o el que tiene un hijo y lo mete al horno” (p. 8). Por ello, Manuel Ruiz siempre sentirá nostalgia por sus raíces. Incluso, ya viejo, aunque mantiene su deseo de no regresar a Pontevedra, no deja de hablar con cariño de su tierra natal. En esa línea, a sus ochenta años Manuel acepta su doble identidad, sin menoscabo una de otra: “Cuando me siento en el parque no pienso más que en mi tierra. Y eso que quiero a Cuba como si hubiera nacido aquí. Pero a mi tierra no la puedo olvidar” (p. 264). Las raíces del migrante, afirma Barnet partiendo del caso particular de Manuel Ruiz, jamás se destierran del corazón y pensamiento. El narrador y personaje, a pesar de su gran empatía por Cuba, no olvida sus raíces gallegas: el uso de su lengua; la compañía de San Roque; el constante recuerdo de su abuelo y de Casimira, su primera novia; el hambre que solía pasar en las calles de Pontevedra. Origen es destino, pues. Esta es, según Barnet, una

de las características del migrante cuando abandona el lugar de origen ya como sujeto formado y consciente.

Otra de las características del migrante sería la adquisición de una segunda identidad, sobre todo cuando ama y se integra al nuevo mundo. No es, desde luego, un proceso simple y llano. En el caso de Manuel Ruiz, dada su precariedad económica y su estatuto de migrante con ningún anfitrión en la nueva cultura, el proceso será muy similar al de cualquier héroe de narración de aventuras, esto es, un protagonista sometido a una serie continua de triunfos y fracasos: por ejemplo, escapa a la ley en su pueblo natal, acusado falsamente de estupro; sufre adversidades mientras aborda el barco para viajar a Cuba; concreta el viaje, padece malas condiciones durante el tránsito marino, arriba a La Habana, cae en cuarentena, etc. En esa línea, a su llegada a la isla descubre que el edén construido por los otros en España, asumido por él, no tiene bases muy firmes. Sin embargo, en lugar de sentir un vacío o un sentimiento negativo enfrenta cada obstáculo, mostrando una resiliencia de acero en tierras caribeñas. Caídas y renacimientos van formándolo, teniendo como trasfondo los hechos históricos, entre ellos dos guerras: la civil en España y la Revolución en Cuba. En la primera, participa poco; en la segunda, funciona como testigo de los acontecimientos previos a la Revolución. Se trata, entonces, de secuencias históricas que acompañan la conformación de una identidad individual a partir del contraste entre lo imaginado y lo real.

La segunda identidad de Manuel Ruiz se moldea con las imágenes del pasado español y las acciones afortunadas o no de su presente cubano. Al actualizar el recuerdo, confirma su raíz gallega; al ligarse con los sucesos y personas del presente, da forma a su raíz habanera. Recordar y vivir son puntales de la existencia diaria del migrante, como bien lo ha visto José Antonio González Alcántud (2021), en *Literantropología: el contacto entre dos culturas* no trata “tanto de supervivencias, temática rechazada por la Antropología clásica, como de resistencias en las que el lenguaje de la imaginación es su principal fuerza. Y esas resistencias se hicieron como resiliencias a través de la transculturación” (p. 231). Ese recordar y vivir alimentan la transculturación de Manuel Ruiz, que se tradu-

ce en captar, interpretar y compartir valores simbólicos, historias personales y colectivas, tejer relaciones sociales, bases de la doble identidad. De otro modo lo explica González Alcantud (2021):

frente a la vieja aculturación, que en el fondo señalaba el camino del enclaustramiento, y las culturas híbridas, que tienden a dejarnos ver una suerte de sociedad con identidades travestidas, es preferible como palanca cognitiva el término “transculturación”, que indica mutaciones en las culturas sin perder el horizonte de la identidad (p. 235).

De otro modo, lo mismo, pues. La identidad de Manuel Ruiz no es sólo el resultado de un proceso de individuación, sino también de socialización, definida como el producto de la distinción entre un “nosotros” y un “ellos”, fundada sobre diferencias culturales. Ese “nosotros” puede hallarse en cada ciudad, en cada localidad, en cada pueblo, en la manera en que evolucionan y se afirman “los lugares propios” (Auge, 1993), entendidos éstos como lugares de arraigo y pertenencia, tanto individual como colectivamente. Así lo experimentó Manuel Ruiz, para quien el desplazamiento geográfico no implicó caer en la nada, en una frontera, en un distanciamiento del origen, en un rechazo de lo nuevo: su conciencia de comunidad desplazó toda frontera cultural, social y geográfica.

En definitiva, para Barnet se requiere del recuerdo y de la vivencia del hoy para darle cuerpo a la identidad del migrante, en su novela, un gallego/habanero que asume sus dos imaginarios culturales con orgullo y alegría.

v

La historia de Manuel Ruiz puede tener varias lecturas, gracias a las cualidades narrativas de Barnet. Como investigadores tanto de lo cultural como de lo puramente literario, la historia del personaje nos remite a pasajes que pueden interpretarse como aspectos reales que, gracias a la cualidad del testimonio, podrían fungir como retratos ficcionalizados a través de la narración literaria; y esta manera de contar la historia es la que, por otra parte, le da un matiz muy particular a la

novela, pues hablamos de una novela que no es histórica, ni crónica ni entrevista, sino la fusión del testimonio y la literatura.

A pesar de la narración de la historia de la infancia, adolescencia, juventud, madurez, vejez —y las diferentes etapas formativas por las que atraviesa el protagonista—, *Gallego* trasciende la anécdota, toda vez que a través del relato de Manuel Ruiz podemos conocer rasgos que no sólo caracterizan al personaje, sino que pueden ofrecer a los lectores una mirada íntima de la manera en que piensa, siente y actúa un inmigrante español en Cuba: “A veces le temo a eso, porque yo soy terco y a la corta o a la larga me salgo con las mías. A mí nada se me puede meter en la cabeza. No les doy tiempo a las ideas, ellas vienen y las pongo en marcha. Así fue que llegué a Cuba” (Barnet, 1988, p. 7). La impulsividad y terquedad, “a la corta o a la larga”, forman parte de los caracteres de un héroe de novela, que revela, hasta cierto punto, una identidad cuya raíz se encuentra en Pontevedra, pero que, al tomar la decisión de emprender un viaje para trabajar en Cuba, nos hace ver, con su relato, una serie de acontecimientos decisivos en su desarrollo y la nueva identidad que va absorbiendo en el lugar en el cual va a residir. Es por eso que cuando él recuerda, a sus ochenta años, las vicisitudes experimentadas, como lectores asistimos, en tanto testigos, a la manera en que se va conformando su identidad como gallego y habanero.

Manuel Ruiz es un personaje aventurero y osado, que cuenta con matices de la tradición picaresca española, pero sobre todo con una sensibilidad muy a flor de piel, propia de los migrantes. Barnet rescata y revaloriza los rasgos prototípicos de este modelo para hacer de *Gallego* un testimonio de uno de tantos personajes que quedaron soterrados por la historia oficial, pero que dieron pie a una rama de las raíces cubanas. Retrata a Manuel Ruiz —errabundo, inconstante, pero astuto y noble—, da un guiño sobre aquella utopía con la que soñaba antes de su arribo a la isla y revela, fidedignamente y con la verosimilitud propia del relato, esas dificultades que pasan quienes caen en cuenta de una realidad áspera, la del trabajo duro, para ganarse el pan, ya sea cargando bultos muy pesados, bajo el sol, para cumplir una jornada —primero como estibador en el muelle; más tarde, acarreando bultos de arroz y de

patatas; después, carbonero, limpiador de pisos, dulcero, novato en la albañilería, suplente de tranviero, carpintero, es decir, “muchos oficios y ninguno bueno”, en palabras de Barnet, o siete oficios y catorce necesidades, en palabras de la cultura popular. Manuel Ruiz no se beneficia con trampas ni engaños; apuesta por el esfuerzo personal, con los peores trabajos a cuestras, sin que “sea enemigo del trabajo regular”. Responde, por momentos, a las características picarescas del modelo español, sí, pero no se apega del todo a ellas. Barnet contribuye de una forma muy particular al diseño de un personaje que se ubica en la frontera de lo testimonial y lo literario, toda vez que a través de la historia de un personaje con rasgos picarescos, sin mayor trascendencia que las vivencias y vicisitudes de un ser humano que ha dejado su patria en busca de una mejor vida, y el tamiz de una pluma que ha sabido reconocer el valor de lo aparentemente simple de un personaje “intrascendente”, es posible una revalorización de cómo el migrante gallego sortea los vendavales en una isla que desde antaño ha sufrido, valga la redundancia, un aislamiento económico muy cruel. Desde la distancia que brindan los años de la vejez y la experiencia, en un ejercicio de memoria muy singular, el gallego-habanero va tomando forma en su nueva tierra.

*Gallego*, como obra literaria, cuenta con aventuras y aprendizajes; picaresca y memoria colectiva —a través de un caso particular: el gallego migrante—, memoria que se alimenta de lo popular y, sobre todo, del testimonio y la biografía.

## VI

A propósito de la memoria colectiva y lo popular en la novela testimonio, Barnet (1998) hace hincapié en la cualidad de su personaje:

Manuel Ruiz es Antonio, es Fabián, es José.

Es el inmigrante gallego que abandonó su aldea en busca de bienestar y aventura. El que cruzó el Atlántico “ligerero de equipaje”, como escribiera Antonio Machado, para forjarse un nuevo destino en América. Su vida es una parte de la vida de nuestro país. Integrado a la población cubana, el gallego, como el asturiano, el catalán o el canario, contribuyó a crear nuestra personalidad nacional.

En esta historia Manuel Ruiz, que, como dije, puede llamarse Antonio, Fabián o José, es por encima de todo *MANUEL RUIZ, el Gallego* (p. 6).

A través de la memoria colectiva, en *Gallego* se pueden apreciar –en la reconstrucción de las historias populares marcadas por la oralidad y creatividad de los cuenteros– las anécdotas cotidianas, los diálogos festivos, los chismes y, sobre todo, el habla popular. Éste es un factor importantísimo en la novela. Como en ésta se fusionaron el narrador y el personaje, Manuel Ruiz, era necesario darle un diseño adecuado. Éste corresponde a un personaje poco culto: no sabe leer, a la escuela jamás se ha acercado, la información sobre el mundo y el contexto cubano le llega por transmisión oral. También a un héroe afincado en la oralidad, que –a veces abrupta, otras con interferencias e improvisaciones– tiene su basamento en los dichos y refranes populares: “hacer el bien sin mirar a quién” (1998, p. 11); “piedra movediza, no cría moho” (p. 12); “la letra con sangre entra” (p. 22); “Quen saleu ben de marzo ben salirá de mayo” (p. 28); “en boca cerrada no entran moscas” (p. 35); “a buen hambre no hay pan duro” (p. 39); “sin comerlo ni beberlo” (p. 51); “A quien bien practica una virtud, no le falta la salud” (p. 99); “al que Dios se lo dio, San Pedro se lo bendiga” (p. 124).

Barnet logra con la oralidad y lo popular la voz de su protagonista, tal y como éste la escuchó, como la sintió. Obtiene así parte de la verosimilitud narrativa, como quería en su momento Geertz (1989): “Los etnógrafos necesitan convencernos [...], no sólo de que verdaderamente han ‘estado allí’ sino de que [...], de haber estado nosotros allí, hubiéramos visto lo que ellos vieron, sentido lo que ellos sintieron, concluido lo que ellos concluyeron” (p. 26). Una verosimilitud que, a final de cuentas, brinde al lector no sólo la sensación de haber “estado allí”, sino que ese “sentir”, bien o mal, de aquella realidad que nos cuentan sea más interesante que la realidad misma, a pesar del viejo dicho que reza que “la realidad supera a la ficción”. Es aquí donde la ficción, como narración literaria, se superpone a la realidad real.

VII

A poco más de veinte años de la publicación de esta obra de Barnet, encontramos mucha vigencia y similitud en el contexto actual latinoamericano, toda vez que muchas voces de los menos favorecidos tienen mucho que decir sobre las historias que ellos jamás dejan atrás. El caso de los migrantes centroamericanos, que parten de sus lugares de origen para forjar una nueva vida —y con ello, una nueva identidad—, es un ejemplo claro. Producto de estas migraciones humanas, la evolución de las civilizaciones, desde antaño, ha formado un patrón muy característico de nuestra especie. A pesar de las fronteras políticas e ideológicas, la humanidad sigue aún en busca de una redefinición implacable de sí misma, transgrediendo muchas veces las líneas divisorias por la subsistencia y quizá por un ansia de perpetuarse a través de la historia y la memoria. Si no fuera por el testimonio y la memoria, tal vez se perderían en el olvido dichos intentos. La literatura, en este sentido, funge no sólo como un registro de estas actividades, sino también como una forma de comprender la vasta naturaleza humana. Es aquí donde identidad y memoria individual son resultado de la identidad y la memoria colectiva: el yo más otros —el nosotros— definen a *Gallego* y la integran a la novelística testimonial, siguiendo la voluntad de su creador, para quien “Continentes como el nuestro, tan faltos de una definición cultural, requieren de la novela-testimonio para conformar su tradición en cuerpo y en imagen” (2016a, p. 225). La novela testimonio, tal y como la concibe Miguel Barnet, permite excavar en la conciencia colectiva como portavoz de la historia de las gentes sin historia. Tiene la alta función de recuperar y hacer visible, en el presente, esa memoria; y por tanto, colaborar en el rescate e incremento de la tradición de una cultura, hecho valioso pues, como asienta Barnet (2016a), “Un pueblo sin tradición es como un árbol sin hojas, un pueblo sin memoria es un pueblo desvalido” (p. 233). Esa función la encarna muy bien el protagonista Manuel Ruiz, toda vez que, como migrante español, descubre y reafirma su identidad de origen a partir de la memoria personal, altamente alimentada por lo colectivo, del habla gallega y española, así como de sus aventuras y desventuras vivenciales. Representa a quien, gracias



a la memoria y la tradición, comprendió que Cuba no era el paraíso utópico creado por la fantasía de varios migrantes españoles; que era un pueblo con problemas, como todos los pueblos, aunque con matices muy particulares, cuya gente encontraba, a diario, soluciones y esperanzas para transformar el horror en residencia feliz. ➤➡

#### REFERENCIAS

- AUGE, M. (1993). *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- BARNET, M. (1969). *Canción de Rachel*. La Habana: Instituto del libro.
- BARNET, M. (1988). *Gallejo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- BARNET, M. (1992). La novela testimonio: alquimia de la memoria. En *La Palabra y el Hombre*, 82, 75-78. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- BARNET, M. (2016a). *Biografía de un Cimarrón*. La Habana: Letras Cubanas.
- BARNET, M. (2016b). *La vida real*. La Habana: Casa Editora Abril.
- BEVERLEY, J. (1987). Anatomía del testimonio. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(25) 7-16. Lima: Perú.
- GEERTZ, C. (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2021). *Literantropología. El hecho literario, entre cultura y contracultura*. Madrid: AbadaEditores.
- GUTIÉRREZ, J. I. (1993). Miguel Barnet y su concepción de la “Novela testimonio”. En *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 12, 105-113. La Laguna: Universidad de La Laguna.
- PRADA OROPEZA, R. (1989, enero-diciembre). El discurso-testimonio. En *Semiosis*, 22-23, 437-460. Xalapa: Universidad Veracruzana.

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 3, núm. 5, enero-abril 2023, Sección Redes, pp. 185-210.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v3i6.111>

## La producción del “yo testimonial”: memoria, antropología y literatura

### The Production of the “Testimonial Self”: Memory, Anthropology and Literature

Carlos Alberto Casas Mendoza  
Universidad Veracruzana, México

http: 0000-0002-5557-7742  
[casasmendoz@hotmail.com](mailto:casasmendoz@hotmail.com)

Recibido: 14 de diciembre de 2022  
Dictaminado: 10 de marzo de 2023  
Aceptado: 21 de marzo de 2023



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

# La producción del “yo testimonial”: memoria, antropología y literatura

## The Production of the “Testimonial Self”: Memory, Anthropology and Literature

Carlos Alberto Casas Mendoza

### RESUMEN

Este artículo analiza las diversas formas de producción del “yo testimonial”, que aparecen en una amplia gama de lo que denomino *productos* testimoniales, presentes en las tradiciones orales, la literatura testimonial, la historia oral y/o el análisis de la memoria. La diversidad de textos que toman como fundamento el uso de fuentes testimoniales recorre un amplio conjunto de especialidades, que van de la antropología, la literatura, la historia, el cine o el periodismo. Cada una de estas prácticas disciplinares ha generado formas particulares de producir testimonios. El artículo analiza la manera en que algunas de ellas han hecho uso del testimonio y los procesos a través de los cuales se generan narrativas que producen un *efecto espejo* entre lo biográfico y lo social. Para finalizar, se aborda la manera en que aparecen en la literatura más reciente experimentos creativos para profundizar aún más en ese *efecto espejo*, en particular, dentro del trabajo de la escritora Annie Ernaux.

*Palabras clave:* testimonio; memoria; historia oral; Annie Ernaux.

### Abstract

This paper analyzes the various forms of production of the “testimonial self”, which appear in a wide range of what I call testimonial *products*, located either in oral traditions, testimonial literature, oral history and/or memory analysis. The diversity of texts that are based on the use of testimonial sources covers a wide range of specialties, ranging from anthropology, literature, history, cinema or journalism. Each of these disciplinary practices have generated particular ways of producing testimonials.

The paper analyzes the way in which some of them have made use of the testimony and the processes through which narratives are generated that produce a *mirror effect* between the biographical and the social. Finally, the way in which creative experiments appear in the most recent literature is addressed to further delve into this *mirror effect*, in particular, within the work of the writer Annie Ernaux.

*Keywords:* testimony; memory; oral history; Annie Ernaux.

Para mí, escribir es enfrentarme al ruido y al tiempo  
[...] no buscaba contar sino contarme.  
[...] Mi oficio de escribir se reduce a editar voces que  
han sido distorsionadas, falsificadas, ignoradas. No puedo  
escribir una línea que, de alguna manera, yo no haya vivido.

Alfredo Molano Bravo (2016), *In memoriam* †

Esto no es un libro. Quien lo toca está tocando a un hombre  
[...] Estos son en verdad los pensamientos de todo un hombre  
De cualquier época y lugar; no son originales míos  
Y si no son tan tuyos como míos, no son nada o casi nada

Walt Whitman (2002, pp. 9 y 40).

Cuando era pequeña, creía –quizás me lo dijeron–  
que era yo. No soy yo, eres tú.

Annie Ernaux (2014, p. 36).

## INTRODUCCIÓN

Actualmente asistimos a una nueva oleada de producción y discusión sobre las fuentes testimoniales, que se manifiesta de manera más innovadora y estimulante en ámbitos como la literatura y el cine. No obstante, este nuevo movimiento recorre también otros

entornos disciplinares, tales como el de las artes y las escrituras performáticas, o también otros lugares más tradicionales del debate y del análisis sobre las fuentes orales, como aquellos localizados alrededor de las ciencias sociales y las humanidades.

Denominada hace ya varias décadas como “autoficción” por Serge Doubrovsky (1977) y, más recientemente, como “autobiografía ficcionada” por Alejandro González Inárritu (Solórzano y Estrada, 2022), el uso de la fuente testimonial y/o biográfica como vehículo de comunicación y, por supuesto, de representación –sea esta literaria o cinematográfica– aparece nuevamente en esta segunda década del siglo XXI como una estrategia creativa que recupera como principio fundamental al “yo testimonial”. Desde otro ámbito, esta figura narrativa aparece también como un *experimento* antropológico que conjunta intereses y herramientas tanto sociológicas como literarias, tal y como han sido producidos por Miguel Barnet (1983) en lo que él ha denominado como “novela testimonio” o en los trabajos de otros representantes del género testimonial antropológico y sociológico, como Alfredo Molano, Oscar Lewis, Ricardo Pozas, etc.

Definiré aquí al “yo testimonial” como un tipo de figura y *producción* narrativa que puede o no expresarse literariamente, pero que fundamentalmente se desprende de un proceso de *reelaboración* de la memoria, sea a través de un acto autobiográfico o *mediada* por la participación de una segunda persona, sea mediante un entrevistador, un biógrafo o un cronista testimonial. Cuando existe esta forma de *mediación*, a través de un “otro”, se configura un *sujeto escritural* muy particular, que, en ocasiones aparece de manera *anónima* en el relato, pero que interviene activamente en el proceso de producción testimonial. El relato *producido* de esta forma coloca en primer plano la voz en primera persona de un sujeto biográfico; y éste es un rasgo central e indisoluble en la producción del “yo testimonial”, cuenta éste o no con la participación de un *mediador* testimonial.

El presente artículo explora las diversas formas en cómo este “yo testimonial” es construido, analizando las distintas maneras en que se entretajan la(s) memoria(s), las fuentes orales, la escritura y los distintos *experimentos creativos*, localizados ya sea en la antropolo-

gía o en la literatura. Tomaré como un caso referencial para el análisis literario el relato de Annie Ernaux, *La otra hija* (2014), el cual condensa, desde la literatura y escritura contemporánea, un importante conjunto de herramientas para producir un “yo testimonial” muy particular, repleto de recursos autobiográficos, que resultan sumamente atractivos para el lector. En este último caso, no existe la figura de un *mediador* o un sujeto escritural externo al relato biográfico, como es característico del uso que en la antropología, el periodismo y otras disciplinas se hace cuando son producidos los relatos testimoniales.

Para entender la diferencia entre las diversas formas de producción del “yo testimonial”, haré en el artículo una amplia revisión de los distintos usos que de las fuentes testimoniales han hecho la antropología y otras disciplinas científicas, así como también algunas fuentes periodísticas. Aunque la producción de estos “yo testimoniales” son distintos, coinciden en lo que denominaré heurísticamente “*efecto espejo*”, una manera de hacer del testimonio un instrumento que refleje formas de experiencia humana y que, a través del relato, permita entrecruzar entre el lector, el escritor y el referente testimonial, diversos sentidos de identificación y representación. Al final del artículo, abordaré el análisis del texto de Annie Ernaux.

#### TESTIMONIO, FUENTES ORALES Y GÉNEROS LITERARIOS

El concepto de testimonio es muy antiguo y deriva principalmente de la historia y del ámbito jurídico. En este artículo, no voy a detenerme en las implicaciones jurídicas, que, aunque guardan atributos epistemológicos relevantes, no son el objeto central del presente texto. Me interesa más desarrollar el efecto que el testimonio tiene como *productor* de historia y la manera en cómo se configura el “yo testimonial” en la amplia gama de textos y productos testimoniales.

Un punto de partida en este trabajo es afirmar que los testimonios no son objetos *per se*, sino que son *productos* elaborados dentro de un proceso que es en sí mismo *dialógico*. La generación de testimonios implica un proceso de interlocución entre un sujeto que *recuerda*

y un acto de reelaboración y (re)constitución de la memoria, en el cual pueden o no existir distintas formas de *mediación* testimoniales.

Sobre las fuentes testimoniales existen distintos focos de interés y, según las fuentes usadas y los *productos* que son derivados de éstas, el concepto de testimonio alcanza diversas conceptualizaciones. Jan Vancina (1967), por ejemplo, al buscar explicar las “tradiciones orales”, genera una definición sobre la noción de testimonio, que pone el acento en la “*oralidad*” y en la “*transmisión*”. Sobre esta base, nos dice: “Un testimonio es el conjunto de declaraciones hechas por un mismo testigo concerniente a una misma serie de acontecimientos, en la medida que tenga una misma referencia” (p. 35). A su vez, John Beverly (1987), más interesado en los testimonios como fuentes de producción de relatos escritos, que expresan formas de resistencia de sujetos subalternos, sometidos a procesos de dominación, define al testimonio de la siguiente forma:

un testimonio es una narración –usualmente pero no obligatoriamente del tamaño de una novela o novela corta– contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una “vida” o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha (p. 9).

En ambos casos, la noción de testimonio se ajusta a *productos* particulares, en los que la memoria y el acto de relatar –ya sea de manera oral o escrita– juegan un papel medular. Ambas definiciones guardan atributos adecuados para definir los contornos en los que se produce cada uno de los *objetos de memoria* construidos, y que son de interés ya sea para Vancina o para Beverly. Aunque ambos objetos son piezas testimoniales, también son formas de (re)producción de la memoria que delimitan subgéneros testimoniales diferentes, en este caso el de las tradiciones orales y el de las literaturas testimoniales. La configuración del “yo testimonial” en cada uno de

estos subgéneros es producto de modos distintos de *producción* de los relatos, así como de formas narrativas que ponen el foco en aspectos que, aunque guardan procesos comunes, pertenecen, pues, a ordenes distintos.

Las tradiciones orales responden a mecanismos de transmisión culturales en los que, como Jan Vancina identificó, las “cadenas de testimonios” y las distintas tecnologías mnemotécnicas –oralidad, poesía, música, etc.– juegan un rol central en la reproducción de formas tradicionales de conocimiento. Generalmente, se reproducen a través de especialistas internos a las propias culturas: por ejemplo, *griots* pertenecientes a tradiciones asociadas a países del África occidental o *cordelistas* y contadores de historias del nordeste brasileño. Los relatos retoman tanto vivencias y acontecimientos como aspectos míticos, cosmológicos, etc. Aunque estas tradiciones orales son estudiadas por antropólogos y otros científicos sociales, se producen de manera autónoma a ellos y no precisan de la evocación de un *mediador* testimonial externo a la propia cultura.

Las literaturas testimoniales surgen de un proceso en el que la oralidad y los recuerdos se aglutinan fundamentalmente alrededor del acto de la escritura. El paso de lo oral a lo escrito es un trazo importante en este tipo de literaturas, pero no exclusivo, y marca una transformación sumamente relevante. En el caso de algunas autobiografías, en el que no existen formas de *mediación* testimoniales, los recuerdos pueden transitar directamente a las formas escritas, sin que la oralidad juegue un papel importante. Inclusive, en ocasiones el silenciamiento de ciertos sucesos, o la invisibilización de algunas historias, puede funcionar como un detonador para que alguien decida embarcarse en la producción de un testimonio autobiográfico.

Por otra parte, es importante señalar que la caracterización de estos dos subgéneros testimoniales no debe hacernos pensar que son ámbitos congelados y que no existen recorridos entre ambos. Tradiciones orales comparten espacio y/o han derivado en literaturas testimoniales, en ocasiones adjetivadas o identificadas como “literaturas tradicionales” y/o “literaturas regionales”. También, algunas formas de oralidad han sido transformadas en historias



de vida y literaturas testimoniales (Westphalen y Ryan, 2012). En el sentido inverso, algunos textos escritos han sido retomados por los relatos orales y reproducidos en contextos de producción de tradiciones orales.

Durante mucho tiempo, las literaturas testimoniales fueron consideradas como un género secundario dentro de la literatura. Este tipo de literaturas han recibido distintas denominaciones. En Brasil, a lo largo del siglo xx, se acuñó la etiqueta “literatura marginal” para referirse a éstas y otras literaturas semejantes. Según Mary Luz Estupiñan (2014), Lima Barreto se refirió a ellas como “un conjunto de textos que referían a temáticas y sujetos populares, abordados en formatos escriturales denominados en aquel entonces ‘menores’, tales como crónicas, noticias y artículos periodísticos, pues se ubicaban al margen de los que el mismo autor consideraba canon literario” (Estupiñan, 2014, p. 96).

Durante el siglo xx, las literaturas testimoniales alcanzaron un nuevo giro, distinto al que tenían los textos autobiográficos clásicos. En especial, el periodismo y la crónica dieron nuevas dimensiones a la producción de testimonios. Por ejemplo, periodistas como John Kenneth Turner incluyeron en sus crónicas sobre movimientos sociales referencias testimoniales de participantes campesinos, con el objetivo de documentar los movimientos alzados. Pero sin lugar a dudas, una de las contribuciones más relevantes fue la del periodista e historiador norteamericano Joseph Allan Nevins (Meyer y Olivera, 1971). Éste no sólo produjo biografías basadas en entrevistas testimoniales sobre personajes políticos, como el presidente Grover Cleaveland, que le valió un premio Pulitzer (1932), sino que además allanó el camino para el incipiente nacimiento de un nuevo subgénero testimonial: el de la historia oral.

Nevins fue un personaje central en el desarrollo de programas académicos creados dentro de universidades. Después de un recorrido por más de dos décadas por diversos periódicos neoyorkinos, en 1928 se integró al departamento de historia de la Universidad de Columbia, en donde creó, en 1948, el primer centro de documentación de historia oral (Joutard, 1986, p. 110). Tres aspectos novedosos fueron incorporados en ese momento a la producción

de testimonios. En primer lugar, el uso de la grabadora de carrete como instrumento básico de registro. En segundo lugar, el uso de la entrevista testimonial como recurso metodológico, ligado a las transcripciones de dichos materiales —este último giro es muy importante, ya que marcó un tránsito entre lo oral y lo escrito en la producción de testimonios, en ese momento poco analizado. Y finalmente, la creación de fondos especiales de documentación y resguardo de lo que comenzó a llamarse “historia oral”.

Antes de profundizar en el nacimiento de la historia oral y sus implicaciones en la producción de testimonios, es importante no dejar de mencionar la contribución realizada por otro escritor-periodista: Truman Capote. Como ya ha analizado Miguel Barnet (1988, p. 74), Capote, desde el periodismo, le dio una nueva dimensión a la recuperación biográfica y a la elaboración de narrativas testimoniales, a través de lo que denominó *non-fiction-novel*. En 1966, escribió a *Sangre fría*, un relato que recuperó, a través de entrevistas, la génesis y desarrollo de un multihomicida convicto. A través de esta novela no ficcionada, Capote buscó adentrarse en la vida de este asesino, para preguntarse sobre el lado oscuro del alma humana; para ver en su relato un *espejo* de la condición humana, de la perversidad y del contexto social que le rodea. Es interesante comparar estas dos vertientes que desde el periodismo se produjeron en el tratamiento y producción de relatos testimoniales. Nevins y Capote representan dos modalidades y proyectos de tratamiento de lo testimonial.

Aunque rodeada de debates y críticas, con las que la historia oral tuvo que lidiar durante las primeras tres décadas de su desarrollo, el crecimiento institucional que alcanzó en Estados Unidos de América fue explosivo. Philippe Joutard (1986) describe cómo, entre las décadas de 1950 y finales de 1970, fueron creadas varias decenas de archivos de historia oral, albergados en un sinnúmero de universidades de Estados Unidos. Según su contabilidad, para 1977 se registraban más de mil centros, varios fondos para financiar estos proyectos, varios catálogos, que registraban miles de entrevistas orales, así como una Asociación de Historia Oral, creada desde 1966 (Joutard, 1986, p. 113).

El impulso a la historia oral también alcanzó un desarrollo en Europa, principalmente en Inglaterra y de manera incipiente en España, Francia e Italia. En América Latina, comenzaron a promoverse iniciativas de este tipo durante el último cuarto del siglo xx en México y Brasil. En México, Eugenia Meyer y Mercedes Olivera de Bonfil fueron pioneras en el desarrollo de estos espacios. A inicios de la década de 1970, ambas lograron crear dentro del Instituto de Antropología e Historia (INAH) el primer Archivo de la Palabra del país, el cual recogió varias entrevistas con campesinos que participaron en la Revolución mexicana. En 1972, produjeron su primer catálogo de entrevistas. A su vez, en Brasil se desarrollaron programas de historia oral a partir de 1975, en la Fundación Getulio Vargas y, un poco más tarde, en el departamento de historia de la Universidad Federal de Santa Catarina (Ferreira, 1995, p. 103).

No obstante lo anterior, los años de institucionalización de la historia oral estuvieron fuertemente cercados por las críticas más canónicas dentro del *establishment* de los historiadores. Al respecto, Mercedes Olivera relata para el caso mexicano:

Así, no fue aceptado el primer proyecto que nosotros propusimos en Investigaciones Históricas del INAH, cuando era director Enrique Florescano, del Colegio de México, con una formación muy sólida y como un investigador muy serio. Él nunca aceptó que nosotros pusiéramos en práctica nuestro proyecto porque nos dijo que no era científico (Guadarrama, 1995, p. 273).

Por otra parte, dentro del núcleo mismo de la historia oral han existido distintos posicionamientos con respecto a la especificidad de la historia oral y su vínculo con otras disciplinas dentro de las ciencias sociales, mismos que propugnan también por la producción de testimonios. Alessandro Portelli, uno de los investigadores más icónicos y recocidos en la materia, señala:

en el centro de la historia oral, en términos prácticos y epistemológicos se encuentra un enfoque que se distingue de otras aproximaciones y disciplinas que también están basadas en la entrevista y el trabajo de campo, tales como la antropología, la sociología y

el folklore: la combinación del predominio de las formas narrativas, por un lado, y, por el otro, la búsqueda de una conexión entre biografía e historia, entre experiencia individual y la transformación de la sociedad. En otra parte, describí este género de discurso como *narración-de-la-historia* [*history-telling*], un primo del *contar-historias* [*story-telling*], pero distinto de éste por su rango narrativo más amplio y su formación dialógica [...]; *narración-de-la-historia* es una forma de arte verbal generado por el encuentro cultural y personal en el contexto del trabajo de campo, diferente en un amplio rango narrativo de muchas formas tradicionales de *contar-historias* (Portelli, 1997, p. 6).<sup>1</sup>

No comparto el posicionamiento de Alessandro Portelli, al excluir a la antropología y a la sociología. Ambas disciplinas han realizado aportes centrales para el desarrollo de la historia oral, tanto en términos de la discusión teórica como de la producción de una gran cantidad de trabajos de documentación. Por otra parte, existen contribuciones relevantes desde la antropología a la discusión sobre el sentido que tiene la noción de “historia” y de “pasado” desde la propia perspectiva de los sujetos sociales (Rappaport, 2000; Stack 2002 y 2012; Rivaud, 2010, entre otros autores más), lo cual es un tema de gran importancia en la historia oral y para el mismo Portelli.

En el siglo xx, en la antropología y la sociología el uso de los testimonios surgió muy tempranamente. Florian Znaniecki y William I. Thomas hicieron uso de las fuentes testimoniales para estudiar al campesinado polaco y sus procesos migratorios hacia los Estados Unidos, publicando, entre 1918-1920, su ya clásico *The Polish Peasant in Europe and America. Monograph of an Immigrant Group*. Posteriormente, Florian Znaniecki llevó a cabo *experimentos* de recolección que hicieron uso de las entrevistas, pero que también fueron más allá de éstas, como su convocatoria a *concursos autobiográficos*, dirigidos a obreros polacos, en 1921, con el fin de obtener

---

<sup>1</sup> La traducción es mía. Traduje *history-telling* como *narración-de-la-historia* y *story-telling* como *contar-historias*.

fuentes testimoniales. Como lo refiere Francisco Gutiérrez (1998), su objetivo, más que construir una historia particular o factual, persiguió problematizar los procesos de construcción de una “conciencia histórica” (p. 113). El trabajo de Znaniecki tendría gran repercusión en lo que se conoce hoy como la escuela de Chicago, la cual tuvo una poderosa influencia entre antropólogos y sociólogos, que harían uso de las fuentes testimoniales como parte de sus investigaciones.

Como producto de la recopilación testimonial, varios antropólogos hicieron del *experimento narrativo* una búsqueda continua, que los hizo producir progresivamente nuevas modalidades de literatura testimonial: en orden cronológico, *Crashing Thunder: The Autobiography of American Indian*, de Paul Radin (1926); *Conversaciones con Ogotemméli*, de Marcel Griaule (1946); *Juan Pérez Jolote*, de Ricardo Pozas (1952); *Antropología de la pobreza. Cinco familias*, de Oscar Lewis (1959); y *Canción de Rachel*, de Miguel Barnet (1969). Son cada uno de ellos *experimentos* testimoniales, que, desde la antropología, produjeron novedosos formatos narrativos y literarios. *Crashing Thunder: The Autobiography of American Indian* es una autobiografía escrita por un líder *hopi*, a *solicitud* expresa de Paul Radin. El texto de Marcel Griaule, *Conversaciones con Ogotemméli*, mezcla la fuente testimonial con la etnografía para capturar el sistema de pensamiento religioso de los *dogon*, por medio de las descripciones en primera persona de un líder religioso: Ogotemméli. El texto de Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote*, es una “historia de vida” de un *tzotzil*, producida por medio de la edición de entrevistas biográficas, construyendo de esta forma un texto narrado en primera persona, en el que la presencia del antropólogo desaparece por completo. A su vez, Oscar Lewis innova un modelo de historias de vida, centradas ya no en una sola biografía, sino en la construcción de “historias de vida familiares”. Produce así cinco relatos de familias, situadas en clases sociales distintas. Finalmente, Miguel Barnet, con *Canción de Rachel*, crea una “historia de vida *contrapunteada*”, en la que el testimonio biográfico de una vedete cubana es contrapunteado con los testimonios de un amplio conjunto de personas, que ya sea convergieron con Rachel o que vivieron el mismo período de

vida. Cada texto transcurre de la autobiografía evocada –*Crashing Thunder: The Autobiography of American Indian*– hacia otros modelos narrativos, que experimentan con estilos y formatos testimoniales distintos: entrevistas *editadas* centradas en la biografía de una persona –*Juan Pérez Jolote*–, testimonios colectivos basados en la vida de un conjunto de familias –*Antropología de la pobreza*– o, en el *contrapunteo* de versiones entre una historia de vida y múltiples testimonios –*Canción de Rachel*. Cada uno de estos textos, pues, constituye un experimento antropológico, no sólo en términos narrativos, sino, fundamentalmente, en vista de propósitos de orden metodológico y heurístico. Se busca generar, a través de la reconstrucción biográfica, un marco que permita entender los cruces entre los contextos de vida y los procesos histórico-culturales con los que conviven los sujetos. Así, por medio de ellos, Paul Radin busca entender las circunstancias de formación de los intelectuales indígenas *hopi*; Marcel Griaule busca desmenuzar el pensamiento religioso y las cosmovisiones de los *dogon*; Ricardo Pozas usa las biografías testimoniales como un medio para entender los procesos históricos y de aculturación entre los *tzotziles*; Oscar Lewis propone un *bis a bis* comparativo entre las trayectorias de vida familiares inter-clase y lo que conceptualiza como cultura de la pobreza; y finalmente, Miguel Barnet busca poner en contexto las distintas *percepciones* que se tejen a partir del cambio histórico-social en la sociedad cubana. Estos antropólogos hicieron uso de las biografías y los testimonios como medios para entender el cruce entre historia y biografía, no sólo para producir relatos de historia. Es claro que esto produjo narrativas con formatos muy particulares, que enriquecieron no sólo los estilos testimoniales, sino que también han documentado contextos histórico-sociales y servido, fundamentalmente, como instrumentos metodológicos para problematizar la relación entre biografía e historia.

Algunos otros antropólogos, como Paulo Lins, en Brasil, han llevado un poco más allá estos experimentos narrativos, en la búsqueda de producir un efecto multivocal. *Cidade de deus* es un libro –en formato de novela testimonial– publicado, en 1997, por Lins, el cual recoge sus investigaciones y entrevistas de campo en la fa-

vela de la zona sur de Río de Janeiro, que lleva el mismo nombre del libro. En este trabajo, Paulo Lins sigue las trayectorias de varios niños que crecen rodeados por el narcotráfico y el crimen organizado. Literariamente, en ese libro se puede percibir la influencia y los antecedentes de autores ya mencionados antes, como Truman Capote y Miguel Barnet, que hacen del testimonio una fuente para producir literatura.

El denominado efecto *Rashomon* –que consiste en producir una descripción desde distintos puntos de vista (Wolf, 1992), y que fue inicialmente creado en el cine, en la película intitulada así por Akira Kurosawa, en 1950– ha sido también usado en la producción de distintos experimentos narrativos testimoniales y etnográficos. El contrapunteo en la novela testimonial de Barnet, *Canción de Rachel*, aunque no presenta el mismo uso sí puede interpretarse como una tentativa semejante, apostando por incluir en el testimonio la visión de varios puntos de vista.

Las mutuas influencias entre el periodismo, el cine, la literatura y la antropología han generado un sinnúmero de obras que buscan dar testimonio de las experiencias de vida colectivas. Sucesos como la persecución judía, durante la segunda guerra mundial, la guerra en el Líbano o las masacres estudiantiles de los años sesenta, por citar algunos ejemplos, son casos que han producido formatos testimoniales creativos, que recogen múltiples voces y que han producido fuentes testimoniales colectivas, que van más allá de las voces únicas, como las de las tradicionales historias de vida, mayormente desarrolladas en la literatura testimonial. De esta forma, el escritor australiano Thomas Keneally escribió, en 1982, el libro *El arca de Schindler*, que daría pie a la película *La lista de Schindler*, dirigida por Steven Spielberg, en 1993, que recoge una historia de refugio de judíos durante el holocausto. También está el libro de la periodista Laurence Deonna, de 1992, *La guerra tiene dos voces, testimonios de mujeres de la guerra*, en donde la periodista entrecruza varios testimonios cortos, de entre ocho y diez páginas cada uno, que buscan producir una perspectiva multivocal de la guerra en el Líbano, desde la perspectiva de las mujeres árabes y judías. Finalmente, las más de ciento cincuenta voces testimoniales reunidas por Elena



Poniatowska en *La noche de Tlatelolco*, publicado originalmente en 1971, reúnen, como en el trabajo de Deonna, un conjunto coral de múltiples testimonios, con relatos aún mucho más breves —algunos de ellos de unas cuantas líneas—, pero que buscan recrear y visibilizar los sucesos de 1968. El texto de Poniatowska tiene además el plus de estar acompañado por un conjunto de fotografías que, desde el ángulo de la imagen, construyen otra fuente de referencia testimonial importante. Cada uno de estos textos produce un amplio abanico de experiencias creativas alrededor de la producción testimonial. El recurso de la entrevista y las formas de registro han revolucionado la elaboración de las biografías y autobiografías clásicas, aquellas que nacieron con más fuerza en el siglo xvii, según François Dosse (2007). Dieron nacimiento a distintos productos, surgidos a lo largo del siglo xx y hasta la fecha: “archivos de la palabra”, “historias de vida”, “historias de vida familiares”, “historias de vida contrapunteadas”, “crónicas testimoniales cortas”, “historias testimoniales colectivas”, entre otros diversos formatos de producción testimonial. Estos textos producen múltiples efectos testimoniales, que van desde el yo individual hasta las visiones más colectivas o que intentan producir el efecto *Rashomon*. El recurso de la *experimentación* narrativa hace, en muchos casos, difícil establecer límites estrictos entre las diversas formas de producción testimonial. Torna al testimonio un género por naturaleza híbrido.

En América Latina, el género testimonial ha tenido una especial relevancia, al tornarse una pieza clave ligada a los movimientos sociales y de defensa de derechos humanos (Slodowska, 1992). Textos como *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1985), editado por Elizabeth Burgos con base en las narraciones de Rigoberta Menchú, o *Si me permiten hablar... testimonio de Domitila, una mujer de las minas bolivianas* (1977), de Moema Viezzer, y centrado en el relato testimonial de Domitila Barrios de Chungara, son referencias icónicas en el género de la historia de vida. En particular, el texto de Rigoberta Menchú ha tenido una especial repercusión en el debate sobre las fuentes testimoniales. Como es sabido, Rigoberta Menchú obtuvo, en 1992, el nobel de la Paz, gracias a su trayectoria. Su testimonio, publicado casi una década atrás, fue un



detonador muy importante para visibilizar no sólo la historia de Rigoberta, sino sobre todo la guerra civil y las masacres vividas en Guatemala desde 1960 y hasta 1996. El libro de Rigoberta tuvo un papel medular en la producción de testimonios que recolocaban la condición marginal y subalterna de la población afectada por la guerra en Guatemala (Beverly, 1987). Su testimonio se tornó una potente narrativa, que dotó de voz a esta población y se convirtió en una fuente testimonial ampliamente reconocida, tanto en la esfera pública como académica. En Estados Unidos, por ejemplo, el libro se incluyó en la lista de libros de lectura recomendados para los estudiantes universitarios. No obstante, un artículo del periodista Larry Rohter (1998), publicado en el *New York Times*, y que cuestionó la veracidad del testimonio de Rigoberta, a partir del libro del antropólogo David Stoll (1999), trajo consigo un debate que se prolongaría por varios años. David Stoll, antropólogo adscrito al departamento de Antropología de Middlebury College, en Vermont, y formado en la Universidad de Stanford, había realizado anteriormente investigaciones sobre el Instituto Lingüístico de Verano. Entre 1987-1991, desarrolló trabajo de campo para su tesis doctoral en Nabaj, localidad maya perteneciente al departamento de Quiché Guatemala y más o menos próxima a los escenarios donde sucedieron los acontecimientos narrados en el testimonio de Rigoberta. Con base en su trabajo de campo y a investigaciones posteriores, decidió cuestionar lo que ha llamado “la interpretación guerrillera de la guerra adoptada por el movimiento de derechos humanos”.<sup>2</sup> Stoll había presentado sus cuestionamientos en un par de foros académicos anteriores, realizados en 1990 y 1991, pero la publicación del libro, impulsada por el artículo del *New York Times*, le dieron a las acusaciones un efecto de grandes proporciones. En concreto, Stoll cuestionó aspectos ligados con la historia agraria, presentes en el relato de Menchú, el enfrentamiento en la región entre la población ladina e indígena, así como las condicio-

---

<sup>2</sup> *Web page* institucional del antropólogo David Stoll, Middlebury College, página consultada el 10 de febrero de 2023. <https://www.middlebury.edu/college/people/david-stoll>

nes en que murieron dos de los hermanos de Rigoberta a manos del ejército guatemalteco. Sustentó esto en referencia a un conjunto de entrevistas realizadas a familiares de Rigoberta, así como a varias personas de las poblaciones en cuestión. La controversia Stoll-Menchú suscitó un amplio debate público, manifestado en diversos foros de discusión, en entrevistas, así como por medio de la publicación de varios artículos y libros.<sup>3</sup> El centro de la posición de Stoll se basaba en las discrepancias entre las fuentes consultadas por él y lo relatado por Rigoberta, lo que, a su modo de ver, tenía tras de sí una sobredramatización de los hechos, que favorecía el papel de la guerrilla guatemalteca, distorsionando los hechos. Por su parte, varias voces cuestionaban el sentido, alcance y objetivos que estaban por detrás de la crítica de Stoll. Entre ellos, John Beverly (2010) argumentaba que en aras de una supuesta objetividad, que no identificaba/reconocía plenamente las condiciones de subalternidad y de subordinación colonialista, el argumento de Stoll restaba *autoridad* narrativa a Menchú, la reducía a un “informante nativo” más que “a un agente activo de un proyecto cultural y político transformador” (p. 99). Desde esta línea argumentativa, el testimonio en general es un medio de dotar de palabra al subalterno, al excluido. Retomando la pregunta de Gayatri Spivack, Beverly se cuestionaba: “¿Puede hablar el subalterno?” (2010, p. 87). Si lo hace, entonces está inmerso en una franca lucha con su condición de subalternidad. En esa perspectiva, el testimonio es un arma, un recurso, para transformar su condición de subalternidad y exclusión. Si bien en el relato de Menchú podían encontrarse discrepancias o dramatizaciones, el acento colocado en esto por Stoll producía un efecto de *resubalternización*, en donde toda la autoridad moral era cuestionada y, por tanto, se efectuaba una do-

---

<sup>3</sup> Existe una amplia bibliografía al respecto, que excede los límites del presente trabajo. Un actor crítico clave en este debate lo fue John Beverly. Sus principales trabajos han sido publicados al español en su libro *Testimonio: sobre la política de la verdad* (2010). Arturo Arias (2001) también hizo una importante compilación, que reunió a varios autores que defendieron la legitimidad y relevancia del libro de Rigoberta Menchú, tales como Mary Louise Pratt, Manuel Vásquez Montalbán, Carol A. Smith, John Beverly, Elizabeth Slodowska y el propio Arturo Arias, entre otros autores más.

ble negación y exclusión. Un efecto perverso, usado por distintas posiciones neoconservadoras, clasistas y racistas, hacia un sujeto social tradicionalmente relegado del centro, marginado y silenciado sistemáticamente (Beverly, 2010, p. 137).

A mi modo de ver, este debate ha producido varias líneas de interés, que son relevantes para entender y explicar al testimonio. Por una parte, coloca el efecto político del testimonio y su *legítima* condición de ser un mecanismo de lucha y de representación puntual de la vida y de sus condiciones de acción y reproducción entre individuos y grupos. Por otra parte, los relatos de vida, como la vida misma, están sujetos a la perspectiva de uno o varios puntos de vista. Los relatos producen historia(s) y es importante entenderlos multidimensional, multivocal y dialógicamente (Portelli, 1991). Esto enriquece el conocimiento sobre los sujetos y sobre la vida misma. Sin embargo, esto no debe traducirse en una forma de exclusión o, peor aún, de negación y silenciamiento de las voces. Es perverso que el relato de Rigoberta haya sido retirado de la lectura de muchas universidades en Estados Unidos. Finalmente, la crítica sobre las condiciones de producción de los relatos testimoniales no debe ser un obstáculo para su mejor entendimiento y estímulo. Pierre Bourdieu escribió a finales de la década de los años ochenta un sugestivo e instigante artículo al que intituló “La ilusión biográfica” (Bourdieu, 2011). En éste, Bourdieu desnudaba los procesos de edición y de construcción de los relatos testimoniales.

Las formas de *mediación* en el relato testimonial, por las que un ‘yo testimonial’ es construido, en ocasiones, por un agente como el entrevistador, son una parte importante a no perder de vista en un relato como el de *Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. La ausencia/presencia de la antropóloga venezolana Elizabeth Burgos, en el texto final, ocupa un lugar muy importante en la construcción de este tipo de relatos. En una situación muy particular: la estancia, hacia principios de la década de 1980, de Rigoberta Menchú en París, como vocera de los acontecimientos que estaban sucediendo en Guatemala, y la entrevista de dos horas de la antropóloga, que se transformó en más de veinte horas de grabación, llevaron a la edición de un texto en el que el diálogo construyó un “yo testimo-

nial” atravesado por las agendas y los proyectos de vida tanto de Rigoberta como de la antropóloga. Ese “yo testimonial” produce un *efecto espejo*, en el que la biografía se cruza con la historia de múltiples maneras, produciendo una poderosa arma testimonial, que aún nos sigue cimbrando.

#### ANNIE ERNAUX: LITERATURA, MEMORIA Y EL “YO TESTIMONIAL”

Al tiempo de que en la literatura testimonial se desarrolló un fecundo movimiento de *experimentación* con las formas narrativas, impulsado principalmente, aunque no exclusivamente, por periodistas, antropólogos y sociólogos, desde mediados de la década de 1970 y hasta el presente, hemos presenciado también el desarrollo de una pléyade de escritores que han hecho de las propias referencias *biográficas* o de la crónica testimonial un notable ejercicio de *experimentación* y de producción literaria. Escritores franceses como Patrick Mondiano, George Perec o del polémico Michael Houellebecq, sin ser autobiográficos, han incorporado en sus producciones literarias, la crítica histórico-social y la crónica como un instrumento de construcción literaria. También se puede ver este ejercicio de experimentación narrativo en el trabajo de la bielorrusa Svetlana Aleksíevich, en especial en su libro *Voces de Chernobil*, quien hace de la crónica un ejercicio polifónico, por medio de múltiples monólogos testimoniales que se entrecruzan con su propia experiencia como habitante del territorio siniestrado, como mujer y como escritora. Pero sin lugar a dudas, es en la amplia obra de Annie Ernaux en donde la figura de la autobiografía se desdobra de manera plena, produciendo un giro de múltiples *experimentaciones* narrativas, que atraviesan distintos ámbitos. Sobre esto, Francisca Romeral Rosel (2018) señala:

[es] una nueva forma de entender la literatura, como fusión entre sociología, historia y literatura; sociología porque ha descrito los hábitos y la organización de su grupo social de origen y se ha representado a sí misma dentro de él; historia porque ha recopilado acontecimientos de un pasado común a varias generaciones; literatura porque ha sabido explotar los recursos estéticos de la lengua culta para relatar su propia vida (p. 123).

Annie Ernaux ha sido una escritora muy fecunda, que ha sabido explorar, de manera novedosa y creativa, el uso de su propio “yo testimonial” como fuente de producción literaria. En todas sus novelas, se teje la figura autobiográfica y la evocación de los recuerdos, situados en distintos momentos de su experiencia de vida: su infancia, el despertar sexual, la relación con sus padres, su vida profesional como maestra y la movilidad laboral, su aborto, su matrimonio, los conflictos de clase, la invisibilización de género, la narrativa de la humillación, la vergüenza y el resentimiento, como en el título del diálogo-ensayo, que escribe junto a Frédéric-Yves Jeannet, *La escritura como un cuchillo* (2013), que rasga en los recuerdos, que piensa a la memoria no cómo algo enteramente propio. La memoria como un lugar para reconstruirse a través de los otros y de sí misma. Por esto, sus relatos se mueven en una *reflexividad* continua y dolorosa, que toma a su propia vida como el punto de partida. Su experiencia escritural dibuja un “yo testimonial” que la sitúa en su propia biografía, pero que encuentra lugares de intersección con la clase y el pasado de la sociedad en la que ha vivido. Dicha postura torna a sus novelas agudas y nada complacientes. No romantiza ni idealiza sus experiencias de vida, sino que se mueve desde una autorreflexión continua y crítica consigo misma y con los otros que la habitan. En este sentido, Isabel Charpentier (2005) la define como una literatura “autosociobiográfica”. Y agrega que ella misma “sitúa su obra en la encrucijada de *la autobiografía literaria* y lo que los sociólogos llaman *auto-socioanálisis*” (p. 3).<sup>4</sup> A lo que agrega Francisca Romeral (2018) que la propuesta de Ernaux va un paso más allá de la propuesta de la “autoficción” de Serge Doubrovsky. Afirma: lejos “de cualquier ficcionalización de los hechos” (Ernaux citada por Romeral, p. 115).

La memoria para Ernaux es un ejercicio que busca apoyarse tanto en los recuerdos como en lo que le producen los espacios y las imágenes, en especial, las fotografías, que aparecen en varias de sus novelas como referencias e indicadores de ausencias y de pre-

---

4 La traducción es mía.

sencias. En *La otra hija*, que narra la muerte de una hermana mayor, de la cual se entera muy tardíamente, Ernaux (2014), a través de una conversación siempre silenciada por sus padres, pero que, por coincidencia, escucha un día entre los pasillos, se visibiliza un acto de rememoración y de olvido, a través de una fotografía. Ésta aparece en el relato como un acto de descubrimiento y de asombro:

Es una foto de color sepia, ovalada, pegada al cartón amarillo de un libretillo, muestra a un bebé posando de tres cuartos, encaramado en lo alto de una superposición de cojines festoneados.

Cuando era pequeña, creía –quizá me lo dijeron– que era yo. No soy yo, eres tú” (pp. 35 y 36).

La fotografía, que no aparece en el texto, pero que sí es descrita en el relato, le sirve como un acto del (re)descubrimiento de sí misma y de *la otra*. La lleva a escarbar en los sentidos de esa sustitución dolorosa, de la producción de los silencios, de la pérdida y del ocultamiento familiar de los recuerdos, los cuales sólo consigue expurgar a través del acto de la escritura de su novela y también por medio de su diario personal. La novela le permite explorar en las distintas dimensiones del silencio de sus padres. El experimento narrativo, desde otro contexto muy distinto, es semejante al usado por Norma Elia Cantú en *Canícula: Snapshots of a Girlhood in la Frontera*, en donde la autobiografía y la fotografía crean un entramado para entender la propia identidad (García, 2020).

*La otra hija* está narrada en la forma de una carta, que explora en distintas dimensiones los recuerdos, los olvidos y los silencios. El poder del género epistolar como un medio de testimonio y de recomposición ha sido ampliamente explorado por Carlos Monsiváis (1991), otro notable representante de la crónica testimonial. En el caso de Ernaux (2014), el uso del *experimento* de una carta dirigida a una ausente le sirve para producir un acto de inmersión en la propia vida y en el significado de los deslizamientos de la memoria y los silencios:

Ellos también se protegían con su silencio. Te ponían fuera del alcance de mi curiosidad, que les habría desgarrado. Te guardaban para ellos, en ellos, como en un tabernáculo cuyo acceso me prohibían. Tú eras para ellos lo sagrado. Lo que les unía con mayor seguridad que cualquier otra cosa, por encima de sus discusiones y sus riñas continuas [...]. No les reprocho nada. Los padres de un hijo muerto no saben lo que su dolor hace al que está vivo (pp. 83-84).

En distintos planos, a través de estas figuras de evocación se crea en la novela un efecto constante de espejo: Ernaux mirándose a sí misma a través de la ausencia de la otra hija; sus padres mirándose a sí mismos a través de la pérdida y de la recomposición de la vida. Las crisis familiares como parte de un espejo de los contextos sociales en los que estaban inmersos. La ansiedad, el dolor y la expiación traducidos en el espejo de una escritura que, por medio del “yo testimonial” de Ernaux, busca encontrar un sentido a la vida y a la biografía que la produce. Múltiples representaciones biográficas a través de la superposición de un entramado variado de relatos que producen espejos para mirarse y ser mirados.

#### ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

En este artículo, he realizado un amplio recorrido por las distintas figuras de producción de los relatos testimoniales. El género testimonial transita entre distintas formas de producción narrativas y disciplinares. Sus usos son variados y responden a las diversas apuestas, narrativamente híbridas, que múltiples especialistas han hecho de ellas. Quizá —como argumenta Miguel Barnet (1983), por ejemplo, al referirse a la novela testimonial— el establecer un único sentido pueda ser un objetivo controvertible y opresivo. Hay un sinfín de mecanismos para producir estos relatos, pero en el centro está siempre la manera en cómo un “yo testimonial” se inscribe en la construcción narrativa, partiendo de la propia biografía —sea ésta *mediada* o no— y tomándola como atributo de “lo real”.

La connotación de “lo real” tiene en la producción testimonial un amplio horizonte de interpretaciones, cruzadas por una enorme gama de cuestiones epistemológicas, éticas, políticas y estéticas.

Como argumenta Beverly (2010): el “concepto de lo Real definido por Jacques Lacan como el orden de ‘aquello que se resiste absolutamente a la simbolización’” (p. 63), el cual, sin embargo, está sujeto también a múltiples formas de representación y de objetivación.

La construcción del “yo testimonial”, en los distintos ámbitos que he buscado analizar aquí, alude a la manera en *cómo* en los relatos testimoniales se expresa la biografía individual, junto a las representaciones sociales que se producen de ellos, un *efecto espejo* en el que la biografía se busca mirar. De ahí su interés en ella. El *efecto espejo* al que me refiero es semejante a lo que el sociólogo Smaïn Laacher (1991) se refiere cuando, al abordar la obra de Annie Ernaux, señala que lo que la respalda se plasma en “la conciencia de la relación entre [su] situación como narradora dentro del libro y [su] situación en el mundo social” (p. 77. Cit. por Romeral, 2018, p. 112): “El *yo* escribiente que se narra y el *yo* sumergido en su entorno” (Romeral, 2018, p. 112). Un efecto de pensarnos, mirarnos y vernos a través de los relatos de vida y de los testimonios. ➤

#### REFERENCIAS

- ARIAS, A. (Edit.). (2001). *The Rigoberta Menchu Controversy*. Minneapolis: University Press.
- BARNET, M. (1983). *La fuente viva*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- BARNET, M. (1988). *Canción de Rachel*. Madrid: Alianza.
- BEVERLEY, J. (1987). Anatomía del testimonio. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(25), 7-16.
- BEVERLEY, J. (2010). *Testimonio: sobre la política de la verdad*. México: Bonilla Artigas Editores.
- BOURDIEU, P. (2011). La ilusión biográfica. En *Acta Sociológica*, 1(56), 121-128.
- CHARPENTIER, I. (2005). Produire “une littérature d’effraction” pour “faire exploser le refoulé social”: Projet littéraire, effraction sociale et engagement politique dans l’œuvre autosociobiographique d’Annie Ernaux. En M. Collomb, *L’Empreinte du so-*



- cial dans le roman depuis 1980* (pp. 111-131). Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée.
- DOSSE, F. (2007). *El arte de la biografía*. México: Universidad Iberoamericana.
- DOUBROVSKY, S. (1977). *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée.
- ERNAUX, A. (2014). *La otra hija*. Oviedo: KRK Ediciones.
- ERNAUX, A. Y JEANNET, F-Y. (2013). *La escritura como cuchillo*. México: Ediciones del Lirio.
- ESTUPIÑAN SERRANO, M. L. (2014). Una escritura propia. Anotaciones sobre literatura marginal en Brasil. En *Revista chilena de Literatura*, 88, 95-111.
- FERREIRA, M. (1995). La historia oral en Brasil: un estado de la cuestión. En *Historia y fuente oral*, 13, 103-112.
- GARCÍA ARGÜELLES, E. L. (2020). Voces y narrativas híbridas: Fragmentación de vida en torno a Gloria Anzaldúa, Alicia Gaspar de Alba y Norma Cantú. En S. Stajnfeld y J. Asbun Bojail, (Coords.), *Colindancias, literatura. Aproximaciones al texto y al contexto*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- GUADARRAMA, M. E. (1995). La importancia de la ballena azul. Una experiencia profesional dentro de la historia oral: Alicia Olivera. En *Anuario del Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales*, 10, 267-280.
- GUTIÉRREZ, F. (1998). Historias de vida: notas acerca de la tradición polaca. En T. Lulle, P. Vargas y L. Zamudio (Coords.), *Los usos de la historia de vida en las ciencias sociales I* (pp. 112-127). Barcelona: Anthropos Editorial y Universidad Externado de Colombia.
- JOUTARD, P. (1986). *Esas voces que nos llegan del pasado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LAACHER, SMAÏN. (1991). Annie Ernaux ou l'inaccessible quiétude. Entretien avec Annie Ernaux précédé d'une présentation de Smaïn Laacher. En *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 4(14), 73-78.
- MEYER, E. Y OLIVERA DE BONFIL, A. (1971). La historia oral. Origen, metodología, desarrollo y perspectivas. En *Historia Mexicana*, 21(2), 372-387.

- MOLANO BRAVO, A. (2016). Discurso Alfredo Molano. Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=KmNZP0qdsK0>
- MOLANO BRAVO, A. (2019, 21 de octubre). Escribir y vivir. *El Espectador*. Bogotá, Colombia. [Discurso pronunciado durante el recibimiento del Premio Nacional Simón Bolívar a la vida y obra de un periodista 2016]. <https://www.elspectador.com/el-magazin-cultural/escribir-vivir-article-888898/>
- MONSIVÁIS, C. (1991). *El género epistolar. Un homenaje a manera de carta abierta*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- PORTELLI, A. (1991). *The Death of Luigi Trastulli and Others Stories. Form and Meaning in Oral History*. New York: State University of New York Press.
- PORTELLI, A. (1997). *The Battle of Value Giulia. Oral History and the Art of Dialogue*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- RAPPAPORT, J. (2000). *La política de la memoria: interpretación indígena de la historia en los Andes colombianos*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- RIVAUD, F. (2010). *El hacer cotidiano sobre el pasado. La construcción de la memoria intersubjetiva en San José Lagunas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ROHTER, L. (1998, 15 de diciembre). Tarnished Laureate. Nobel Winner Accused of Stretching the Truth, en *New York Times*. New York. <https://www.nytimes.com/1998/12/15/world/tarnished-laureate-a-special-report-nobel-winner-finds-her-story-challenged.html>
- ROMERAL, F. (2018). Annie Ernaux: una autobiografía sometida a constante autorrevisión. En *Revista Signa*, 27, 107-126.
- SKLODOWSKA, E. (1992). *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang.
- SOLÓRZANO, F. Y ESTRADA, E. (2022, 1 de noviembre). “Nuestras vidas son ficciones”. Una conversación sobre Bardo. En *Letras Libres*. Ciudad de México. <https://letraslibres.com/revista/nuestras-vidas-son-ficciones-una-conversacion-sobre-bardo/>

- STACK, T. (2002). *Places that have history: The public knowledge of Mexican towns*. [Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy]. Pennsylvania: University of Pennsylvania.
- STACK, T. (2012). *Knowing history in Mexico: An Ethnography of citizenship*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- STOLL, D. (1999). *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*. Boulder: Westview.
- VANCINA, J. (1967). *La tradición oral*. Barcelona: Editorial Labor.
- WESTPHALEN, L. (2012). *An Anthropological and Literary Study of Two Aboriginal Women's Life Histories: The Impacts of Enforced Child Removal and Policies of Assimilation*. Lewiston, New York: Edwin Mellen Press.
- WHITMAN, WALT. (2002). *Canto a mí mismo*. México: Grupo editorial Tomo.
- WOLF, M. (1992). *A Thrice-Told Tale. Feminism, Postmodernism, and Ethnographic Responsibility*. Stanford: Stanford University Press.

Luz Elena Zamudio y Alfredo Pavón (Coords.). *Juan José Arreola. Las mil y una invenciones*. (2021). 407 pp. ISBN: 978-607-28-2033-3/978-607-8785-04-9. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Ediciones del lirio.

Se podría pensar que abordar la obra de Juan José Arreola es un asunto fácil. Arreola es parte del trío de escritores jaliscienses que, en el siglo pasado, dieron forma a una nueva manera de hacer literatura en nuestro país. Sin embargo, Arreola también fue actor, generador de literatura oral, creador de nuevas alternativas dentro del mundo literario, promotor de la lengua española como un elemento de juego, además de maestro —en el sentido total de la palabra— de varias generaciones de escritores, periodistas, creadores escénicos y un gran etcétera, al que hay que sumar su inquieta personalidad, que lo convierte en un renacentista, por la cantidad de ámbitos, incluyendo el deportivo, en los que involucró sus necesidades de expresión.

*Juan José Arreola. Las mil y una invenciones*, cuya edición se debe a Luz Elena Zamudio y Alfredo Pavón, bajo el sello de la Universidad Autónoma Metropolitana y Ediciones del lirio, es un excelente modo de acercarse a este hombre que hizo de sí mismo su mayor creación, moviéndose en la vida como su propio personaje: actor, escritor, filósofo, promotor cultural, comentarista, locutor, lúdico de la lengua, dibujante; quien con su sombrero y capa negra queda en el imaginario colectivo. Persona generosa —según cuentan los que lo conocieron de primera mano, los que lo trataron como amigo e incluso los que sólo fueron sus alumnos—, artista de aspectos



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

tan variados que sólo puede ser estudiado cuando se dividen éstos en cada una de sus partes.

Y ese es uno de los aciertos de Zamudio y Pavón en *Juan José Arreola. Las mil y una invenciones*: que en sus más de cuatrocientas páginas ofrece una mirada integral al poeta, novelista, cuentista, ensayista, dramaturgo; en fin, todo el repertorio literario contenido en una obra breve, pero intensa, que también nos deja asomarnos al otro Arreola: el visitante jugueteón de casi todas las ramas del arte –recordemos sus dibujos y textos poéticos, inspiración de músicos.

El libro nace a partir del homenaje “Varia Arreola. Las invenciones de Juan José Arreola a 100 años de su nacimiento” que la Universidad Autónoma Metropolitana realizó en 2018; y a partir del cual Zamudio y Pavón logran conjuntar los ensayos de los participantes. El acomodo que se hace de los textos nos lleva de lo afectivo al legado literario, de lo filosófico a lo que da pretexto para la creación musical o teatral fundada en la obra del maestro.

Rodrigo Díaz Cruz rememora la oralidad y teatralidad de Arreola, que impactaban en todo el que tenía oportunidad de escucharlo. Adolfo Castañón hace el relato de cómo su padre lo llevaba a la antigua librería Robredo, donde descubrió un espacio de unicornios, que marcó un encuentro previo, mágico, antes de conocer a Arreola en la Facultad de Filosofía y Letras, donde fue cautivado por la palabra del maestro. Gonzalo Celorio, alumno de su taller en la mencionada Facultad, rememora un Arreola que hablaba como si escribiera, ya que siempre consideró esas dos formas del lenguaje igual de significativas; recuerda además el asombro ante el hecho de haberlo escuchado primero y luego leerlo sin que el sonido de la voz fuera silenciado con la lectura. Celorio también recuerda la época de Arreola en la televisión, cuando asistía al programa de Jorge Saldaña, época por la cual la siguiente generación supo de él y, por supuesto, fue seducida por su presencia, tan *sui generis*, en un espacio inesperado.

Enseguida, vienen los ensayos que hablan propiamente del legado literario de Arreola. Pero aparecen imperceptiblemente divididos en más secciones. Así, inicia con Aurelio Herrera, quien hace un recuento de lo que pudiéramos llamar la formación académica

de Arreola: su viaje a Francia para estudiar arte dramático con Luis Jouvert y, posteriormente, su entrada al Centro Mexicano de Escritores, todo lo anterior bajo el apoyo de Alfonso Reyes.

Alfonso Macedo relata el abandono momentáneo de la escritura para hacer literatura oral, con el proyecto Poesía en Voz Alta, y el placer de Arreola por estar ante las cámaras de televisión.

Hernán Lara Zavala rememora lo erótico en la obra de Arreola y esa sensación de pecado a la que hace referencia en la autobiografía que le dictó a Fernando del Paso. Lara Zavala también relaciona “El guardaguijas” con el primer viaje que realizó el maestro en un tren de segunda.

Con Sara Poot Herrera, inicia un apartado cuyo diálogo entre Arreola y cinco escritores mexicanos –Manuel Acuña, Amado Nervo, Enrique González Martínez, López Velarde y Carlos Pellicer– nos ofrece un Arreola agradecido con sus legados literarios, incluido el de la literatura infantil, que forma parte del alimento histórico literario del maestro.

Alfredo Pavón inicia la sección donde, tomando un poco los antecedentes y herencias literarias importantes para la formación de Arreola como creador, de las que habla en la entrevista que Emmanuel Carballo publicó en *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX* (1965), desglosa y da pie al tema de los bestiarios. No sólo a manera de la reinención que de los mismos hace Arreola, sino que Pavón nos lleva a un recorrido por el género hasta llegar a la fábula-bestiario, encontrando al Arreola juguetón e irónico, que le da un vuelco al género.

Daniel Santillana, a partir de los antecedentes literarios mexicanos y occidentales de Arreola, hace un análisis de “El ajolote”. Margo Glantz presenta los bestiarios de Borges, Arreola y Montemayor y cómo cada uno crea sus engendros.

Federico Balli analiza “El guardaguijas” y Aralia López interpreta cinco cuentos breves, a partir del absurdo y la parodia, iniciando un nuevo capítulo, donde tenemos al Arreola cuentista. Regina Cardoso nos recuerda, a partir de “Teoría de Dulcinea”, cómo Arreola hablaba de esos personajes que eluden a la mujer concreta para mantenerla como una fantasía inalcanzable. Imelda Estefanía

Sevilla Espejel opta por la lectura del tiempo y espacio a partir de “Botella de Klein”.

El libro incluye tres ensayos alrededor de *La feria*, gracias a las plumas de Alma Rosa Domenella, Evodio Escalante y Norma Esther García Meza.

Y para no olvidar los inicios de Arreola, en la siguiente sección Luz Elena Zamudio aborda la poesía en verso, una faceta poco estudiada del maestro. Y Carlos Azar Manzur rescata la dramaturgia y en general lo teatral, que fue tan importante en la vida del maestro.

Liliana Weinberg recupera el ensayo y Felipe Vázquez propone unas *Obras completas*, en donde no sólo se incluya su literatura escrita, sino también la oral, que ha quedado grabada y puede ser documentada por escrito.

Tzara Vargas y Edder Tapia realizan un reconocimiento al Arreola filmico, por si todavía quedaban dudas de que abarcó todos los géneros, lo cual nos lleva al ensayo de Federico Bañuelos y de Jesús Herrera, donde dan cuenta, uno, de la creación de *La Migala*, espectáculo musical a partir del texto literario del mismo nombre, y otro, de la relación entre *Soneto* de Arreola y la composición musical inspirada por el mismo.

Finalmente, Daniel Domínguez Cuenca ofrece una reescritura de varios textos, entre ellos el cuento “La vida privada”, creando el homenaje dramático perfecto para cerrar este libro homenaje, que nos recuerda que la creatividad no sólo descansa en un personaje que abarcó el mundo en mil y un lecturas.

Considero que *Juan José Arreola. Las mil y una invenciones* es un libro necesario tanto para los estudiosos de su obra como para los simples lectores, que, como yo, hemos seguido su camino desde que, por primera vez, nos deslumbró en la televisión, al aparecer, sorpresivamente, como un juglar que se adueña del escenario, entregándonos un personaje transmutado en un todo narrativo, desde la oralidad, pasando por la escritura, hasta la fábula musical, y le quita culpa al erotismo a partir de la ironía e inspira a la creación.



Teresa Muñoz  
*Independiente*, México

pitacionmar@gmail.com

José Antonio González Alcantud. (2021). *Literantropología. El hecho literario, entre cultura y contracultura*. 323 pp. ISBN: 9788417301958. Madrid: Abada Editores.

La necesidad de emplear herramientas antropológicas para explicar el hecho literario se funda en que, dentro de buena parte del campo donde se produjeron los fenómenos estudiados por el investigador granadino, había un método etnográfico capaz de realizar “obras maestras” y escrituras con características que exigen el desarrollo de nuevas perspectivas. Esta literatura, situada generalmente en los márgenes editoriales, ha tenido proyectos discursivos, políticas sociales y visiones culturales imbricadas en su configuración poética y retórica. *Literantropología. El hecho literario, entre cultura y contracultura* consta de ocho capítulos, entre cuyos planteamientos iniciales se encuentra la idea de “tensión” entre literatura y antropología. De modo que el carácter de los textos antropológicos –la cuestión es amplia–, creados no siempre por antropólogos, constituye un objeto de estudio desde la perspectiva del campo de la literatura. Esta tesis se sostiene y expande en cuatro capítulos, conformadores de un marco conceptual y discursivo: “Cultura y contracultura” (pp. 11-46), “Entrecruces discursivos: olvido y transculturación” (pp. 215-250), “Epistemologías del hecho literario” (pp. 251-283) y “La crisis experiencial literaria y antropológica” (pp. 285-323). Por la ubicación de los apartados, es posible advertir el marco epistémico, al comienzo y fin del volumen. De manera consecuente, los cuatro capítulos restantes se redirigen hacia autorías incómodas, bajo categorías como género y movimiento literario.



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



La premisa fundamental es que los estudios literarios presuponen una idea de cultura abierta o cerrada, esencialista o plural, pero sobre todo implícita, y que es necesario discutir. En los siguientes capítulos, González Alcantud hace gala de su concepto movedido de cultura literaria al considerar oposiciones, contradicciones, amalgamas, transculturaciones, controversias y alternativas literarias, como si lo contracultural constituyera la brújula para navegar por las complejas elaboraciones poético literarias de autorías distantes y cercanas, con una lente enfocada en los horizontes políticos, comunitarios y, por antonomasia, discursivos.

La figura del *outsider*, por ejemplo, es empleada para comprender la relación entre el contexto del *Paraíso barroco* de Pedro Soto de Rojas y la configuración poético literaria de su jardín interior, así como observar las ciudades recreadas por Ganivet y Unamuno, en función de sus rasgos anárquicos, cronotópicos y nihilistas. Para los casos de Isabell Eberhard y François Bonjean, hay un hilo conductor en *Literantropología. El hecho literario, entre cultura y contracultura*: la mística neocatólica francesa se define como anticlerical y comunitaria; se caracteriza por una especie de ateísmo ambiental, antiprogresista y abiertamente en contra del aburguesamiento social, es decir, el concepto de contracultura vuelve a aparecer de manera implícita y González Alcantud es prolífico en el desfile de nombres representativos, verbigracia los hermanos Jean y Jérôme Tharaud, quienes son influidos por la mística antipolítica del filósofo Charles Pierre Péguy. Asimismo, la figura del *flâneur* y las posibilidades del secreto como motivo literario y objeto antropológico en las ciudades le permiten a González Alcantud volver la mirada a las narrativas derivadas de tópicos como la noche, el misterio femenino, la mujer desafiante, el gobierno ciudadano, etc., pues al fin y al cabo cada urbe cuenta sus intrahistorias a partir de parámetros singulares. Reparar a dónde llegan estas exploraciones literario-antropológicas supone la pre-realización del método ya anunciado en el título del libro, a lo que la investigación, presumiblemente interdisciplinar, debería llegar. Los capítulos dedicados a Leonardo Sciascia, Guy Debord y Pier Paolo Pasolini muestran que la radicalidad, el sentido del fracaso y los proyectos políticos, como los de

la revista *Souffle*, demandan nuevas perspectivas de análisis y, por la experiencia del campo, de elaboración de neologismos, como el de la “notredad”: cuando el otro es el enemigo. Posteriormente, resulta significativo que González Alcantud señale e intente explicar por qué el olvido amenaza política y epistemológicamente a los escritores de memorias, quienes tienen por objetivo la imbricación socio-comunitaria en sus escritos frente a cualquier postura hegemónica, a contracorriente. En el régimen político reciente en España, González Alcantud indica, en lo concerniente al vacío de la memoria del holocausto y el franquismo: “Utilizando un sistema exportado del México priista consistente en negar el derecho de tribuna, se ejerció el *ninguneo*, tanto a la izquierda radical como a la extrema derecha, pero también a sectores moderados de la escena política del país” (pp. 227-228). Si bien el debate no acaba ahí, la teoría de la memoria plural se nutre en el suelo americano, donde, como sugerencia, González Alcantud insta a articularla con los aportes de Américo Castro y Walter Benjamin.

Uno de los cierres más rotundos de *Literantropología. El hecho literario, entre cultura y contracultura* lo constituye el apartado “Campo experiencial compartido en literatura y antropología” (pp. 309-323), donde el investigador granadino revira contra antropólogos y literatos: los primeros, los literatos de la novela histórica en España, por su falta de imaginación y los segundos, en general, por su falta de “ingenio”, con excepción de *El nombre de la rosa*, por supuesto, o de quienes se propusieron hacer historia oral y han dado frutos eminentemente literarios, puesto que, al fin de cuentas, “Registrar la pobreza, el hambre, la muerte, la enajenación, probablemente sea el proceso más difícil moral y científicamente a que puedan enfrentarse los sujetos humanos en cuanto investigadores” (p. 314). Con ese talento, la “vuelta a la realidad”, escrituras como las de Ronald Fraser, Jerome Mintz, Nuto Revelli, Alessando Portelli y Svetlana Aleksíevich encarnan y configuran la clave: “la escritura y la vida van de la mano” (p. 317).

Si escribir es un acto político, pero también fetichista, en el extremo opuesto estarían los poetas de la yoidad; y en el término medio, nadie, sino la reflexión necesaria sobre “el papel jugado

por la poesía, alma de combate en primera línea del nacionalismo y el regionalismo”, que es, inopinadamente, una pulsión política (p. 321-322). En cuanto al discurso antropológico, el dispositivo de poder puede ser igual de fascista que el literario: con sus actos de espionaje, la antropología; con sus actos de voyerismo, la literatura. En todo caso, indica González Alcantud, no debe obviarse que tanto el recuerdo antropológico como el literario estarán mediados por la memoria y la imaginación, es decir, en el seno de la escritura estaría la fantasía, que nos acerca a la experiencia, donde confluyen las elucubraciones conceptuales y los contadores de historias. ➤

Abel Rogelio Terrazas  
*Universidad Veracruzana*, México

aterrazas@uv.mx

Javier Jiménez Belmonte. (2022). *Un texto en camino: un ensayo narrativo sobre la escritura de dos libros unidos por el azar y una reflexión sobre lo auténtico y lo original en la literatura contemporánea*. 124 pp. ISBN: 9786079913083. Ciudad de México: Gris Tormenta.

Escribo esto, tan rotundo, y pienso que si un artista lo leyera me diría que el arte es tan natural e inexorable como la muerte y el instinto. ¿Qué podría contestarle?

Josefina Vicens, *El libro vacío*

Javier Jiménez Belmonte publica en octubre y noviembre del año pasado dos obras que lo colocan inmediatamente en el rarísimo y formidable peldaño de aquellos autores que han narrado la génesis de su primera obra literaria, sea como una reflexión sobre el oficio o como una oportunidad para capturar una experiencia con el lenguaje, generalmente elusiva. *Desentierro*, novela publicada por la editorial sevillana Macleín y Parker, constituye el *debut* de Jiménez Belmonte como novelista, identidad que se aúna a su amplia trayectoria en el campo de la investigación y la docencia universitarias. *Un texto en camino: un ensayo narrativo sobre la escritura de dos libros unidos por el azar y una reflexión sobre lo auténtico y lo original en la literatura contemporánea*, dado a la estampa por Gris Tormenta, aparece en la Colección Editor y es un ensayo que gira en torno a las experiencias preliminares de la publicación de dicha novela, una antesala sobre la emergencia de su autor en el mundo literario.



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

“Querer publicar”, escribe Gonzalo Maier en el prólogo de este ensayo, “a veces se trata de eso: de aprender a esperar, es decir, a encontrar una pared sobre la que apoyarse un poco incómodo, sin saber muy bien cómo, y dejar que pase el tiempo. Y los tiempos de los libros, ya se sabe, son caprichosos y avanzan a su antojo” (2022, p. 15). Durante las primeras páginas del ensayo, el novel autor narra un tiempo posterior del libro: el estado de casi *tangible felicidad* que le prodiga la noticia de que su manuscrito ha sido aceptado, finalmente, por una editorial. Esta noticia supone un cambio de identidad y el inicio de un itinerario que, aunque familiar por motivos de investigación, ahora se presenta como propio. Para alguien que cuenta con una sólida carrera académica y numerosos estudios sobre el campo literario, en diferentes siglos de la cultura hispánica, el significado de una *ópera prima* podría explicarse de numerosas y contrastantes maneras. La primera publicación puede simbolizar un destino o ser motivo de vergüenza. Los autores encuentran en sus primeros textos búsquedas de tonos, ejercicios de composición, reconocimiento de influencias, como también el paulatino proceso en que se afirma una vocación. Pero nada de esto tiene, en realidad, mucho peso o sentido como el significado propio, como la experiencia particular de “cruzarse al lado de la creación” (Jiménez Belmonte, p. 85).

La noticia de la publicación se torna en algo alarmante cuando, por una mezcla de azar y de rutina, el autor halla en una librería de Querétaro, durante un período de sabático en pandemia, un volumen de cuentos del escritor brasileño Raduan Nassar. En sus páginas, una historia desafía la originalidad de su obra y merodea la posibilidad de formas inconscientes o involuntarias del plagio. Se trata de un reconocimiento que despierta en Jiménez Belmonte una rememoración de su proceso creativo, una vía de introspección que recorre diversas capas de la elaboración del texto literario. Algunas de éstas son ricas por su carácter técnico: el manejo de versiones, la formulación de títulos operativos, la división de apartados. Otras vuelven transparente el desarrollo de una conciencia autoral tanto del *yo autobiográfico* como del *yo autoral*. Es en esta segunda dimensión donde se combina y diferencia la vida de la

literatura académica y de la literatura de ficción. Jiménez Belmonte se reconoce en este punto como un autor aventajado y narra su experiencia de vivir un proceso que, en cierta medida, se encuentra signado por la culpa que impone escribir ficción al amparo de los privilegios universitarios. Una vez instalado en su nuevo estudio, en México, el autor expresa:


Montado a cuatro patas sobre ese privilegio, yo di por finiquitado dos artículos –la pandemia también me regaló las bibliotecas cerradas, las notas indemostrables a pie de página, un *deux ex machina* rotundo para suspender indefinidamente el aparato bibliográfico– y me puse a trabajar en «Bestias» porque para eso, me decía, no me hacían falta bibliotecas, y porque eso, suponía, era exactamente lo que yo quería decir, la traducción más fidedigna de ese estado de inquietud que yo venía sintiendo desde que llegué a Querétaro (2022, p. 39).

Para el *homo academicus*, esto es, para el lector que revisa constantemente *abstracts*, que tiene forzosamente que actualizar su bibliografía, que vive revisando el impacto de sus publicaciones, a final de cuentas, para ese sujeto enjaulado entre paréntesis, *Un texto en camino: un ensayo narrativo sobre la escritura de dos libros unidos por el azar y una reflexión sobre lo auténtico y lo original en la literatura contemporánea* evoca una seducción. Es el relato de un quiebre existencial. Jiménez Belmonte crea con este ensayo un interregno entre la vida académica y la vida literaria: el de la tentación.

En el estilo de Jiménez Belmonte, se deja sentir la presencia de tres autores, que dan al ensayo un tono íntimo, que aprovecha la debilidad y la desazón como formas de conocimiento. Marcel Proust, Jorge Luis Borges y, sobre todo, Josefina Vicens son resonancias que dan vida a un espacio narrativo y a un particular concepto de memoria literaria. En esta personalísima filología de sí mismo, tal vez sea la sensación de redescubrimiento con la literatura la que revela un cambio de percepción y de subjetividad.

La segunda parte que compone *Un texto en camino: un ensayo narrativo sobre la escritura de dos libros unidos por el azar y una reflexión sobre lo auténtico y lo original en la literatura contemporánea* narra el desarrollo

de un concepto de autenticidad y originalidad para el que la tradición ha dispuesto ya de una serie de fórmulas o lugares comunes. Sintetizado en una paráfrasis con ecos de Hölderling, originalidad es lo que mora cerca del origen. Sin embargo, a diferencia de un ejercicio de glosas y de nemotecnia enciclopédica, Jiménez Belmonte detalla su encuentro con obras que modelaron, en un momento específico, nociones enraizadas en torno a la relación entre lo propio y lo ajeno. Todo texto, expresa el autor, “arrastra sus lecturas, por supuesto, todo texto engulle, desaparece sus lecturas, y basta rascarle un poco para hacerlo supurar” (2022, p. 84).

Parecieran ser diferentes voces las que se dan cita en el diálogo sobre esta necesidad de aclarar y declarar principios. Jiménez Belmonte narra el encuentro con dos textos que en el momento de estupor y ansiedad por lo original formaron parte de su trama textual: la lectura de una conferencia de Alan Pauls sobre la reescritura, editada posteriormente bajo el título de *Fallar otra vez*, y el *Libro vacío* de Josefina Vicens. De la página 83 a la 92, la relectura de la primera novela de Vicens, en relación con los comentarios de Octavio Paz, marcará la pauta para redondear un significado que descarta posturas y que rehúye de las fórmulas sobre autenticidad, originalidad y vida. ¿Una especie de ensayo de formación? ¿Un testimonio *performativo* del arte de encontrar en la vida el impulso primigenio de la ficción? Jiménez Belmonte ensaya una literatura interior y de perpetuo aprendizaje. *Un texto en camino: un ensayo narrativo sobre la escritura de dos libros unidos por el azar y una reflexión sobre lo auténtico y lo original en la literatura contemporánea* es, en cierta medida, la descripción de la vida cotidiana del lenguaje, una pausada autoetnografía sobre la experiencia del creador, un relato que no obvia el tedio de los ritmos editoriales, un ensayo que encuentra en la duda su personal y, al mismo tiempo, universal espacio para la constitución de la identidad. 

Carlos Rojas Ramírez  
Universidad Veracruzana, México

carlojas@uv.mx