

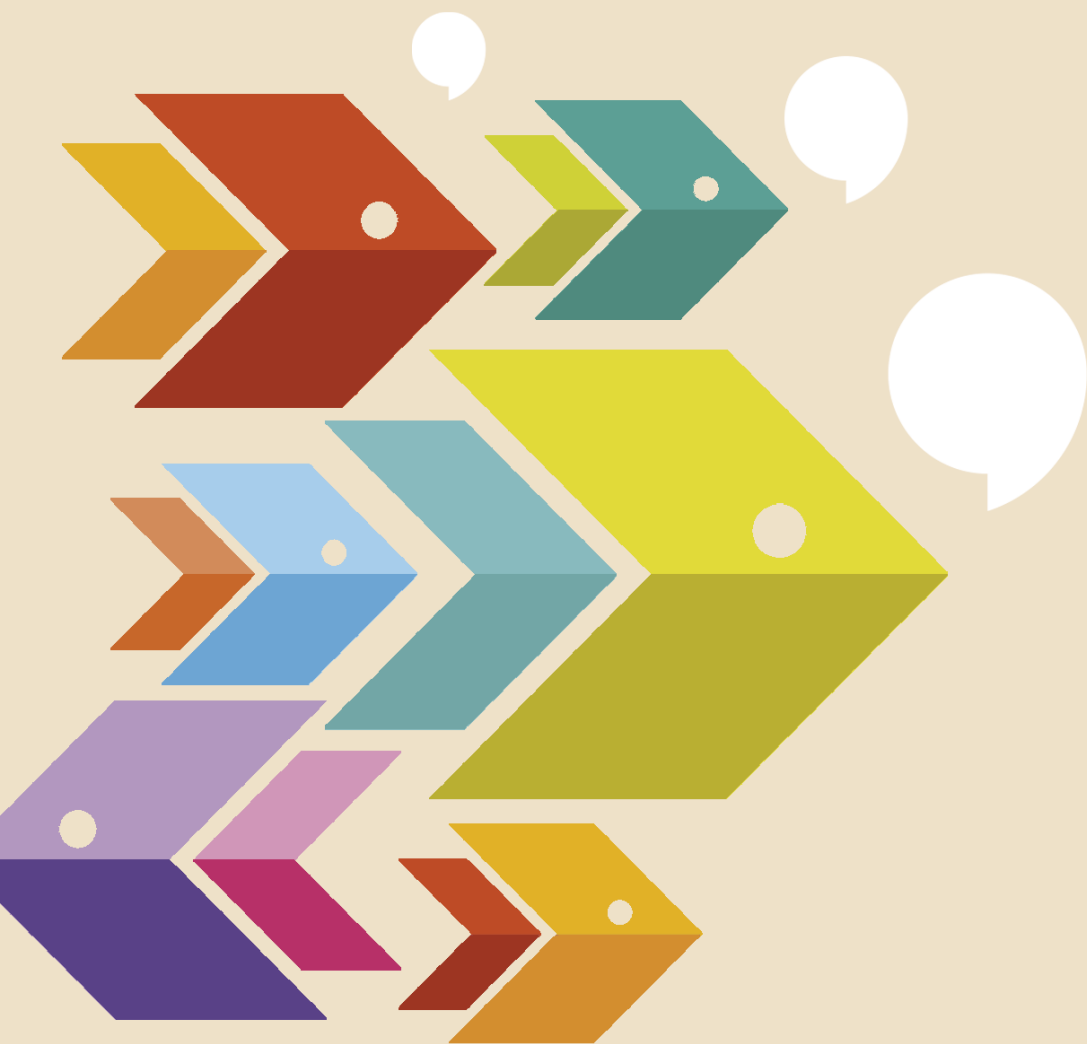
elpez yla flecha

Revista de Investigaciones Literarias

ISSN: 2954-3843
Vol. 4, Núm.8
enero
abril 2024



Universidad Veracruzana



elpez yla flecha

Revista de Investigaciones Literarias



Universidad Veracruzana
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Vol. 4, número 8,
enero-abril 2024

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Martín Gerardo Aguilar Sánchez

Rector

Juan Ortiz Escamilla

Secretario Académico

Lizbeth Margarita Viveros Cancino

Secretaria de Administración y Finanzas

Jaqueline del Carmen Jongitud Zamora

Secretaria de Desarrollo Institucional

Agustín del Moral Tejada

Director General Editorial

Roberto Zenteno Cuevas

Director General de Investigaciones

Estela Castillo Hernández

Directora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

EL PEZ Y LA FLECHA. REVISTA DE INVESTIGACIONES LITERARIAS

Norma Angélica Cuevas Velasco

Directora fundadora

Alfredo Pavón

Editor

Kenia Aubry y Ana Chouciño

Coordinación del número 8

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 GRAUD,
UNIVERSITÉ DE LILLE, FRANCIA

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

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

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

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

DR. CÉSAR NÚÑEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
IZTAPALAPA, MÉXICO

DRA. SARA POOT HERRERA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA, EUA

DR. JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS
UNIVERSIDAD DE MURCIA, ESPAÑA

DR. EDUARDO RAMOS IZQUIERDO,
SORBONNE UNIVERSITÉ, FRANCIA

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

DR. IGNACIO SÁNCHEZ PRADO
WASHINGTON UNIVERSITY, EUA

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

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

CONSEJO EDITORIAL

DR. MARIO BARRERO FAJARDO
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA

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

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

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

DRA. MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN
UNIVERSIDAD VERACRUZANA, MÉXICO

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

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

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias de la Universidad Veracruzana, Vol. 4, número 8, enero-abril de 2024, es una publicación electrónica, que se rige por la política de acceso abierto a la información, con periodicidad cuatrimestral, editada y distribuida por la Universidad Veracruzana a través del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, calle Estanzuela 47 B, Fraccionamiento Pomona, c. p. 91040, Xalapa, Veracruz, México, correo electrónico elpezylaflecha@uv.mx. Con certificado de reserva de derechos al Uso Exclusivo No. 04-2022-040414201500-102, de fecha 4 de abril de 2022 e ISSN: 2954-3843, ambos expedidos por el Instituto Nacional del Derecho de Autor (Indautor). Directora fundadora: Norma Angélica Cuevas Velasco. Editor responsable: Alfredo Pavón. Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura de los editores. La originalidad de los contenidos queda bajo estricta responsabilidad del autor. Consúltala de manera gratuita en elpezylaflecha.uv.mx

ÍNDICE

Nota editorial 7

FLECHA

Lo poético es político: una propuesta de definición fenomenológica 9

Burghard Baltrusch

Bajtín y el poema como objeto de atención sociocrítica 32

Arturo Casas

Briceida Cuevas Cob, una crítica transcultural a su poesía 53

Alejandro Palma y Silvia Cristina Leirana

Sujeto migrante y heterogeneidad: un acercamiento a *Trenes* de Roxana Crisólogo 76

Shanik Sánchez

Crónica y testimonio migratorio en el *Libro centroamericano de los muertos*, de Balam Rodrigo 103

Kenia Aubry

REDES

Poesía, política y resistencia: el feminismo y la lengua gallega del grupo *Cinta Adhesiva* 126

Maria Gislene Carvalho Fonseca

La dimensión cívica en la poesía infantil: una propuesta didáctica desde REA 149

Ignacio Ballester Pardo

Poor lonesome poets, Alberto Pimenta y la utilidad de la poesía *Joana Meirim* (Gabriela Bustos Vadillo Trad.) 172

Políticas de la felicidad: <i>Un viaje a la India</i> revisitada <i>Pedro Meneses</i>	186
<i>CARDUMEN</i>	
Danira López Torres (Ed.). (2021). <i>La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, una diversidad de temas y formatos</i> <i>Claudia Alejandra Colosio García</i>	208
Norma Angélica Cuevas Velasco y Raquel Velasco (Coord.). (2023). <i>Escrituras desbordadas. Variaciones sobre el pensamiento literario</i> <i>Iván López Renteral</i>	212

Nota editorial

El proyecto de investigación *Poesía y política contemporáneas: conflicto social y dialogismos poéticos* (POEPOLIT II, PID2019-105709RB-I00), al que pertenecemos las coordinadoras de este número de *El Pez y la Flecha*, investiga las modalidades y consecuencias de la relación entre poética y política en las sociedades occidentales contemporáneas.

En esa perspectiva, Burghard Baltrusch argumenta que “lo poético” puede vehicular un mensaje político al situarse como mediador entre el lenguaje y la realidad, de modo que la expresión poética en el espacio público puede ejercer de impulsor de los colectivos sociales ante las numerosas crisis en las que estamos inmersos.

Arturo Casas presenta algunas alternativas teórico-críticas capaces de compensar la escasez de análisis sociológicos y sociocríticos en torno a la poesía. El teórico explica la superación de la idea del poema como territorio “monológico” y propone lo poético como discurso objeto de una mirada sociológica, antes que exclusivamente lírica.

Alejandro Palma y Silvia Cristina Leirana abordan, desde una perspectiva transcultural enraizada en la modernidad periférica, *El quejido del perro en su existencia*, de Cuevas Cob, del que distinguen la mediación entre los mundos maya y español y proponen que la poesía en lenguas originarias, más allá de una expresión regional, incide en las diversas problemáticas sociales.



Shanik Sánchez estudia la condición del sujeto emigrado en la voz enunciativa del libro de Crisólogo, durante y después de la experiencia migratoria, la cual produce una identidad cambiante y genera una discursividad poética múltiple.

Kenia Aubry explica que el *Libro centroamericano de los muertos*, de Balam Rodrigo, transgrede los límites tradicionales de lo lírico y rompe con las formas de producción cultural hegemónicas para convertirse en crónica y testimonio de los crímenes cometidos contra los migrantes centroamericanos en México.

Maria Gislene Carvalho analiza los aspectos políticos tratados por el colectivo galaico *Cinta Adhesiva*: la ideología nacionalista puesta de manifiesto a través del uso de la lengua gallega y el feminismo, evidenciado en el contenido de las composiciones.

Ignacio Ballester Pardo da a conocer interesantes recursos didácticos, fraguados en México para la enseñanza de la poesía en la educación primaria, que muestran que la dimensión social y los contenidos ecocríticos son imprescindibles en las obras dirigidas al público infantil.

Joana Meirim recorre la obra del luso Alberto Pimenta, en la que se destacan las vicisitudes del mercado internacional, los avances tecnocientíficos y, sobre todo, la situación de una humanidad que se halla envuelta en profundos conflictos.

Pedro Meneses pone de relieve que para Gonçalo M. Tavares la civilización occidental se ha convertido en un mecanismo de inducción a la melancolía del individuo, al conformismo y a la inacción. Frente a esto, y apoyado en Bachelard, Meneses afirma que los versos son “miniaturas del impulso vital” y que, para Tavares, la poesía conforma un discurso para la vida y la libertad.

Kenia Aubry
Universidad Autónoma de Campeche, México
Kenia_gab@hotmail.com

Ana Chouciño
Universidad de Santiago de Compostela, España
Anagloria.choucino@usc.es

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 8, enero-abril 2024, Sección Flecha, pp. 9-31.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i7.130>

Lo poético es político: una propuesta de definición fenomenológica

All Poetical is Political: Proposal for a Phenomenological Definition

Burghard Baltrusch
I Cátedra Internacional José Saramago, Universidade
de Vigo, España

ORCID: 0000-0001-6330-4907
burg@uvigo.gal

Recibido: 22 de septiembre de 2023
Dictaminado: 12 de octubre de 2023
Aceptado: 21 de noviembre de 2023



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

Lo poético es político: una propuesta de definición fenomenológica¹

All Poetical is Political: Proposal for a Phenomenological Definition

Burghard Baltrusch

RESUMEN

Este trabajo se propone reflexionar sobre algunos aspectos de lo que denominaré lo *poético ontológico*. Intentaré abordar la relación de esta noción de lo *poético* con lo político en la actualidad desde una perspectiva fenomenológica. Para contextualizarlo, me serviré de dos ejemplos: por un lado, un poema del poeta-filósofo israelí Yehuda Amichai (s. xx) y, por el otro, el hecho histórico del *Affaire des Quatorze* en la Francia prerrevolucionaria (s. xviii). En la segunda parte, plantearé un posible fundamento ontológico de lo poético a partir de la fenomenología de la percepción. En la tercera parte, analizaré mi propuesta de pensar el entrecruzamiento entre la poesía y la política con respecto al activismo en general.

Palabras clave: poético-político; activismo; fenomenología; Yehuda Amichai; *Affaire des Quatorze*.

ABSTRACT

This paper sets out to reflect on some aspects of what I will call the *ontological poetic*. I will try to address the relation of this notion of the *poetic* with the political in the present day from a phenomenological perspective. To contextualise it, I will use two examples: on the one hand, a poem by the Israeli poet-philosopher Yehuda Amichai (20th century) and, on

¹ Artículo vinculado con el proyecto de investigación *Poesía actual y política (II): Conflictos sociales y dialogismos poéticos* (PID 2019-105709RB-I00), financiado por el Gobierno de España.

the other, the historical *Affaire des Quatorze* in pre-revolutionary France (18th century). In the second part, I will propose a possible ontological foundation of the poetic on the basis of the phenomenology of perception. In the third part, I will exemplify and analyse my proposal to think about the intertwining of poetry and politics with regard to the phenomenon of activism in general.

Keywords: poetic-political; activism; phenomenology; Yehuda Amichai; *Affaire des Quatorze*.

1. POESÍA Y POLÍTICA: EJEMPLOS Y CONTEXTUALIZACIÓN

A principios del siglo xx, William Butler Yeats mostró su preocupación por la creciente politización del arte, a la cual consideraba una carga de responsabilidad excesiva para el imaginario poético. En “On being asked for a war poem”, Yeats (1931) declara: “I think it better that in times like these / A poet’s mouth be silent, for in truth / We have no gift to set a statesman right” (p. 287).² Esta renuncia del poeta a la influencia y a la participación política contrasta con una realidad que, en su época, ya había comenzado a ser más exigente e imperante. Cuatro años después, Walter Benjamin (1991c) demostró cómo el fascismo había introducido la estetización de la política y cómo el comunismo empezaba a politizar el arte. El filósofo berlinés nos proporcionó también, ya en 1923, un valioso punto de partida para una reevaluación hermenéutica de la relación entre lo poético y lo político al argumentar sobre una posible desvinculación de lo poético de la función comunicativa (1991b, pp. 117 y 219). Al contrario de las perspectivas lingüística, estructuralista y comunicativa de la “función poética”, tal como la definía, en 1960, Roman Jakobson, el pensamiento de Benjamin sugiere que observemos lo poético –por ejemplo, en el caso de la traducción literaria– como una proyección continua a través de la

² “Sobre el encargo de un poema de guerra”: “Pienso que en tiempos como los que corren / conviene que se callen los poetas; / no tenemos talento para hacer / que el político vea sus errores.” Traducción de Eleonora González Capria y Ricardo H. Herrera.

historia y de los lenguajes humanos. Para Benjamin, lo poético no era tanto una función del lenguaje, sino más bien un testimonio genérico de la historia, de las inclinaciones metafísicas, políticas o económicas de las respectivas épocas en las que se manifiesta. Asimismo, en su filosofía del lenguaje, sobre la que teorizó por primera vez en 1916, esboza una idea de lo poético, situándolo fuera del propio lenguaje verbal, como fenómeno ontológico que tiene su origen en el paso de la “lengua de las cosas para la lengua de los seres humanos” (1991a, p. 41).³ Y así, incluso lo político podría adquirir un aspecto transhumano.

Pero para realizar una observación sistemática de la evolución y de la transversalidad de lo poético y de lo político en la contemporaneidad, tendríamos que revisar las muchas y muy diversas perspectivas filosóficas que surgieron a lo largo del siglo xx. Sería necesario tener en consideración perspectivas provenientes del materialismo dialéctico, del existencialismo, del posestructuralismo, de la sociología o de la neurociencia, etc. De manera provisional, tendré que ceñirme a la hipótesis de que la tendencia a la politización de la expresión artística (poética) en la actualidad ya no es una cuestión exclusivamente relacionada con motivaciones ancladas en el materialismo dialéctico. Como consecuencia de la crisis económica, financiera, ecológico-climática, ecológico-social y, más recientemente, sanitaria, junto con las respectivas crisis de las propias instituciones capitalistas y democráticas que se han estado intensificando en las últimas décadas, aquella posible responsabilidad o responsabilización política del arte y de la poesía, tan temida por Yeats, se encuadra hoy en un marco ideológico mucho más complejo y diferenciado.

Un primer ejemplo paradigmático de una poesía política “clásica”, pero todavía actual, es el del poeta Yehuda Amichai (1924-2000). Considerado como el mayor exponente de la poesía israelí moderna, y el primero en escribir en hebreo coloquial, Amichai (1992) situó lo poético en la base de nuestra condición humana,

³ La traducción es nuestra.

ya fuera como método teórico o como herramienta, como si fuera una aplicación psicopolítica: “I’ve often said that all poetry is political. This is because real poems deal with a human response to reality and politics is part of reality, history in the making. Even if a poet writes about sitting in a glass house drinking tea it reflects politics” (p. 14).⁴ Al considerar que la poesía es, desde una perspectiva cercana al existencialismo, una “respuesta humana a la realidad”, cualquier expresión poética se tendría que considerar como un fenómeno fundamentalmente ontosociopolítico. En un sentido eminentemente pragmático, Amichai (1994) considera que el “verdadero trabajo de escritores y artistas es proporcionar palabras a las personas que les puedan servir de apoyo. El arte debe ayudar a vivir con la realidad, pero nunca debe crear ilusiones” (1994, contraportada).⁵ Su poética, de aspiración decididamente igualitaria, busca hacer una reevaluación radical de la naturaleza de las historias personales y colectivas. En este sentido, Amichai es conocido por su insistencia en el ineludible carácter político de aquello que es personal (Kronfeld, 2016, p. 29). Esta idea también está presente en uno de sus poemas más celebrados “To the Full Severity of Compassion (Be-khol chumrat ha-rachamim)”:

Count them. See them
seeing the sky through ruined houses.
Find a way out of the stones and come back. What
will you come back to? But count them, for they
do their time in dreams
and they walk around outside and their hopes, unbandaged,
are gaping, and they will die of them.
[...].
Count them. Be present for they
have already used up all the blood and there’s still not enough,

⁴ “Muchas veces he dicho que toda poesía es política. Esto se debe a que los poemas reales tratan sobre una respuesta humana a la realidad y la política es parte de la realidad, es historia haciéndose. Incluso si una poeta escribe sobre estar sentado en una casa de cristal tomando té, esto refleja lo político.” La traducción es nuestra.

⁵ La traducción es nuestra.

as in a dangerous operation, when one is exhausted
and beaten down like ten thousand. For who's judge and what's
judgment
unless it be to the full extent of Night
and the full severity of compassion (Kronfeld, 2016, p. 136, trad.
de Chana Bloch/Chana Kronfeld).⁶

El poema redefine la misericordia bíblica desde la perspectiva de una negativa antiteológica. En vez de las falsas esperanzas trascendentes, reclama el “rigor” y la “severidad” con los cuales debemos considerar la realidad humana en las “esquinas” y en las “calles”. Se trata de una reinterpretación crítica de la alianza y esperanza bíblicas; en última instancia, de todas las promesas engañosas y desprovistas de verdadera compasión. Se insiste en la necesidad de tener en cuenta a esas personas desamparadas, víctimas de sueños imposibles y promesas vacías y de heridas, que, si no se tratan, acabarán por matarlas. Pero se establece su derecho a recibir toda la “severidad” de nuestra compasión, un concepto que puede ser interpretado tanto en términos emocionales como desde una racionalidad crítica. El poema forma parte de la crítica general que la obra de Amichai dirige a toda la explotación manipulativa e institucionalizada de las esperanzas y de los sueños de los seres humanos, rechazando las categorías simplificadoras del *nosotr*s* y el *ell*s*. En contrapartida, el poeta (1992) defiende lo que ha denominado un “humanismo poscínico” (pp. 12-13).

No obstante, estas interconexiones, tan fundamentales entre lo poético, lo personal y lo político, siempre han existido en mayor o menor medida. Puede que hayan estado ofuscadas por las múl-

⁶ “Hasta la máxima severidad de la compasión”: “Cuenta. Míralos / viendo el cielo a través de casas arruinadas. / Encuentra una salida entre las piedras y regresa. ¿A qué / volverás? Pero cuéntalos, porque ellos / cumplen su tiempo en sueños / y caminan afuera y sus esperanzas, sin vendaje, / están abiertas de par en par, y morirán por ellas. / [...] / Cuéntalos. Estate presente porque ellos / ya han gastado toda la sangre y aún no es suficiente, / como en una operación peligrosa, cuando se está exhausta / se lo es o / y derrotado como diez mil. Porque quién es juez y qué es / juicio / a menos que sea hasta el máximo alcance de la noche / y la máxima severidad de la compasión.” La traducción indirecta es nuestra.

tiples abstracciones de las ideas sobre la poesía y sobre la política durante la modernidad –por lo menos hasta la llegada con fuerza del feminismo. También hay que recordar que, como es sabido, muchas culturas indígenas no hacían distinción entre lo que en Occidente se acabó por conceptualizar como *arte* y las demás actividades de la vida social –en algunas de las pocas culturas indígenas que han sobrevivido a la historia de la colonización, esta indistinción todavía se conserva. Nuestra cultura occidental, sin embargo, acabó por fragmentar los ámbitos del arte y la vida social, de la cultura y de la naturaleza, al segregarlos en campos aparentemente autónomos. Pero en donde aún podemos encontrar un rastro perceptible de esta confluencia en Occidente es, por ejemplo, en la expresión poética como acción o acontecimiento en el espacio público. Por eso, elegí para el segundo ejemplo contextualizador un caso paradigmático de cómo la expresión poética en el espacio público puede activar políticamente a un cuerpo social e interactuar con él hasta desestabilizar un sistema de poder. También se trata de un caso que se remonta en la historia, porque se origina en los hechos sociales previos a la Revolución Francesa, a partir de 1749. En ese año, la policía parisina detiene a catorce jóvenes, autores de poesías satíricas dirigidas contra la corte, en el conocido como el *Affaire des Quatorze*. En su libro, *Poetry and the Police - Communication Networks in Eighteenth-Century Paris*, Robert Darnton (2010) relata cómo la policía no estaba tan interesada en el proceso de difusión del poema como en encontrar al “jefe de la banda”: y en pocas semanas, encerró a catorce personas en la Bastilla. Pero la búsqueda de los principales autores fracasó, al mismo tiempo que surgía toda una red de procesos de circulación, transmisión y reproducción sin fin. No se trataba de precursores de la revolución francesa en sentido estricto, ya que los poemas confiscados no defendían todavía los ideales republicanos, aunque sí criticaban asuntos específicos, relacionados con la política del momento. Sin embargo, esta red de comunicación multifacética, basada en textos poéticos, era una novedad e indicativa de un deseo de renovación. Confluía aquí un público no gubernamental, que poco tenía que ver con la prensa o con los círculos de debate del Siglo de las Luces y que, aun así,

consiguió atacar la base de poder de la corona. No obstante, los *Quatorze* sólo eran una pequeña parte de un inmenso sistema de comunicación, que se extendía desde el Palacio de Versalles a los sectores más pobres de París. Lo que resulta esencial es que se demostró cómo un “poem could therefore function simultaneously as an element in a power play by courtiers and as an expression of another kind of power: the undefined but undeniably influential authority known as the “public voice”” (Darnton, 2010, p. 44),⁷ es decir, que realmente era posible hacer política a través de la poesía.

Doscientos años después, y en un contexto de teoría poscolonial, Homi K. Bhabha (1994) nos ofreció una definición aplicable a otro aspecto fundamental de lo que había sucedido en el caso de los *Quatorze*, y que se puede considerar constitutivo de todas las expresiones poético-políticas: “It is by placing the violence of the poetic sign within the threat of political violation that we can understand the powers of language” (p. 60).⁸

2. LA POESÍA Y LO POÉTICO: APUNTES PARA UN ENFOQUE FENOMENOLÓGICO

El último ejemplo mencionado partía de un texto poético escrito y declamado en pleno Siglo de las Luces y del potencial del poder del lenguaje poético oral y escrito. Pero ¿qué entendemos por poesía hoy? ¿La poesía escrita, leída, publicada en el formato ortotipográfico tradicional que es el libro? Habrá quien defienda esta perspectiva. Pero esta fijación estática de la idea de la poesía a partir de un texto escrito, destinado a ser leído –y a menudo en silencio–, es un fenómeno posterior a su origen en la oralidad, y que ha estado sujeto a diferentes procesos de formalización y canonización a lo largo del tiempo. Sirva como brevísima ilustración histórica el surgimiento del soneto, en el contexto de la producción de textos

⁷ “Un poema podría, por lo tanto, funcionar simultáneamente como un elemento en un juego de poder por parte de los cortesanos y como una expresión de otro tipo de poder: la autoridad indefinida, pero innegablemente influyente, conocida como la ‘voz pública’”. La traducción es nuestra.

⁸ “Sólo podemos comprender los poderes del lenguaje colocando la violencia del signo poético *dentro* de la amenaza de la violación política.” Traducción de César Aira.

destinados a la persuasión, al control y a la estabilización del poder y de la autoridad en la corte de Federico II (1208-1250), en Sicilia. La voz que habla en el soneto renacentista, en el contexto de las *artes eloquentiae* —pensadas para exponer, argumentar y manifestar ideas en una voz con cierta experiencia vital— se dirigía, tal vez por primera vez en la historia occidental, exclusivamente a un público lector. En comparación con las formalizaciones de las tradiciones escritas, la tradición milenaria de la poesía oral —y popular— acabó por ser menospreciada.

Por eso, es de una importancia crucial que no reproduzcamos el discurso restrictivo que asocia lo poético a lo escrito y a la tradición histórica de sus formalizaciones, entre otras razones porque la oralidad y el acto performativo pueden prescindir con más facilidad de las normas de los diferentes poderes y autoridades. Se podría decir que, a lo largo del siglo XX, y en este principio del XXI, la oralidad performativa, junto con la presencia del cuerpo en el contexto de un acontecimiento artístico, ha reafirmado su vigencia e importancia para lo poético. Esto resultaría todavía más evidente si tomáramos en consideración también las letras de las canciones, muy especialmente las de las canciones políticas. El Premio Nobel de Literatura otorgado a Bob Dylan es una clara muestra de una necesaria reevaluación de la tradición y del sistema de los géneros literarios. Si además juntamos fenómenos recientes, como la poesía (audio)visual, y, sobre todo, si ampliamos los límites del género de la *poesía*, para abarcar también las expresiones poéticas en el arte urbano y en los diferentes tipos de *performances* (Baltrusch, 2018a, 2018b y 2021) o en el artivismo que se da en movimientos político-sociales, etc., veremos que existen múltiples fenómenos que, en mayor o menor medida, también comportan elementos de lo que comúnmente se incluye en el concepto de *poesía* —*poetry*, *Dichtung*, etc.— en la actualidad.

Así, sería conveniente que intentásemos definir un *poético ontológico* libre de las restricciones de ciertas tradiciones discursivas dominantes, de cánones o debates formalistas. De manera provisional, propongo una aproximación desde la ya conocida e histórica proximidad entre poesía y filosofía, sobre la cual se comenzó a

teorizar sobre todo durante el romanticismo alemán, y que se vio ampliada, aunque haya sido de forma tangencial, a partir de una cierta perspectiva existencialista y, especialmente, fenomenológica desde mediados del siglo xx. En 1945, al final de *Fenomenología de la percepción*, Maurice Merleau-Ponty (1999) llega a esta síntesis de su concepción de la vida humana:

Soy una estructura psicológica e histórica. Recibí con la existencia una manera de existir, un estilo. Todas mis acciones y mis pensamientos están en relación con esta estructura, e incluso el pensamiento de un filósofo no es más que una manera de explicitar su presa en el mundo, aquello que él es. Y sin embargo, yo soy libre, no pese a estas motivaciones o más acá de las mismas, sino por su medio. Pues esta vida significativa, esta cierta significación de la naturaleza y de la historia que yo soy, no limita mi acceso al mundo, es, por el contrario, mi medio para comunicar con él (p. 462).

En cierto sentido, esta circunstancia humana es acorde con la condición de la expresión poética que se realiza dentro de las limitaciones de la existencia, que son las mismas que la unen al mundo y que le otorgan, precisamente por eso, un (nuevo) espacio de percepción y de acción. Lo poético se crea a partir de lo que somos en nuestra condición histórico-socioafectiva, que nos hace permeables a lo que nos rodea y que nos obliga continuamente a tener que hacer elecciones; y esta circunstancia ya supone en sí misma un punto de partida para lo poético. Al contrario que Sartre, quien se resistía a aceptar una interdependencia tan generalizada, o de Heidegger, quien prefería relegar estas restricciones a una vaga mitologización del ser, Merleau-Ponty (1999) entendía que existimos solamente dentro de las limitaciones que el mundo nos impone. Se trata de una circunstancia que debemos aceptar, pero sin tener por qué abandonar por ello nuestra responsabilidad y capacidad de acción, puesto que esto no implica una limitación de la libertad existencialista:

es ahincándome en el presente y en el mundo, asumiendo resueltamente lo que por azar soy, queriendo lo que quiero, haciendo lo que hago que puedo ir más allá. [...]. Nada me determina desde el

exterior, no porque nada me solicite, sino, al contrario, porque de entrada estoy, soy, fuera de mí y abierto al mundo. Somos de cabo a cabo verdaderos, tenemos con nosotros, por el solo hecho de que somos-del-mundo, y no solamente estamos en el mundo, como cosas, todo cuanto es necesario para sobrepasarnos. No tenemos por qué temer que nuestras opciones o nuestras acciones restrinjan nuestra libertad, puesto que la opción y la acción son las únicas que nos liberan de nuestras anclas (pp. 462-463).

En una cierta analogía con el pensamiento fenomenológico de Merleau-Ponty, podríamos decir que el acontecimiento poético consiste en intentar dar forma a algo que resulta casi imposible de describir o representar completamente. A pesar de que el fenómeno poético se componga de percepciones y acciones que generalmente realizaremos con cierta facilidad, como todas las demás percepciones y acciones en el día a día, se produce en este caso también una intersección entre afectos y sentimientos, que no tienen una correspondencia directa con la realidad, sino que la exceden, la superan o la transforman. Hay algo que claramente existe, pero que causa, con frecuencia, una cierta sensación de asombro, de extrañamiento, e, incluso, un deseo de entrar en acción. Para intentar captar y definir esta compleja dinámica, que oscila entre la alienación y la intervención, y que se origina, por ejemplo, en la superposición de percepciones de lo real con los afectos, sigue siendo válida la exigencia programática de Edmund Husserl (1984), sobre que la filosofía debe partir siempre de nuestra propia experiencia de los fenómenos: “Wir wollen auf die ‘Sachen selbst’ zurückgehen” (p. 10).⁹ Cabe incluir aquí el sentimiento poético de la vida en esta forma de experiencia, descripción y análisis de los fenómenos, a pesar de que habitualmente sea después traducida a diferentes lenguajes y discursos, en una transposición que también requiere que utilicemos, además, otros métodos y análisis para poderla representar con más rigor.

⁹ “Queremos volver a las *cosas mismas*.” La traducción es nuestra.

Husserl pretendía ver el mundo y las cosas de forma objetiva. Distinguiendo las cosas de nuestra conciencia, quiso reducirlas a ideas, a través del método de la *epoché* o reducción eidética, que pretende excluir todo lo que es subjetivo, teórico o transmitido por la tradición. Pero en el caso de lo poético, esta neutralidad científico-fenomenológica necesita ser reorientada, por ejemplo, a través de aquello que hoy se denomina *embodied cognition*. En esta cognición incorporada, confluye todo a lo que nuestro cuerpo, nuestra experiencia y conciencia, están continuamente expuestos: el lugar en el que estamos; la necesidad de ser capaces de reaccionar bajo presión; la capacidad de aligerar tareas cognitivas; el hecho de que nuestra cognición se despliegue a lo largo de una vasta situación sociocultural; y que el objetivo inmediato de la cognición es la acción.

De este modo, y de conformidad con la fenomenología, podríamos describir, de manera provisional, y a falta de una completa y rigurosa contemplación desinteresada del fenómeno —en clave de *epoché* fenomenológica—, aún por realizar de forma más exhaustiva, lo poético como un proceso de sinestesia. Sería una sinestesia de las formas de percepción habituales que las integra, pero también deforma, o, por establecer una analogía musical, una *blue note*, una nota que no forma parte de las escalas tradicionales, reglamentadas, normalizadas o institucionalizadas. Desde la perspectiva de la cinestesia o la propiocepción —otro aspecto relevante del pensamiento fenomenológico—, el sentimiento poético nos colocaría en un espacio *intermedio*, entre una supuesta realidad y su abstracción o racionalización; y es precisamente en este espacio intermedio en el que tendríamos que situar el acontecimiento de un *poético ontológico*.

Mi recurso metodológico a la fenomenología, con la intención de proponer una definición de lo poético, también se justifica teniendo en cuenta lo que Merleau-Ponty trató de añadir a la teoría de Husserl, especialmente en lo que se refiere al aspecto obvio de que la experiencia nos es dada a través de la intermediación de un cuerpo sensible, en constante movimiento y dotado de una amplísima capacidad de apercepción. La fenomenología y el existencialismo comprendieron que es precisamente esta condición lo que permite la vida consciente. Estas dos corrientes de pensamiento del siglo

xx fueron las que primordialmente se esforzaron en mostrar la experiencia tal como la vivimos y no conforme a preceptos anclados en la filosofía tradicional. Al volver a colocar las áreas del estudio del cuerpo, de la percepción, de la socialidad y de la infancia, antes consideradas periféricas, en el lugar central que ocupan en la vida, Merleau-Ponty ejerció una profunda influencia en aquello que hoy en día es la teoría de la cognición incorporada –*embodied cognition*. Según esta teoría, cuya importancia no dejó de aumentar en las últimas décadas, la conciencia es indisociable de un cuerpo, de una interacción física, lo que contradice las interpretaciones clásicas del cognitivismo, el computacionalismo y el dualismo cartesiano.

En este sentido, la conciencia poética tampoco se podría estudiar sino como un fenómeno sensorial y social-holístico, y nunca como una secuencia de procesos abstractos. Somos sensoriales incluso cuando filosofamos; y somos todavía más sensoriales cuando nos volvemos poéticos. Lo que nos predispone hacia una percepción poética es el desconcertante doble vínculo que existe entre nuestra capacidad de interpretar y anticipar el mundo y el hecho de que los fenómenos nos llegan ya moldeados por interpretaciones, por los significados y por las expectativas con las que los aprehendemos. Adquirimos esta habilidad interpretativa y anticipativa en la infancia, puesto que las primeras percepciones suceden al mismo tiempo que las primeras experimentaciones activas. Esto es así sobre todo para los niños, pues el mundo que viven y experimentan por primera vez es un acontecimiento que todavía no se diferencia plenamente de lo poético. Siempre permaneceremos unidos a estas experiencias primordiales: observar el mundo es intentar explorarlo y, también, intentar transformarlo, ser transformados, dejarse transformar o resistirse a ser transformados por él. Es en este momento en el cual podemos situar la base ontológica de lo poético-político, que, pasada la *epoché* natural de la experiencia infantil, tiene que ser recreada de forma consciente e intencionada en la vida adulta.

En este contexto, otro aspecto fenomenológico que debemos tener en cuenta es la existencia social. Merleau-Ponty insiste en nuestra dependencia del contexto y de la interacción social, como

es particularmente obvio en la infancia. De esta manera, la relación ontológica entre lo poético y lo político viene ya dada por el hecho de que las especulaciones solipsistas sobre la realidad de los demás no tienen sentido, puesto que todo lo que anticipamos con relación a otras personas parte de la circunstancia de que estamos ya constituidos por ellas. Esto tiene consecuencias para la teoría política marxista, cuya dependencia del criterio económico es necesario relativizar.

Así, la conciencia general que precede a las conciencias social y poética no puede ser esta “nada” fundamentalmente separada del ser que Sartre esbozara en su obra prima *El ser y la nada* (2011, p. 27) y tampoco se adecúa a la imagen de un “claro” –*Lichtung*– usada por Heidegger (2007, pp. 71-73). La metáfora alternativa que el filósofo francés propuso para describir la conciencia humana, inseparable de nuestro cuerpo y de su “carne”, es la de un pliegue en el tejido del mundo, algo que crea separación sin dejar de producir también unión (Merleau-Ponty 1999, pp. 230, 244 y 420). Igualmente, lo poético se puede ver como un pliegue –y su correspondiente despliegue– en la percepción de una realidad, en la cual el sujeto sigue siendo parte del tejido del mundo social, formado por él y que le garantiza una cierta privacidad o intimidad, pero en el cual también está condenado a hundirse –aunque sea posible que la marca provocada por el pliegue desaparezca. Sin embargo, cuando más insistentemente se arrugue un tejido o cuerpo social, más efecto político se espera obtener. Esta imagen puede llevarnos de vuelta a Amichai, quien propone una proximidad entrecruzada semejante de lo poético y de lo político, del sentimiento poético de la vida y de su condición sociopolítica.

Lo poético entrecruzado con lo político no se debe entender como la creación de un misterio a partir de conceptualizaciones de lo real, ni debe ser contemplado con reverencia distante. Su transposición de lo real, la introducción de una *blue note* o un pliegue en la percepción de lo real, no puede prescindir de una proximidad con las cosas, no se puede desvincular del imperativo fenomenológico de ir a la esencia de las cosas y de los acontecimientos para poder describirlas o traducirlas. Y, ampliando el punto de partida de la

filosofía fenomenológica, tampoco se trata solamente de intentar “rigurosamente poner en palabras lo que, en general, no se formula por medio de ellas, lo que por veces es considerado inexprimible” (Merleau-Ponty, 2010, p. 23), sino precisamente también aquello que a veces se ve ofuscado, distorsionado o silenciado. Y es aquí, en este momento de responsabilización, en relación con aquello cuya aparición los condicionantes sistémicos suelen impedir, en donde nace lo político —un momento que Merleau-Ponty no logró describir de una forma satisfactoria.

El mismo Merleau-Ponty también entendió su filosofía como una forma de arte. La comparó con la escritura literaria (Balzac, Proust y Valéry), y especialmente con la práctica artística de Cézanne, quien tomaba como base para sus cuadros escenas y objetos cotidianos, práctica que consideraba que era una metáfora apropiada para ejemplificar el proceso fenomenológico: tomar el mundo, renovarlo y devolverlo casi inalterado, excepto por el hecho de haber sido observado. De nuevo, estamos ante un proceso comparable al que recorre lo poético, que también *toma* el mundo para recrearlo y devolverlo —e incluso transformarlo—, excepto por el hecho de éste no haber sido solamente observado, sino, además de eso, sentido, vivido y, también, alterado.

La larga historia de la asociación entre arte y poesía —y no solamente desde el precepto horaciano *ut pictura poiesis*— ha visto reforzada su presencia en la actualidad, si pensamos en la equiparación de ambos conceptos por parte de curadores como Jean-Christophe Amman (2010) o la que se dio en la exposición “Mehr als nur Worte [über das Poetische]” en la Kunsthalle de Viena, en 2017.¹⁰ Esta exposición, a pesar de haberse basado, con infeliz exclusividad en mi opinión, en las ideas predominantemente lingüísticas y verbocéntricas de Roman Jakobson sobre la “función poética”, llegó a algunas conclusiones destacables: “Cualquier intento de reducir el alcance de la función poética a la poesía o de restringir la poesía a su función poética sería una simplificación. [...]. Es un lenguaje [...] que desafía

¹⁰ “Más que palabras sobre lo poético.” La traducción es nuestra.

la lógica de la abstracción capitalista y las reglas del pragmatismo” (Lo Pinto/Mülle, 2017, s/p).¹¹ Sin embargo, en términos generales, muchas de estas tentativas de acercar el arte a la poesía siguen evitando plantear las cuestiones fenomenológicas fundamentales, al refugiarse con frecuencia, como sucedió en este caso, en la tendencia tradicionalista que asocia lo poético a un contexto verbocéntrico. Este equívoco se perpetúa también en gran parte de la filosofía y crítica literaria actuales, incluso en aquella cuyas reflexiones han sido fundamentales para una renovación del pensamiento sobre la relación entre lo estético y lo político. Un ejemplo de esto sería Jacques Rancière (2018, p. 7), cuyo concepto de poesía todavía se encuentra explícitamente anclado en la tradición proveniente de Schiller y Hegel, es decir, en la conjunción de una práctica lingüística con una figura de pensamiento. Como he intentado mostrar a partir de la propuesta de lo poético-ontológico, es necesario revisar esta perspectiva verbivococéntrica de lo poético.

Pese a que Merleau-Ponty nos ofrece un marco muy apropiado para abordar la compleja relación ontológica y óptica entre lo poético y lo político, es importante subrayar que la conciencia poética siempre nos devuelve un mundo alterado, precisamente por haber sido observado, sentido y experimentado. En este sentido, “la poesía [...] es esencialmente una modulación de la existencia” (Merleau-Ponty, 1999, p. 168). Y es conveniente añadir que es ahí precisamente donde también reside su potencial político.

3. CONCLUSIÓN: SOBRE EL ARTIVISMO

Lo poético como un fenómeno tanto verbal como no verbivococéntrico evoca todo aquello que normalmente no percibimos, porque somos rehenes de nuestros hábitos. Así, lo poético puede servir para expresar lo que suele estar subordinado; puede traducir la realidad de forma no convencional y abrir nuevos espacios de percepción, de libertad y creatividad. En este sentido, es conveniente hacer hincapié en la necesidad de una revalorización de la *poiesis*

¹¹ La traducción es nuestra.

como acción poética, provista de un estatuto ontosociopolítico desde una perspectiva tanto creadora como receptora. Se trataría de entender la *poiesis* no sólo en su sentido etimológico, como una actividad con la cual una persona crea lo que antes no existía, sino también en su sentido hermenéutico, como “proceso de edición” –“Bearbeitungsprozess”– (Grondin, 1994, p. 51), es decir, como una intermediación imprescindible en las relaciones entre lo imaginario y la construcción histórica de identidad y alteridad; entre los respectivos conflictos y consensos; entre poder, libertad e igualdad. De este modo, la acción poética como acción social y creativa en constante cambio, en una relación de interdependencia con un vasto catálogo de sujetos y subjetividades, se nos presenta como un proceso de traslación, traducción y adaptación de lo dado o como un devenir en constante tránsito-traducción (Baltrusch 2018b).

Este discurso poético, anclado en la percepción y la experiencia inmediatas, y en la acción de ahí resultante, promueve una forma de comunicación holística, un sentimiento poético-político de acontecimiento, y en comunidad con lugares y personas. En la actualidad, es posible constatar su presencia de una forma clara y evidente en diversos movimientos sociales y en las acciones creativas en las cuales éstos se expresan. Por ello, el llamado artivismo (Proaño Gómez, 2017 y 2022), sobre todo aquel que se origina en los movimientos feministas, constituye un objeto de estudio idóneo para analizar cómo el acontecimiento de lo *poético ontológico* se entrecruza con lo político.¹² Podríamos decir que lo poético se coloca intencionalmente en el espacio *intermedio* entre la realidad sensible y su teorización para vehicular un mensaje político. El artivismo nos ha demostrado cómo los procesos de continua reedición, intermediación y reconstrucción provocados por esta *performance* muestran cómo lo poético hace prevalecer el carácter de acontecimiento. Es la intervención poética del cuerpo en el espacio material y significativo, en las cosas y lugares, en su orden habitual –heteropatriarcal, neoliberal, opresivo en general–, que busca nuevos sujetos (Proaño

¹² Véase mi análisis del caso de Lastesis (Baltrusch, 2021).

Gómez, 2020 y 2022). En este contexto, lo poético se halla en la propia dinámica del acontecimiento y de su recepción, mientras que su poeticidad representa una idea o un ideal que busca la subversión y redefinición de lo discursivo normativizador —el sistema patriarcal-neoliberal. Sin embargo, esta poeticidad también apunta hacia aquello que se suele excluir, hacia lo que habitualmente se considera intraducible e inexplorable en su respectivo presente histórico; aquello que aquí también incluye el deseo que acompaña a las fuerzas poéticas y políticas de transformación del activismo, y cuya intención se puede describir como la de “catalizar un proceso de ocupación y de placer” en la esfera pública (Ganz & Silva, 2009, p. 10). El fenómeno poético-político promovido por el activismo se integra en esta tendencia, cada vez más frecuente y universal, de reconocer una relación política entre subjetivación, poesía, cuerpo y lugar, como la ha identificado Arturo Casas (2015, pp. 11-12). A esto podríamos añadir la importancia que ha cobrado el carácter de la inmediatez del acontecimiento poético, de su *hic et nunc*, en el cual la idea de acción y de proyecto colectivo nunca es casual, porque lo que se pretende es transformar nuestros hábitos de percepción y de subjetivación en las relaciones con el sistema sociopolítico.

En este sentido, el concepto del no lírico ha sido un intento de abrir los límites tradicionales de la definición de lo poético.¹³ La poesía no lírica se caracterizaría por la alteridad y la diferencia, que propicia aperturas metodológicas, reexamina la autoría y la autoridad, la oralidad o la semántica de los cuerpos. Lo no lírico se caracteriza más por el dialogismo, la heteroglosia, la polifonía, la hibridación y por nuevas subjetivaciones y realidades mentales. Así, lo poético aparece hoy, a menudo, como un acontecimiento dentro de un espacio específico, caracterizado por la transversalidad entre poesía/arte y acción social o política, donde el lenguaje textual ya no es indispensable. También se puede observar en este carácter no lírico una cierta tendencia al minimalismo, una cierta

¹³ Véanse los trabajos del grupo POEPOLIT sobre el concepto del no lírico. Por ejemplo, en Baltrusch/Lourido (2012), o Gräbner/Chamberlain (2015); o sobre poesía y política en general, en <https://poepolit.webs.uvigo.es/publications>.

intención antibarroca y una intencionalidad no relativista, en un sentido casi antiposmoderno, ya que se persiguen objetivos específicos a los que se debe dar prioridad en términos de un “esencialismo estratégico” o de una “idealización mínima” (Gayatri Spivak, 1985, p. 205). Estas circunstancias hacen que las acciones artivistas sean menos *artísticas* –en el sentido de un constructo “artificial” o “abstracto”– que poéticas –en el sentido de efectivamente “hacer, crear, intervenir, intermediar”.

El artivismo demuestra que es necesario superar la separación histórica entre arte y vida social, entre cultura y naturaleza humanas. Muestra que, una vez que una parte significativa de la sociedad reclama el significado o la visibilidad de lo que antes estaba oculto, se establece una estructura interpretativa coherente, una visibilidad forzada y una obligación de permanecer en el ámbito público. El arte practica una inscripción política, que se hace incluso más evidente cuando se aleja de los contextos socioculturales originarios de los que surgió y cuando se dirige a otros. El régimen estético carece de criterios pragmáticos para distinguir o limitar esta singularidad (Rancière, 2018). De este modo, la experiencia de ocupación del espacio público con el/los cuerpo/s, practicada por los movimientos sociales y artivistas, no solamente nos exige repensar las relaciones institucionalizadas entre arte y vida, sino también el sistema de organización de la vida social y cultural que nos pretende constituir como sujetos en su sentido. A partir del concepto del *space of appearance*, acuñado por Hannah Arendt para definir una necesidad vital de los seres humanos, y discutido posteriormente por Judith Butler (2015) en el contexto de los movimientos sociales, se puede analizar la importancia de la presencia del cuerpo en el sentido de la formación de “un solo sujeto plural” que niega “el acatamiento y la reproducción de las normas hegemónicas” (Proaño Gómez, 2020, p. 19). En paralelo, se establece un “espacio afectivo”, forzando al sujeto único y enunciador del poder –estado, justicia, sociedad, etc.– a perder su centralidad.

Creo que es en este entrecruzamiento de un necesario espacio público de aparición de cuerpos como un sujeto plural que crean una “atmosfera afectiva” o emocional (Anderson, 2009, pp.

77-81), en donde hay que situar el continuo “tránsito-traducción” (Baltrusch, 2018b, pp. 178 y ss.) de lo poético-ontológico y su expresión poético-política. En esta dinámica de continuo tránsito-traducción, a través de las reescenificaciones que caracterizan el artivismo en los movimientos sociales, lo poético-político mantiene un carácter ontológico. Su carácter no lírico sirve de ilustración del doble vínculo entre el hacer poético y la búsqueda de una nueva poeticidad, que es, precisamente, lo que exige la constante repetición del proceso traductivo. En las *performances* participativas y colectivas de los múltiples artivismos, traducción y poesía también se reencuentran en su función compartida de crítica y resistencia a las conceptualizaciones esencialistas y autoritarias de los discursos y símbolos patriarcales y coloniales. En el espacio público, esta creación e intervención poéticas, como traducción dinámica y continua, desestabilizan la tradicional política de poder.

Al colocar lo poético en un espacio de aparición pública de cuerpos y en una “atmósfera afectiva”, indisociable de la reivindicación política, se produce una eficaz perturbación de la utopía de un cierto orden público institucionalizado, al igual que de sus heterotopías, de sus reglas y de la exigencia de obedecer a estas reglas. Se abre, aunque sólo sea momentáneamente, un nuevo espacio para un sujeto plural, en el cual convergen lo poético, lo político, el lugar y el acontecimiento. El artivismo y la poesía no lírica –especialmente su valor poético-político, su superación de la fragmentación de los ámbitos del arte y de la vida social, de cultura y naturaleza, en dominios aparentemente autónomos y controlables– representan una seria amenaza para la hegemonía del sistema. El acontecimiento de lo poético-ontológico, como proceso simultáneo de sinestesia y cinestesia, como fenómeno sensorial y social-holístico, como *pliegue* en la percepción de una realidad y de su tejido social se hace de lo que somos, es decir, de nuestro cuerpo y de su interacción física en un espacio público-afectivo, lo cual también contribuye a la constitución del propio acto político.

Pero ni la fenomenología, que es más un método que una teoría, ni el existencialismo proporcionan reglas claras de acción, salvo la exigencia de intentar realizar una descripción de lo vivido, de la ex-

perencia, junto con la invitación a acercarnos a una forma de vida más “auténtica” –lo que habría que definir en cada caso. No obstante, son formas de pensamiento complementarias y, hasta cierto punto, indisociables, sobre todo en lo que se refiere a lo poético-político. Es en este marco fenomenológico-existencialista que se evidencia cómo lo poético-político puede ser una herramienta eficaz, no solamente en el sentido de una “modulación de la existencia”, sino también de la transformación de las sociedades actuales. ➤➤

REFERENCIAS

- AMICHAÏ, Y. (1994). *Auch eine Faust war einmal eine offene Hand*. A. Stadler (Trad.) München/Zürich: Piper.
- AMMAN, J.-CH. (2010). Poesie! Kunst ist Poesie! *Neue Zürcher Zeitung*. Zürich: NZZ Mediengruppe. www.nzz.ch/oesie_kunst_ist_poesie-1.6048546
- ANDERSON, B. (2009). Affective atmospheres. *Emotion, Space and Society*, 2, 77-81. University of Edinburgh: Edinburgh.
- BHABHA, H. K. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- BALTRUSCH, B. (2018a). Fendas poéticas no espaço público: sobre os ofícios múltiplos da street art em Banksy e MAISMENOS. En J. Frias, P. Eiras y R. Martelo (Eds.), *Ofício Múltiplo: poetas em outras artes* (pp. 369-391). Porto: Afrontamento.
- BALTRUSCH, B. (2018b). Poetics in public space: towards a hermeneutic framing of ephemeral poetic expressions. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, 14(3), 168-195. Australia: cosmosandhistory.org. <https://cosmosandhistory.org/index.php/journal/article/view/671>
- BALTRUSCH, B. (2021). “All poetry is political” - elementos para pensar o poético e o político na actualidade. En B. Baltrusch, A. Chouciño, A. Alfonso y A. Monteagudo (Coords.), *Poesia e Política na Actualidade - Aproximações teóricas e práticas* (pp. 29-56). Porto: Afrontamento.

- BALTRUSCH, B. & ISAAC LOURIDO (Eds.) (2012), *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*. Múnic: Martin Meidenbauer (Peter Lang).
- BENJAMIN, W. (1991a). Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. En R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.), *Walter Benjamin - Gesammelte Schriften* (vol. II, pp. 140-157). Frankfurt/Main: Suhrkamp. (Obra original publicada en 1916).
- BENJAMIN, W. (1991b). Die Aufgabe des Übersetzers. En R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.), *Walter Benjamin - Gesammelte Schriften* (vol. IV(1), pp. 9-21). Frankfurt/Main: Suhrkamp. (Obra original publicada en 1923).
- BENJAMIN, W. (1991c). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. En R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.), *Walter Benjamin - Gesammelte Schriften* (vol. I(2), pp. 471-507). Frankfurt/Main: Suhrkamp. (Obra original publicada en 1935).
- BUTLER, J. (2015). *Notes toward a performative theory of assembly*. Cambridge: Harvard University Press.
- CASAS, A. (2015). La poesía no lírica: enunciación y discursividad poéticas en el nuevo espacio público. En A. Cid e I. Lourido (Eds.), *La poesía actual en el espacio público: Intervención, transferencia y performatividad* (pp. 83-110). Villeurbanne: Editions Orbis Tertius.
- DARNTON, R. (2010). *Poetry and the Police - Communication Networks in Eighteenth-Century Paris*. Cambridge: Harvard University Press.
- GANZ, L. & SILVA, B. (2009). *Lotes Vagos: ocupações experimentais*. Belo Horizonte: ICC.
- GRÄBNER, C. & CHAMBERLAIN, D. F. (Eds.). (2015). *Poetry in Public Spaces. Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 11(3), 1-5. <http://liminalities.net/11-3/index.html>.
- GRONDIN, J. (1994). *Der Sinn für Hermeneutik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buch-gesellschaft.
- JAKOBSON, R. (1960). Linguistics and Poetics. En Th. Sebeok (Ed.), *Style in Language* (pp. 350-377). Cambridge, MA: M.I.T. Press.
- HEIDEGGER, M. (2007). *Zur Sache des Denkens (1962-1964)*. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann (Ed.). Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann.
- HUSSERL, E. (1984). *Logische Untersuchungen*. U. Panzer. Husserliana (Ed.). Den Haag: Nijhoff.

- KRONFELD, CH. (2016). *The full severity of compassion: the poetry of Yehuda Amichai*. Stanford: Stanford University Press.
- LO PINTO, L. Y MÜLLER, V.J. (2017). *Mehr als nur Worte [Über das Poetische]*. [Folleto de la exposición homónima en la Kunsthalle Wien]. <https://kunsthallewien.at/ausstellung/mehr-als-nur-worte-ueber-das-poetische/>
- MERLEAU-PONTY, M. (1999). *Fenomenología de la percepción*. C. A. Roibeiro de Moura (Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada en 1945).
- MERLEAU-PONTY, M. (2010). *Oeuvres*. C. Lefort, (Ed.). Paris: Gallimard.
- PROAÑO, L. (2017). Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano. *Telón de Fondo*, 26. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3978/3554>
- PROAÑO, L. (2020). Estallido social/estallido feminista: Chile y Argentina 2015-2019. *Revista Artescena*, 9, 1-21. Valparaíso, Chile, Universidad de Playa Ancha.
- PROAÑO, L. (2022). Género y estructura capitalista-patriarcal en la escena latinoamericana. *Philologia Hispalensis*, 36(2), 69-86. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- RANCIÈRE, J. (2018). *Die Furche des Gedichts. Zu Philippe Beck*. T. Trzaskalik (Trad.). Berlin: Matthes & Seitz.
- SPIVAK, G. CH. (1996). Subaltern Studies. Deconstructing Historiography [1985]. En D. Landry & G. MacLean (Eds.), *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak* (pp. 203-235). New York: Routledge.
- SARTRE, J. P. (2011). *O ser e o nada - ensaio de ontologia fenomenológica*. P. Perdigão (Trad.). Petrópolis: Vozes.
- YEATS, W. (1931), *Later Poems*. London: Macmillan.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 8, enero-abril 2024, Sección Flecha, pp. 32-52.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i8.131>

Bajtín y el poema como objeto de atención sociocrítica

Bakhtin and the Poem as a Sociocritical Subject

Arturo Casas
Universidad Santiago de Compostela, España

ORCID: 0000-0003-0353-8415
arturo.casas@usc.gal

Recibido: 08 de septiembre de 2023
Dictaminado: 02 de octubre de 2023
Aceptado: 23 de noviembre de 2023



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

Bajtín y el poema como objeto de atención sociocrítica¹

Bakhtin and the Poem as a Sociocritical Subject

Arturo Casas

RESUMEN

La sociocrítica es una corriente desarrollada, en particular, en el ámbito académico francófono, que incorpora parte de las bases teóricas marxistas sobre el análisis literario, en especial en el sentido en el que fueron reformuladas por Lukács y Goldmann y, en otro orden, también por Bajtín y Adorno, con el propósito de desmarcar ese análisis de la simple descripción de contenidos y de una serie de determinismos. Se verá aquí en qué medida la sociocrítica, habitualmente centrada en el estudio de la ficción narrativa, puede ser útil para un análisis del poema atento a lo social como lenguaje, a la interdiscursividad y, en la tradición teórica de Bajtín y Volóshinov, al carácter ideológico y dialógico de todo acto comunicativo.

Palabras clave: Bajtín; dialogismo; poesía; sociocrítica; sociología de la literatura.

ABSTRACT

Sociocriticism is a trend particularly developed in the academic sphere of the Francophonie. It incorporates some of the Marxist theoretical bases for literary analysis, especially as reformulated by Lukács and Goldmann,

¹ Artículo vinculado con el proyecto de investigación *Poesía actual y política (II): Conflictos sociales y dialogismos poéticos* (PID2019-105709RB-I00), financiado por el Gobierno de España. Traduce y abrevia una publicación previa en lengua portuguesa (Casas, 2021, pp. 57-83): “Bakhtin e a sociocrítica da poesia: estimação de métodos e resultados”.

and in another direction also by Bakhtin and Adorno, with the aim of avoiding the mere description of contents and a series of different determinisms. Sociocriticism has usually been focused on the study of narrative fiction. This paper, however, will explore the extent to which sociocriticism could be useful in analysing poetry with an approach to the social as language, to interdiscursivity, and, in Bakhtin and Voloshinov's tradition, to the ideological and dialogical status of every communicative act.

Keywords: Bakhtin; dialogism; poetry; sociocriticism; sociology of literature.

1. PRELIMINAR

Desde sus orígenes, los estudios sociológico-literarios han privilegiado la atención a la novela. Con probada frecuencia, las correspondientes aplicaciones críticas se proyectaron sobre poéticas específicas, en particular la de la novela realista. Se fundamentaron así aproximaciones centradas, incluso de modo excluyente, en los contenidos del texto, ligados éstos no pocas veces a una determinada toma de posición autorial, más o menos inscrita en lo que se reconoce como ideología. Esto pese a lo que el propio Engels, como después Lenin, advirtieron a propósito de la obra respectiva de Balzac y Tolstói, autores comprometidos con la realidad y la verdad histórica, pese a su filiación política reaccionaria, ajena a cualquier programa orientado al cambio del orden social. Comparería en ello algo semejante a los postulados de la sociocrítica sobre el hecho de que los textos literarios, como enunciación social, guardan cierta autonomía respecto de quien los escribió y de su supuesta intención. Dicho de otro modo: la literatura recogería siempre, a veces de forma involuntaria, un cierto rumor social, no siempre audible ni representado en la esfera pública o en un determinado espacio cultural. Es más, la proyección de ese rumor social sobre el discurso narrativo de autores *a priori* conservadores podría resultar más eficaz, en términos de concienciación y transforma-

ción sociopolíticas, que las propias poéticas comprometidas con una específica causa emancipatoria.

Los métodos de fundamentación sociológica aplicados a textos narrativos han acabado, a menudo, por trasladarse de modo mecánico al estudio de la poesía. Ello ha extremado la atención a la realidad social representada en el poema y al registro de sus contenidos sociales como trasunto textual de determinados problemas sociopolíticos. Sobre la base de la habitual ausencia de personajes y voces diferenciadas en el texto poético, esa transferencia operativa aparece reiteradamente asociada a una idea del poema como territorio monológico, en el que, a diferencia de la novela, no se constataría la confrontación e intersección de discursos ni comparcería la heteroglosia propia de aquel rumor social.

2. ADORNO, LA POESÍA Y LOS SOCIOLOGISMOS

Algo de lo anterior aparece tratado en el célebre “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”, que Adorno hizo público inicialmente en 1957. Es un texto que anticipa algunas de las claves que la sociocrítica acabaría haciendo suyas, aunque es raro que este reconocimiento se explicita. Serían claves no tanto teóricas como analíticas, aunque esto último es de máxima relevancia cuando se habla de sociocrítica.

De la conferencia de Adorno (2003, pp. 49-67) destacan tres ideas, que se relacionan directamente con el asunto que aquí importa. La primera incide en el prejuicio de que la sociología no tiene mucho que aportar sobre materia poética. Suele basarse en dos premisas: una, que el poema hablaría siempre de lo individual, a través de un sujeto discursivo no mediado por el orden de lo social; la otra premisa se asienta en la conceptualización abusiva de lo ideológico como falsa conciencia. Frente a ello, Adorno defiende que la grandeza de las mejores obras artísticas —o la del buen poema— radica en que “dejan hablar a lo que la ideología oculta” (p. 68). Fijémonos en que se trata de coordenadas muy atractivas para la sociocrítica, siempre atenta a las tensiones entre *lo dado* y *lo creado* en un espacio sociodiscursivo determinado. Pues bien, el texto de Adorno es en realidad una exploración de la mediación de

lo social y, a la vez, del lenguaje como dispositivo social en la formulación de la experiencia materializada por el discurso poético, cuestión sobre la que anota que el individuo en sí está “socialmente mediado” (p. 56). La segunda idea incorpora una paradoja, con la que se aspira a eludir cualquier atajo sociologista. Defiende que el proceso creador y discursivo del tipo de poema que da cuenta de la relación histórica del sujeto con la objetividad social es más eficaz justamente cuanto menos se tematiza en el texto la relación entre la sociedad y el yo (p. 54).² Llega así Adorno a un punto próximo a los postulados de la sociología goldmanniana, de la sociocrítica e incluso de la comprensión del dialogismo social en Bajtín, pues interpreta que existen fuerzas objetivas que, de nuevo por mediación de los lenguajes sociales, intervienen artísticamente “a través del individuo y de la espontaneidad de este” (p. 55), a fin de que el sujeto se olvide de sí mismo y reaccione ante los poderosos mecanismos homogeneizadores de una sociedad represora. El intento de esquivar las tentaciones sociologistas al hablar de poesía y sociedad es convergente con la preservación buscada de la autonomía del poema o de todo objeto artístico. Y esto podría ser el fundamento de la decisión sobre el tipo de tradición poética al que referir claves como las señaladas. Acaso para sorpresa de su público inicial, Adorno lo hizo en diálogo con poemas de Goethe, Mörike, Stefan George, y, en segundo plano, también de Baudelaire, García Lorca y Brecht. De lo que se trataría, pues, es de evitar que la labor sociológico-literaria se centre en textos explícitamente sociales y/o políticos, no se diga ya en textos manifiestamente *comprometidos*, de resistencia o de circunstancia, militantes en alguna forma de realismo social o en una dada *Tendenzliteratur*.

En toda teorización literaria, para su fortuna epistemológica y sus aplicaciones, resulta decisivo el acierto previo con la tradición textual escogida como correlato para el contraste crítico que la teoría precisa. Al respecto, ha de tenerse en cuenta que Bajtín, pensador decisivo para la sociocrítica (Malcuzyński, 1992, pp. 69-90), eligió

² Advértase que la traducción al castellano es equívoca en este punto concreto.

a Dostoievski para fundamentar su teoría dialógica de la novela y optó, sobre todo, por Pushkin para asentar fragmentaria y esquemáticamente una teoría —no tan dialógica, aunque algo sí— del poema.³

La tercera idea capital de Adorno presenta algo consecuente con lo visto. Es el postulado según el cual “la obra lírica es siempre también la expresión subjetiva de un antagonismo social” (2003, p. 57), mas esto no como simple representación —personal— de tensiones y acontecimientos efectivos, incluso históricos, sino como traslación de contradicciones entre un sujeto individual —que hablaría por un sujeto colectivo— y la realidad social en todas sus posibilidades y alternativas; o, de forma equivalente, como transferencia de las propias contradicciones y coerciones de una sociedad dada, aspecto este otra vez de alta importancia para la sociocrítica.⁴ Por otra parte, donde se habla de transferencia cabría hacerlo, con Bajtín y su círculo, de *refracción*, con lo que regresaríamos a la mediación del lenguaje —y de la forma o el ritmo— y evitaríamos la trivialización conceptual y crítica promovida por la teoría realista del reflejo.

3. LUGARES TEÓRICOS DE LA SOCIOCRTICA

La sociocrítica es una disciplina plural que no acepta su catalogación como parte de la sociología de la literatura. Desarrollada desde el decenio de los pasados años 70, en particular en el ámbito académico francófono —Duchet, Angenot, Cros, Zima—, basó su empuje inicial en el trabajo de grupos de investigación radicados en París y en Montpellier. Posteriormente, germinó en Quebec —Gómez-Moriana, Robin, Belleau, Marcotte, Biron, Popovic y el propio Angenot—, con presencia igualmente en Polonia —Malczuzynski, introductora de la perspectiva de género en la sociocrítica—, España —Chicharro Chamorro, Linares Alés, Marín Escudero—, Eslovaquia —Lampis—, Costa Rica —Mora Escalante, Amoretti Hurtado,

³ El poema más veces tratado por el teórico ruso es “Razluka” (“Separación”), escrito por Pushkin en 1830 (Bajtín, 1997, pp. 71-81 y 82-105).

⁴ Para Cros (2017), por ejemplo, cualquier sistema social es un espacio de contradicciones ideológicas en permanente tensión, originadas por las que estudia como microsemióticas intratextuales, activas entre genotexto y fenotexto.

Chen Sham– y en determinados espacios académicos mexicanos, argentinos y colombianos.⁵

La sociocrítica incorpora parte de las bases teóricas marxistas sobre análisis literario, en especial tal como fueron reformuladas por Lukács y Goldmann, con el propósito de desmarcarse de la simple descripción de contenidos y de ciertos determinismos –psicologismos, sociologismos, etc.–, ajenos con frecuencia a la observación precisa de algo tan específico como las formas literarias y los textos en sí, razón por la que Malcuzyński (1991) pudo afirmar que los operativos de actuación sociocríticos “consisten en penetrar dentro del artefacto y resaltar el *estatuto de lo social EN el texto*” (p. 21). Las diversas tradiciones sociocríticas fueron incorporando, en diferente grado, marcas del materialismo histórico, del psicoanálisis freudiano o lacaniano –Zima y Cros, en particular–, de la teoría crítica, del análisis crítico del discurso, de la neorretórica y del debate sobre la comprensión de la ideología, terreno en el que el pensamiento de Althusser devino fundamental. La atención a Bajtín suele constituir una constante. En la sociocrítica, persiste, de manera complementaria, una querencia interpretativa de fondo, no siempre declarada como hermenéutica.

En función de lo señalado, y debido asimismo a las mecánicas epistemológicas y académicas, un sector no menor de los presentados como estudios sociocríticos son en la actualidad resultado de combinaciones heurísticas, conceptuales y metodológicas que desvanecen los programas originales de la disciplina, de forma que casi cualquier propuesta de orientación sociológico-literaria puede aparecer catalogada como sociocrítica en publicaciones especializadas.

Centrada asiduamente en el estudio de la ficción narrativa, la sociocrítica podría ser tal vez de utilidad para un análisis de la poesía atenta a lo social como lenguaje, a los sujetos y voces colectivos, a los antagonismos sociales y políticos, a la intertextualidad y a la interdiscursividad. Y, en la línea teórica de Bajtín y Volóshinov, al

⁵ Han desarrollado panorámicas precisas sobre la sociocrítica, entre otros, Malcuzyński (1991, pp. 11-27; 1992, pp. 45-68), Amoretti Hurtado (2003), Cros (2009), Popovic (2011) y Chicharro Chamorro (2012).

carácter ideológico y dialógico de todo acto comunicativo. Todo ello incide en conceptos clave de la sociocrítica, como en particular los de autoría y sujeto cultural, inspirado éste por el sujeto transindividual goldmanniano. De hecho, es recurrente la idea de una autoría interpretada como escucha del “rumor social” antes mencionado. También lo es otra pauta común de gran interés: la de la necesidad de fijar la atención teórico-crítica en consideraciones pragmáticas, más en concreto, de índole enunciativa.

Mientras la sociología de la literatura estudia las posiciones y funciones empíricas de los textos y los respectivos agentes en el espacio social, la sociocrítica se inclina hacia el estudio de lo social y sus estructuras en los textos. Algo controvertido: a partir de ahí radica la aceptación o matización de uno de los principios básicos del estructuralismo genético de Goldmann, en concreto, el relativo a la compleja cuestión de la homología entre estructura sociohistórica y estructura del texto, decisiva para calibrar la entidad del sujeto cultural como un todo jerarquizador y regulador —regula, por ejemplo, lo que se puede pensar y/o decir—, lo cual incide en una comprensión no idealista de lo que sea un autor, un poeta. La homología fundamentada por Goldmann se integra en la sociocrítica, en todo caso, a través de un cuestionamiento profundo de la teoría marxista del reflejo —el arte como reflejo de la realidad, de la vida, de la verdad histórica. Desde los presupuestos de la dialéctica negativa de Adorno —tan determinante en ciertos operativos sociocríticos—, la vieja teoría del reflejo encuentra difícil acomodo estético y muy cuestionable estatuto como soporte de la producción artística o literaria.

Llegados aquí, es necesario considerar un punto en el que la sociocrítica matiza el pensamiento de Bajtín, donde éste afirma que *el otro* —la alteridad— es la condición primera para la emergencia del sujeto que se dice “yo” y establece una identidad individual (Bubnova, 2015, p. 11), la sociocrítica prefiere situar un “nosotros” —identidad colectiva. Esto conduce a Cros (2017), por ejemplo, a postular que el *yo* deriva siempre del *nosotros* y que el *nosotros* es una realidad primera, anterior al *yo*.

3.1. PROGRAMAS Y LÍMITES DE LA SOCIOCÍTICA DEL POEMA

La sociocrítica, mayoritariamente encaminada al estudio de los textos narrativos, no se desentiende de las aplicaciones al ámbito poético. Autores como Angenot (1989), Biron (1991) o Popovic (1993) se han centrado en el estudio de determinadas poéticas o en la concreción de los postulados sociocríticos sobre poesía. Sin embargo, esa atención es, en general, escasa, discontinua y, a fin de cuentas, insatisfactoria.

En los últimos treinta años, aparecieron contribuciones de interés, como un amplio *dossier* en *Études Françaises* (Biron y Popovic, 1991) o el libro de Zima *La Négation esthétique* (2002). Biron y Popovic reconocían, en el lugar citado (1991, p. 8), la escasez de propuestas de base: “la sociocritique s’est à peine préoccupée jusqu’à présent du genre poétique, comme si l’étrangeté langagière dont se réclament à l’accoutumée les poètes ne prêtait le flanc qu’à des analyses externes.”⁶ Transcurridos más de treinta años, la situación no ha variado en exceso.

Repasemos en esquema las referencias centrales de Biron (1991) en un texto que bien podría considerarse programático, en tres sentidos, para una sociocrítica de la poesía: porque establece una tradición teórico-crítica específica; porque propone una cartografía posible de disciplinas convergentes; y porque perfila el conjunto de problemas y conceptos ineludibles. Iremos por partes.

Para Biron, trazar las perspectivas teóricas de la sociocrítica de la poesía implica el reconocimiento previo de la existencia de un *metaproblema*, el de la especificidad ontológica y pragmático-funcional del lenguaje poético en el proceso histórico de la modernidad, con frecuencia asociada al hermetismo del poema y a la falta de necesidad del poeta para la comunidad. En el fondo, se trata de la radical autonomía y de la creciente negatividad de la poesía a partir de la modernidad, cuando el poema ya no quedaría comprometido con la mimesis e incluso negaría el mundo y se negaría a sí mismo

⁶ “Hasta ahora, la sociocrítica apenas se ha preocupado por el género poético, como si la singularidad lingüística que los poetas suelen exigir diera pie nada más que a análisis externos”. La traducción es nuestra.

como parte de él. El poema preguntaría, pero no respondería ni informaría. Subyace aquí la línea que une a Mallarmé y la poesía pura con el pensamiento sartreano —el poema como algo más próximo a la música o a la pintura que a la prosa ficcional— y con algunas derivaciones posteriores. Biron apunta hacia una especie de resolución posible a ese *impasse*: propone localizarla en la teoría estética y la dialéctica negativa de Adorno como refutación de la dialéctica positiva hegeliana; también en la rehabilitación benjaminiana del concepto de alegoría.

Recuérdese que para Adorno la realidad y sus contradicciones son irreducibles en su totalidad a la razón —como tampoco el objeto puede ser reducido al sujeto. Estaríamos así a las puertas de una dialéctica dialógica, con el giro de la identidad a la diferencia y a la alteridad y con la atención fijada en el objeto artístico como mediación. Por otra parte, el concepto de alegoría en Benjamin supone igualmente la consideración disruptiva de una realidad otra, fragmentaria, no totalizadora. Constatada la insuficiencia del lenguaje, el tropo contribuiría a la aprehensión de esa realidad espectral, sin renunciar a la multiplicidad de sentidos posibles.

Es importante ver que la línea de pensamiento aludida, a propósito del ángulo Mallarmé-Sartre, se pondría en causa a sí misma al forzar en exceso la sinécdoque de la conversión de una parte de la producción poética en la totalidad. Se trata de un viejo problema de casi toda “teoría del poema”, que casi siempre acaba siéndolo apenas de una clase muy específica de poemas, sin más. En otros términos: ni la sociocrítica ni la sociología de la literatura debieran fijar como objetivo culminante el análisis o interpretación solventes de poemas como “Salut”, de Mallarmé. No hay razón alguna para asumir que se tenga que superar esa prueba. Esto, por supuesto, no equivale a afirmar que el objetivo y el programa correlativo pasen, alternativamente, por el análisis e interpretación de poemas de patente condición social o de evidente compromiso ideológico-partidario. Existe mucha poesía en medio.

Debe insistirse en ello porque uno de los problemas fundamentales de la praxis sociocrítica radica en la no siempre adecuada selección de los textos, autores y poéticas con los que emprender

un diálogo crítico. El problema se detecta ya en Bajtín. Respecto a la poesía, el teórico ruso dejó escritas algunas líneas tangenciales, aunque iluminadoras. Lo hizo en el volumen dedicado al estudio de la poética de Dostoievski (Bajtín, 2003, pp. 291-295). En ese lugar, menciona la excepcionalidad de una *lirica prosaica* –anota obras de Heine, Barbier y Nekrásov–, que ya en el siglo XIX anunciaba la *intensa prosificación* de la poesía durante el siglo posterior, y que franqueó las puertas para la incorporación de la palabra ajena en el texto poético. El examen de Bajtín es en ese punto tan significativo como exiguo. Y es una lástima porque él mismo refiere la atención crítica a un discurso poético en sentido restringido, que no constituiría el conjunto de toda la poesía posible.⁷ La pregunta sobre los motivos por los que Bajtín, como Lukács, mostró casi nula atención a la poesía de su propio tiempo histórico, el posterior al surgimiento de las vanguardias históricas, continúa sin respuesta, en especial, por la constatación de que esa poesía progresó sin pausa hacia una discursividad cada vez más heteroglósica y dialógica.⁸

A propósito de la tradición teórica sociocrítica aplicada a la poesía, vinculada con todo lo indicado, Biron amplió de modo notable la terna de nombres anotados desde los años 80 por Zima –Benjamin, Adorno y, para la época medieval, Köhler. Lo hizo además en dos escalas complementarias: en una, figuran pensadores decisivos para la constitución y activación –incluso de forma reactiva– de esa tradición; en la otra, mucho más reducida, están los autores que pusieron en práctica una sociocrítica de la poesía, en ocasiones sin plena conciencia de estar contribuyendo a esa tarea. Entre los primeros, destacan los mencionados Sartre, Bajtín, Benjamin, Adorno y Dubois, nómina ampliable, para Biron, en diferentes planos, a

⁷ Bajtín escribió sobre poesía y dialogismo, teniendo presente, en especial, el poema ya mencionado de Pushkin, “Separación”, en el que comparece un breve discurso referido, enmarcado dentro del discurso del primer sujeto poético. Al comienzo del poema, se detectan además otros procedimientos aprovechables para una interpretación dialógica y bivocal, no monológica, del poema. El problema es que Pushkin no es el Dostoievski de la poesía, como tampoco lo fueron Heine o Nekrásov.

⁸ Wesling (2003, pp. 102-105) menciona como ejemplo posible la obra de Tsvetáyeva; y en concreto, la serie “Hilos telegráficos”.

Barthes, Marcotte, Kristeva, Meschonnic y Mounin. Entre los segundos, se cuentan tan sólo las menciones de Angenot y Popovic. En medio, queda aún aquella cartografía de convergencias de la sociocrítica con disciplinas asociadas a otras epistemologías. Merecen mención, por ejemplo, la sociopoética de Viala, la neorretórica del Groupe μ , la pragmática –al menos, en la línea adoptada por Chambers– o la teoría empírica de la literatura del Groupe NIKOL.

4. BAJTÍN, LA VOZ DUAL Y LA CUESTIÓN DE LA POESÍA

Veremos a continuación algunos complementos, sin perder de vista los operativos de una sociocrítica del poema ni lo indicado por Bajtín en torno a la posibilidad de una poesía *prosificada*, denominación ésta cuestionable, por gráfica que resulte, una poesía, en todo caso, afín a los que el teórico ruso situó como ejes de la poética narrativa con los que Dostoievski fundó otra forma de narrar: polifonía, heteroglosia, hibridación, dialogismo y autonomía de discursos y voces.

El primero de los comentarios, quizás el fundamental, es el relativo a la existencia de algunas contradicciones (Casas, 2020) entre el modo en el que Bajtín y su círculo establecieron una polarización, en exceso rígida, entre discurso novelesco y discurso poético, este último supuestamente monológico, homoglósico, univocal, autoritario y contrario al “acto ético” –además de radicado en una historicidad social de larga duración, no situada en una temporalidad concreta.⁹ Las contradicciones se extienden además a la formulación de una teoría general de las enunciaciones lingüística y literaria, que, en alguna medida, cuestionaría la oposición novela/poema. Comparece en juicios como los siguientes, redactados en 1934-1935, en los que Bajtín (2019) demuestra estar pensando sólo en una clase de poesía, situada entre el romanticismo y el cubo-futurismo rusos:

⁹ Resultan ilustrativas estas palabras: “Evidentemente, también la palabra poética es social, pero las formas poéticas reflejan procesos sociales de más duración, por así decirlo, reflejan ‘tendencias seculares’ de la vida social” (Bajtín, 2019, p. 533).

En los géneros poéticos, en sentido estricto, el dialogismo natural de la palabra no se utiliza artísticamente, la palabra se basta a sí misma y no presupone enunciaciones ajenas más allá de sus propios límites. El estilo poético está apartado de cualquier interacción con la palabra ajena. No necesita prestar atención a la palabra ajena. [...]. El mundo de la poesía, cualesquiera que sean las contradicciones y los conflictos sin solución que el poeta pueda descubrir en él, está siempre iluminado por la palabra única e incuestionable. [...] la lengua de los géneros poéticos, donde éstos se aproximan a su límite estilístico, a menudo se convierte en autoritaria, dogmática y conservadora, cerrándose a la influencia de los dialectos sociales extraliterarios (pp. 520-521).

Disuena, con lo esperable en Bajtín (2008), por otra parte, una de las notas introducidas en unos apuntes escritos entre 1959 y 1961, a propósito del problema del texto (pp. 294-323). La nota se refiere al asunto de la voz dual en literatura. En definitiva, a la polaridad entre univocalidad y bivocalidad, que remite a la ausencia o presencia de lo que el autor clasifica como “discurso ajeno” o discurso del otro.¹⁰ Lo importante en esta nota de un Bajtín casi septuagenario es que contempla ya la posibilidad de una especie de continuo entre la poesía, incluida la lírica, y la prosa novelesca, un continuo que claramente impugnaría la dicotomía entre discursos monológicos y dialógicos. Dicho de otro modo: Bajtín (2008) cuestionó en ese texto tardío la posibilidad de un enunciado realmente univocal. Y en simultaneidad, postuló que el poema puede constituirse –en relativo pie de igualdad con la novela– en un espacio propicio para las voces y discursos ajenos:

¿En qué medida son posibles en la literatura los enunciados puros, no objetivados, univocales? La palabra en la cual el autor no percibe una voz ajena, en la cual se refleja *únicamente* el autor y *todo* el autor, ¿puede funcionar como material de construcción para una obra literaria? [...]. ¿Tal vez cada escritor (incluso un lírico puro) sea

¹⁰ Esto conecta con la dialéctica entre lo dado y lo creado, según reconoce de manera explícita Bajtín (2008, p. 312).

siempre “dramaturgo” en el sentido de que cualquier discurso aparece en su obra distribuido entre las voces ajenas, incluyendo ahí la imagen del autor (y otras máscaras de tutor)? Tal vez toda palabra no objetivada y univocal sea ingenua e inservible para la creación verdadera (p. 301).

No es posible entrar ahora en pormenores sobre el alcance teórico de esta reflexión, que, en todo caso, sería necesario contrastar con otros lugares de la obra de Bajtín. Sobre todo, con dos: el primer epígrafe del quinto capítulo de *Problemas de la poética de Dostoiévski* (Bajtín, 2003, pp. 264-298) y el segundo capítulo del ensayo “La palabra en la novela” (Bajtín, 2019, pp. 493-651 y 511-533). Conveniría sumar aun el epígrafe de cierre del tercer capítulo de ese último texto (pp. 557-564).¹¹

Del primer segmento, destaca la comprensión del romanticismo, en términos discursivos, como continuidad no cuestionada del clasicismo. Bajtín (2003) sostiene que el romanticismo “se caracteriza por la palabra directa del autor, que se expresa con éxtasis y que no se mediatiza con ninguna refracción del entorno verbal ajeno” (p. 293). Existiría, por tanto, un fuerte vínculo entre la estética romántica y la interdicción del discurso bivocal, la palabra ajena o la heteroglosia. En asociación con ello, se sitúan algunos aspectos de incidencia notable para una sociocrítica de la poesía, como el desplazamiento de las contradicciones sociales y de las hegemonías socio-discursivas a los espacios genotextual y fenotextual, la formación del interdiscurso del sujeto cultural transindividual, la modelación de lo no consciente y su paso al texto, las dialécticas entre lo dado y lo creado y entre lo dicho y lo no dicho –silenciado, oculto– o, en fin, la localización de ideologemas e ideosemas.

¹¹ Contrástese todo ello con Volóshinov (2009, pp. 173-253). Igualmente, con otros dos segmentos de obras ya mencionadas: el epígrafe “El héroe lírico y el autor” (Bajtín, 2008, pp. 147-152), con anotaciones sobre el criterio autoridad/autoritarismo del autor lírico, y la parte final de “Hacia una filosofía del acto ético” (Bajtín, 1997, pp. 71-81), donde se presentan algunas bases teórico-críticas de la *arquitectónica del poema* por aplicación directa al poema “Razluka” de Pushkin.

El segundo texto anunciado incide en los mismos planos, pero con muy superior atención al discurso poético que en otros lugares de la producción teórico-crítica del autor. Enlazando con los procesos lingüísticos centrípetos en la Europa bajomedieval, Bajtín (2019) reconoce en la poesía europea una potente manifestación de la heteroglosia de la vida verbal-ideológica, si bien sólo en lo que afecta a los géneros poéticos considerados *bajos*, los situados al margen de –y frente a– la poesía centralizadora de pauta cortesana, a menudo desde la parodia y la mofa. A esto suma que ese tipo de heteroglosia no fue de simple oposición a la lengua literaria centralizadora –cultura, oficial, nacional, de clase–, sino que constituyó una contraposición consciente a aquel modelo y actuó como auténtica heteroglosia dialogizada (p. 509).

Pese a ello, Bajtín (2019) no parece localizar una continuación histórica de ese tipo de poesía en la contemporaneidad. En ese tiempo, parecería que todo poema se sometió a la autoridad del poeta, a la centralidad unitaria del autor –“cada palabra debe expresar inmediata y directamente la idea del poeta; no debe haber ninguna distancia entre el poeta y su palabra” (p. 530). De ahí que cuando habla de poesía contemporánea, la del tiempo de Dostoievski o la del suyo propio, los únicos modelos que parece tener en mente son el romántico y el de las vanguardias rusas, poéticas equiparadas por Bajtín en lo relativo a la parca atención a los lenguajes heteroglósicos y a la escasísima interacción con la palabra ajena.¹²

En cuanto al tercer texto indicado, el interés reside en su máxima incidencia teórica para la comprensión de los motivos por los que Bajtín porfió en su radical contraposición entre novela y poesía, en este caso, con apoyo en la heteroglosia/bivocalidad y su diferente presencia en las dos modalidades señaladas, siempre en detrimento del poema, más limitado como artefacto artístico (Casas,

¹² Recuérdese en este punto que en un ensayo fundamental, inspirado por los razonamientos bajtinianos, centrado en el concepto de dialogismo, Hirschkop (1989) llegó a establecer un paralelismo entre poesía y burguesía como fuerzas represivas, respectivamente, del dialogismo –textual y social– y del desarrollo sociopolítico orientado a una sociedad más igualitaria.

2020). Y es que el problema central de la poesía no sería otro para Bajtín (2019) que el del símbolo poético, mientras que el problema correlativo de la novela sería la palabra bivocal dialogizada (p. 563).

¿Desde qué clase de ontología puede afirmarse algo de esa naturaleza? La respuesta es sencilla: para Bajtín (2019), la palabra y el discurso poéticos –también el poema como acto de lenguaje– son tropos. Su condición y esencia son tropológicas: “La palabra poética es un tropo que exige que se la sienta claramente en sus dos sentidos” (p. 560). Esto le sirve para justificar que la bivocalidad poética procede de un lugar muy diferente al de la bivocalidad novelesca. Esta lo hace de una tensión “internamente dialogizada” (p. 557) entre dos voces, dos visiones del mundo, dos sentidos y dos lenguajes: los correspondientes al personaje, que en cada momento esté expresándose, y los del autor, éstos *refractados*. Contrariamente, la bivocalidad y la heteroglosia poéticas, reducidas por Bajtín a simple juego de lenguaje (p. 558), provendrían de la condición tropológica del discurso poético. En definitiva, de los dos sentidos aludidos en la cita que se acaba de incorporar.

5. CONFLUENCIAS POSBAJTINIANAS PARA UNA SOCIOCRTICA DEL POEMA

Según lo demandado por distintos especialistas, en relación con la discontinuidad y la subsidiariedad de sus escritos sobre materia poética, valdría la pena hacer un esfuerzo por rescatar a Bajtín de sus propios prejuicios y contradicciones en ese terreno. Tal rescate, y el alivio posterior de poder leerlo “against his own compulsions”,¹³ como expresó en su día Hitchcock (Wesling, 2003, p. 148), pasaría de entrada por reiterar las muy limitadas tradiciones poéticas por él consideradas a la hora de concretar su posición. O, inversamente, por recordar las tradiciones poéticas que nunca tuvo en cuenta. Pero el rescate se destinaría, principalmente, a explorar en qué medida una parte de su pensamiento es recuperable para la formulación de una teoría dialógica de la poesía.

¹³ “contra sus propias obsesiones.” La traducción es nuestra.

Bajo esta perspectiva, el artículo “Dialogism and poetry” (Richter, 1990) constituye, sin duda, un punto de inflexión, por mucho que puedan señalarse otras publicaciones anteriores, que el propio Richter recoge en su trabajo (p. 14), y que la parte esencial del mismo consista en clasificar las principales variantes discursivas de la poesía dialógica no detectadas por Bajtín, entre ellas, las asociadas al cultivo del monólogo dramático por Tennyson, Browning, Pound, Eliot y sus continuadores.

Eskin (2000), por su parte, hizo especial hincapié en la patente contradicción bajtiniana entre la argumentada condición dialógica de toda enunciación y la firme, aunque ambigua, alegación sostenida sobre el carácter monológico de la enunciación poética. Sugiere así (p. 383) una comprensión translingüística de esa diferencia, a fin de entender los discursos novelesco y poético como los límites superior e inferior de la dialogicidad natural del lenguaje —cabría decir también que de la heterogeneidad inherente al discurso literario—, la cual se manifestaría simplemente como variable gradual.

Valiosas son, asimismo, las lecturas críticas, debidas a Wesling (1992, 2003 y 2016), Bubnova (1997-1998), Scanlon (2007) y Scanlon y Engbers (2014), a su aplicabilidad inmediata al debate sobre la proyección semiótico-pragmática y sociocrítica del pensamiento de Bajtín en torno a la enunciación poética. Y, en el caso concreto de Bubnova, para entender además lo que el teórico pensó como una *arquitectónica de lo lírico*, con dimensiones relacionales en el eje tú-yo-nosotros, pero sobre todo con implicaciones intersubjetivas y pragmáticas. Muy en particular si la atención se concediera al tipo de producción catalogable como *poesía para lo político*, textos en los que los antagonismos sociales abren espacio a una presencia de la alteridad no sólo como sector de oposición teórica —ontológica, antropológica— a la identidad, sino justamente como comparecencia de voces y discursos en conflicto —ético, social, político, ideológico— en el escenario textual del poema o en el del libro en el que aquel se integra.

Con todo, el mayor interés de publicaciones como las señaladas se orienta hacia una lectura sociológica y pragmático-enunciativa amplia de la teoría bajtiniana del poema o, en un plano más

abierto, hacia la formulación de una epistemología crítica del dialogismo poético, algunos de cuyos referentes básicos –conceptos y autores– aparecen bien descritos por Scanlon y Engbers (2014, pp. 3-8) y Wesling (2003, pp. 148-149). Uno de los logros principales de estos volúmenes radica en su importante dimensión crítico-analítica, aprovechable para cualquier perspectiva sociocrítica de la poesía. Se manifiesta, por ejemplo, en Wesling (2003, pp. 61-76), Scanlon y Engbers (2014, pp. 20-38) o Scanlon (2007, pp. 10-18), en este último caso sobre el poema plurivocálico de Robert Hayden “Night, Death, Mississippi”, que en sus treinta versos incorpora hasta cinco voces poéticas diferentes, alrededor de un linchamiento.

Según lo indicado al inicio, una de las prioridades que aquí se asumieron fue la de proceder a una exploración de alternativas teórico-críticas habilitadas para mitigar un déficit evidente: el de la efectividad de las aplicaciones sociológicas y sociocríticas centradas en la poesía. Se ha presentado una cartografía de problemas y debates, en buena medida iluminada por el aparato teórico debido al Círculo Bajtín, destinada a mostrar encrucijadas y opciones en unas coordenadas epistemológicas, las actuales, bastante más complejas que las existentes hace medio siglo, cuando la sociocrítica comenzaba su despegue académico internacional. Las posibilidades siguen siendo amplias y estimulantes, tanto como las tareas metodológicas y analíticas por deslindar. ➤➡

REFERENCIAS

- ADORNO, T. (2003). *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- AMORETTI HURTADO, M. (2003). Sociocriticismo: Institucionalidad e historia de un cuerpo teórico en formación. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XXIX(1), 7-30. San José: Universidad de Costa Rica.
- ANGENOT, M. (1989). Poésie et discours social en 1889: Banalisation et raréfaction du poétique. *Littératures*, 3, 1-27. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.

- BAJTÍN, M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Anthropos/Universidad de Puerto Rico.
- BAJTÍN, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, M. (2008). *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- BAJTÍN, M. (2015). *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Tatiana Bubnova (Ed., trad. y pról). Buenos Aires: Ediciones Godot.
- BIRON, M. (1991). Sociocritique et poésie: perspectives théoriques. *Études Françaises*, 27(1), 7-117. Montréal, Université de Montréal. <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1991-v27-n1-etudfr1067/035833ar.pdf>
- BIRON, M. & POPOVIC, P. (1991). Sociocritique de la poésie. *Études Françaises*, 27 (1), 11-24. Montréal, Université de Montréal.
- BUBNOVA, T. (1997-1998). En defensa del autoritarismo en poesía. *Acta poética*, 18/19, 381-415. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.1998.1-2.485>
- BUBNOVA, T. (2015). Prólogo. En M. Bajtín, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)* (pp. 7-20). Tatiana Bubnova (Ed., trad. y pról). Buenos Aires: Ediciones Godot.
- CASAS, A. (2020). Conflicto social, heteroglosia y poema dialógico: situación para su análisis discursivo (un regreso crítico a Bajtín y Volóshinov). *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 35, 336-349. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- CASAS, A. (2021) Bakhtin e a sociocrítica da poesia: estimação de métodos e resultados. En B. Baltrusch (Coord.), A. Chouciño Fernández, A. Alfonso García, A. Monteagudo Alonso (Ed.), *Poesía e política na actualidade. Aproximações teóricas e práticas* (pp. 57-83). Portugal: Edições Afrontamento.
- CHICHARRO CHAMORRO, A. (2012). *Entre lo dado y lo creado. Una aproximación a los estudios sociocríticos*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- CROS, E. (2009). *La sociocrítica*. Madrid: Arco Libros.
- CROS, E. (2017). El todo y las partes. El texto como sistema complejo. De la estructura binaria a la morfogénesis. En *La Sociocri-*

- tique d'Edmond Cros*. Granada: Universidad de Granada. <https://www.sociocritique.fr/?El-Todo-y-las-Partes-El-texto-como-sistema-complejo>
- ESKIN, M. (2000). Bakhtin on Poetry. *Poetics Today*, 21(2), 379-391. Durham: Durke University Press.
- HIRSCHKOP, K. (1989). Dialogism as a Challenge to Literary Criticism. En *Discontinuous Discourses in Modern Russian Literatur* (pp. 19-35). C. Kelly, M. Makin & D. Shepherd (Eds.). London, New York, Shanghai: Palgrave Macmillan.
- MALCUZYNSKI, M. (ed.) (1991). *Sociocríticas. Prácticas textuales. Culturas de fronteras*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- MALCUZYNSKI, M. P. (1992). *Entre-Dialogues avec Bakhtin, ou Sociocritique de la (dé)raison polyphonique*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- POPOVIC, P. (1993). Les Deux “arts poétiques” de Paul Verlaine. *Études Françaises*, 29(3), 103-121. Montréal, Université de Montréal. <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1993-v29-n3-etudfr1074/035921ar.pdf>
- POPOVIC, P. (2011), La Sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d’avenir”. *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, 151-152, 7-38. Lorraine, Université de Lorraine. <https://oic.uqam.ca/publications/publication/la-sociocritique-definition-histoire-concepts-voies-davenir>
- RICHTER, D. H. (1990). Dialogism and Poetry. *Studies in the Literary Imagination*, 23(1), 9-27. Atlanta: Georgia State University.
- SCANLON, M. (2007). Ethics and the lyric: Form, Dialogue, Answerability. *College Literature*, 34(1), 199-215. Baltimore: Johns Hopkins University Press. <https://www.jstor.org/stable/25115403>
- SCANLON, M. & ENGBERS, C. (Eds.). (2014). *Poetry and Dialogism: Hearing over*. London, New York, Shanghai: Palgrave Macmillan.
- VOLÓSHINOV, V. N. (2009). *El marxismo y la filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. Buenos Aires: Godot.
- WESLING, D. (1992). The Speaking Subject in Russian Poetry and Aesthetics since 1917. *New Literary History*, 23, 93-112. Baltimore: Johns Hopkins University Press. <https://www.jstor.org/stable/469160>

- WESLING, D. (2003). *Bakhtin and the Social Moorings of Poetry*. Lewisburg, Pensilvania: Bucknell University Press.
- WESLING, D. (2016). Bakhtin, Pushkin e a cocriatividade daqueles que compreendem. *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, 11(3), 196-212. Brasil: Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem LAEL-PUCSP & Grupo de Pesquisa/CNPq Linguagem, Identidade e Memória.
- ZIMA, P. V. (2002). *La Négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*. Paris: L'Harmattan.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 8, enero-abril 2024, Sección Flecha, pp. 53-75.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i8.132>

Briceida Cuevas Cob, una crítica transcultural a su poesía

A Transcultural Criticism to Briceida Cuevas Cob's Poetry

Alejandro Palma
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

ORCID: 0000-0002-8414-7602
alejandro.palmaffyl@gmail.com

Silvia Cristina Leirana Alcocer
Universidad Autónoma de Yucatán, México

ORCID: 0000-0002-8052-0123
sleirana@correo.uady.mx

Recibido: 01 de agosto de 2023
Dictaminado: 25 de octubre de 2023
Aceptado: 01 diciembre de 2023



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

Briceida Cuevas Cob, una crítica transcultural a su poesía

A Transcultural Criticism to Briceida Cuevas Cob's Poetry

Alejandro Palma
Silvia Cristina Leirana Alcocer

RESUMEN

En este artículo, realizamos una lectura del poemario *U yok'ol awat peek' ti' u kuxtal peek'* –*El quejido del perro en su existencia*– (1995), de la poeta maya Briceida Cuevas Cob, desde la crítica transcultural, para proponer dos posiciones críticas: una que atiende el contexto regional de las castas en la península de Yucatán y otra que sensibiliza sobre el maltrato de los perros en situación de calle y sin raza. Nuestro propósito es demostrar que este poemario, además de presentar una denuncia sobre el racismo en la región maya, también propone, de manera visionaria, una cultura de sensibilidad hacia otras especies animales, cuestionando el concepto de especie. Se trata de un poemario que se adelanta a la mayoría de las legislaciones estatales en contra del maltrato animal y a la emergencia de los estudios críticos animales y la ecocrítica transcultural. Por lo tanto, una lectura revisitada de este poemario nos permite reconocer los alcances críticos de la poesía contemporánea en lenguas originarias como una alternativa de expresión de algunas problemáticas sociales de nuestra actualidad.

Palabras clave: poesía en lenguas originarias en México; poesía maya; Briceida Cuevas Cob; crítica transcultural; ecocrítica transcultural.

Abstract

In this article, we revise Briceida Cuevas Cob's poetry book *U yok'ol awat peek' ti' u kuxtal peek'* –*El quejido del perro en su existencia*– (1995) from a transcultural critical approach. Through this perspective we establish two reading positions: one involved with the criticism of regional racism

—castas— in Yucatan peninsula and the other which makes aware about animal abuse, in specific stray dogs. In this way Cuevas Cob's book is ahead regulations for animal care in Mexico and the emergency of critical animal studies. By exposing the case of Cuevas Cob's poetry in her bilingual Mayan-Spanish version we propose that the scope of contemporary indigenous poetry in Mexico may be another way to express complex realities in our times.

Keywords: indigenous poetry in Mexico; mayan poetry; Briceida Cuevas Cob; critical transculturation; transcultural ecocriticism.

1. INTRODUCCIÓN

La crítica literaria en Latinoamérica ha realizado un largo recorrido teórico para leer y trazar pautas de comprensión de sus textos a partir de la búsqueda de una identidad que haga contrapeso a los embates de la dominación eurocéntrica. Uno de esos recorridos es lo que reconocemos como la crítica transcultural.

El neologismo “transcultural” resulta de una apropiación que Fernando Ortiz realiza del término *acculturation* de la antropología norteamericana para su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Posteriormente, Ángel Rama utiliza el concepto para explicar la narrativa latinoamericana que se publica desde mediados de la década de los 30 del siglo xx y hasta lo que será el llamado *boom*. Como explica García-Bedoya (2021), “Rama examina las innovaciones introducidas por estos narradores a nivel de lengua, estructuración literaria y cosmovisión, enfatizando la asimilación de técnicas narrativas modernas no por simple traslación, sino mediante la recuperación de aspectos de la cultura tradicional” (p. 475). Pronto, esta idea será evaluada por la crítica, de donde se desprenden términos como “heterogeneidad” (Cornejo Polar, 2003) e “hibridez” (García Canclini, 1989) para describir las dinámicas que ocurren entre las culturas dominantes y dominadas en Latinoamérica.

En la actualidad, la noción transcultural en América Latina ha debido reconfigurarse, dadas las crisis de los modelos económicos y políticos hacia finales del siglo xx. Dice Mabel Moraña (2017):

La transculturación enfoca así uno de los temas neurálgicos de la modernidad periférica: el que se refiere a las negociaciones, empréstitos y reciclajes de material simbólico en espacios culturales que todavía conservan su especificidad y su diferencia; es decir, que escapan todavía a los influjos globalizadores cuya fuerza de arrasamiento y homogeneización es incalculablemente más fuerte que la de la modernidad de mediados del siglo pasado (p. 159).

Así es como este enfoque se ha ido nutriendo de disciplinas afines, como la antropología, sociología, lingüística, estudios de género, estudios ambientales, etc., para perfilarse como una herramienta útil y necesaria para reconocer expresiones y saberes alternativos ante problemáticas contemporáneas. Jaime Villarreal (2022), en su ensayo “José Carlos Mariátegui: precursor de la crítica transcultural”, define al intelectual peruano como un “crítico transculturador precursor”: “agente mediador y generador, con enfoques críticos heterodoxos, entre la tradición heredada, incluso la prehispánica, y la modernización tecnificada muy particular y periférica de nuestros países” (p. 21). Consideramos que esta sigue siendo la esencia de dicha crítica transcultural, que se renueva ante la exigencia de nuevas lecturas de los textos y nuestro entorno.

Resulta interesante enfocar desde la crítica transcultural las literaturas en lenguas originarias que han resurgido hacia el siglo xx en Latinoamérica. Fundamentadas en otro tipo de representaciones orales y gráficas, de lenguas y cosmovisiones diversas, estas literaturas se debaten entre el rescate de su memoria e identidad, soterradas por la conquista española, y su incorporación al diálogo contemporáneo en la “república mundial de las letras”.¹ En un

¹ Con este término, aludimos al espacio que Pascale Casanova (2001) describe en su obra *La república de las letras* para referirse a lo que la crítica en general sostiene como la “Literatura Universal”: “El espacio literario internacional se creó en el siglo xvi al mismo tiempo que se inventaba la literatura en cuanto lucha que puede conllevar triunfos o

panorama actual de búsqueda de bienestar común, uno de los mayores pendientes en Latinoamérica es con sus pueblos originarios, que no han contado con las oportunidades necesarias de desarrollo y, muy al contrario, siguen sujetos a la dominación y exterminio. La literatura ha demostrado ser una estrategia útil de visibilidad para sensibilizar a la comunidad, en general, y promover políticas de respeto y equidad hacia la diversidad que existe en las naciones latinoamericanas. En el caso particular de México, la promoción de las literaturas en lenguas originarias, hacia las últimas décadas del siglo xx, permitió el reconocimiento de casi la mitad de las lenguas que se hablan en el país,² promoviendo talleres, publicaciones y un debate crítico para aquilatar su presencia en la actualidad. Sin embargo, esto ha sido más un escaparate de los gobiernos en turno, para justificar una supuesta interculturalidad en la nación, en lugar de un esfuerzo programado y sostenido de restitución y dignificación de las culturas originarias. Tras varias décadas de publicación de esta escritura, cabe también considerar el fenómeno que puntualiza Gabriel Hernández Espinosa (2022): “la influencia de la poética occidental crea otra expresión literaria, pues rompe con la tradición o expresión literaria original y tradicional, generando una nueva figura a medio camino entre la noción occidental de escritor y la de autor comunal” (p. 203). En un primer momento, la literatura histórica produjo los textos que mejor reflejaron esta nueva realidad. Los historiadores de origen y de cultura amerindios jugaron un papel crucial en la integración del recuerdo y los valores del pasado ancestral al mundo neohispánico (Baudot, 1992, p. 126). No es casualidad que los escritores en lenguas originarias de

derrotas, y no ha cesado de ampliarse y extenderse desde entonces: referencias, reconocimientos y, por ello mismo, rivalidades, se instauraron en el momento en que emergieron y se construyeron los Estados europeos” (p. 23). Es con referencia a esta imagen de la literatura que las escrituras en lenguas originarias son obligadas a contrastarse para obtener reconocimiento e insertarse en el sistema literario.

² Este cálculo somero lo hemos inferido al contrastar el número de lenguas originarias que registra el *Catálogo de las lenguas indígenas nacionales. Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas* (2009) del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, y que son 68, con el número de lenguas representadas en la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas A. C. (ELIAC), que son alrededor de 25.

México reivindiquen estos textos como sus antecedentes, al igual que la literatura ancestral proveniente de la oralidad. Los autores de los pueblos originarios de América crean textos de lealtad lingüístico cultural abierta, que cabalgan entre dos mundos, representando los contactos, transferencias y conflictos de la intercultural particular en que cada uno de ellos vive.³ Por eso, en el presente artículo deseamos alentar el ejercicio crítico de esta literatura, apuntalando su carácter transcultural. En particular, nos centraremos en el poemario *U yok'ol avat pek' ti' u kuxtal pek'*⁴ —*El quejido del perro en su existencia*— (1995), de la poeta maya Briceida Cuevas Cob. Nos interesa descifrar esa mediación entre una lengua y cosmovisión maya con el español y el género poético para ubicarse en un presente absorto en la crisis de la modernidad. La pragmática de estos poemas se distiende hacia una serie de contextos interpretativos que evidencian ciertas problemáticas sobre la situación actual de las culturas originarias en México, pero también señala temáticas de nuestra contemporaneidad, incluso de manera visionaria, extendiéndose más allá de su comunidad, para comunicarse con la sociedad en general. Nuestra propuesta es que la poesía mexicana contemporánea en lenguas originarias, como es el caso de la obra de Cuevas Cob, debe leerse no solamente en términos de un regionalismo y restitución de la identidad prehispánica; también debe interpretarse como una posición crítica hacia diversas problemáticas sociales comunes que estamos viviendo en la actualidad. Estas otras cosmovisiones y saberes representan alternativas de expresión ante la crisis del proyecto de modernidad.⁵

³ Estos procesos fueron estudiados ampliamente por Enrique Ballón Aguirre (2006) en las literaturas de Perú. De este autor, retomamos el enfoque para aproximarnos a la “heteroglosia y diglosia literaria” (pp. 85-86).

⁴ En las primeras ediciones que utilizamos para este artículo, no se considera aún las modificaciones más recientes para el alfabeto en lengua maya. Hemos determinado dejarlo textualmente así, aunque en ediciones posteriores podrían encontrarse con la siguiente variante: *U yok'ol avat pek' ti' u kuxtal peek'.*

⁵ En la Península de Yucatán, constantemente se vive el proceso de la modernización colonizadora. Uno evidente es el manejo de lo originario con fines turísticos. Para los tres estados que se asientan en la península, la principal fuente de ingresos es el turismo, que se basa en la promoción de la “cultura maya” prehispánica o la exotización de lo maya

2. PRELIMINAR: OTRA VUELTA AL ASUNTO DE LA “LITERATURA INDÍGENA”

La poesía de Briceida Cuevas Cob nos permite volver sobre un tema que, en ocasiones, se muestra felizmente resuelto, pero cuya realidad dista de ser así: la “literatura indígena” en México. Si bien no vamos aquí a contradecir la visibilidad de las lenguas originarias en el país, así como los avances culturales logrados a partir de la creación de un imaginario denominado “literatura indígena”, sobre todo a partir de la década de los noventa en el siglo xx,⁶ sí creemos que es tiempo de señalar que este campo cultural debe dar otro paso más para asentarse en un ambiente de real pluriculturalidad, como se ha señalado a partir de la reforma al artículo 2º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, en 2001:

La nación tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas que son aquellos que descienden de poblaciones que habitaban en el territorio actual del país al iniciarse la colonización y que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas (Decreto

contemporáneo, lo que enriquece a los dueños de las cadenas hoteleras, a los acaudalados empresarios de la región, concesionarios de cadenas de hoteles y restaurantes, pero que empobrece a la población local, a los mayas contemporáneos, a quienes los gobernantes nunca consultan seriamente antes de iniciar proyectos económicos en sus comunidades. Uno de los casos más recientes es la declaración del puerto Sisal como Pueblo Mágico. Según el comisario ejidal, Miguel Antonio Pech, 98% de los pobladores están en contra de esa declaratoria y varios medios de comunicación han documentado los efectos negativos que esto trae para sus habitantes. En 22 kilómetros, ya no tienen ningún acceso a la playa, como refirió Carlos Choch, director de Guías de la naturaleza en Puerto Sisal: “Pobladores de Sisal, Yucatán, rechazan declaración de ‘Pueblo Mágico’”: “los recursos que genera esta actividad turística [las visitas a los “pueblos mágicos”] aportan apenas 0.13% a las economías de los estados donde se ubican los Pueblos Mágicos. [...]. El caso de Sisal es paradigmático, dice Escoffié, porque demuestra la forma en que la Península de Yucatán es explotada. Tanto la industria turística como la inmobiliaria están generando afectaciones graves e irreparables.” Véase “Sisal: la resistencia de un pequeño puerto a convertirse en Pueblo Mágico”, en *Grieta* (2022, 2 de abril).

⁶ Algunos de los principales trabajos de finales del siglo xx que propiciaron la reflexión y el estudio de la escritura contemporánea en lenguas originarias de México fueron las compilaciones, antologías y estudios de Miguel León Portilla, Carlos Montemayor, Natalio Hernández, entre muchos más.

por el que se reforma el artículo 2º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos).

Es decir, a treinta años de la creación del “Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas” y de la ELIAC –Escritores en Lenguas Indígenas Asociación Civil–, las acciones culturales, sociales y políticas deben orientar su trabajo hacia la distinción de la pluralidad y riqueza cultural mexicanas. Nos parece que en estos momentos la noción de “literatura indígena” comienza a ser inoperante para una crítica literaria seria, a partir del argumento de Yásnaya Aguilar (2020):

La literatura indígena no existe. Existe literatura en muchas lenguas indígenas distintas. Existen distintas tradiciones literarias en una gran diversidad de lenguas. Existe la literatura en zapoteco del istmo, en mixe, en chontal, en español, pero no existe una sola literatura indígena y si existe una literatura mexicana es y debe ser diversa lingüísticamente (p. 56).

Es necesario distinguir entre “literatura indígena” y literatura, o arte verbal, o escrituras en lenguas originarias de México. Estos términos dan mayor precisión y justicia al fenómeno descrito por Aguilar. Por otra parte, en su artículo, “Escrituras en lenguas originarias de México: nudos y cabos sueltos de un inédito fenómeno literario”, Hermann Bellinghausen (2022) es bastante cuidadoso al respecto y propone una evolución a la categoría cultural denominada “escritores indígenas”. Por lo tanto, ya no es posible realizar una crítica literaria de estas escrituras bajo marcos culturales generales, que son poco operativos y hasta denigrantes. A la categoría “escritores indígenas”, habrá que superponer las diversas subjetividades que se imprimen en los enunciados literarios. Algunas serán propias de las culturas originarias en México, pero no necesariamente deberán cumplir con ese requisito. Bajo esta premisa, proponemos estudiar la poesía de Briceida Cuevas Cob no desde su categoría de escritora en lengua maya, sino desde la manera de comunicar una experiencia en una sociedad contemporánea.

3. UN LLANTO POR LO PERROS COMUNES DESDE LA ECOCRÍTICA TRANSCULTURAL

El poemario *U yok'ol auat pek' tí u kuxtal pek' –El quejido del perro en su existencia–* nos parece un libro pionero sobre lo que en la actualidad ha sido denominado ecocrítica transcultural: “Such an approach recognizes not only Western along with non-Western poetics, but also seeks to extend the study of poetics –of the making of language– beyond the human”⁷ (Cooke, 2016, p. 1).⁸ Es en dicho sentido que queremos destacar el aporte de este poemario como un diálogo entre el ser humano, los animales –en particular los perros– y la conciencia de un ser, más allá de la noción de especismo que priva en el mundo actual.

Proponemos una lectura de *El quejido del perro en su existencia* como un texto que invita a la reflexión, no sólo de las injusticias cometidas contra los perros callejeros, sino también de la relación que como seres humanos entablamos con el medio ambiente y, sobre todo, con otros seres vivientes. La colonización de culturas también lo ha sido de varias especies animales. Entonces, un humanismo que se pretende descolonizador debe mirar hacia las injusticias entre seres humanos, pero también contra los animales. La mirada y circunstancias que se plantean en los apartados de *El quejido del perro en su existencia* adelantan una conclusión, a la cual los estudios críticos animales llegarían una década después, a decir de Francisco Javier Hernández Quezada (2022): “la de asumir ese criterio rector que indica, entre otras cosas, que en la medida en que

⁷ “Este enfoque no solamente reconoce las poéticas occidentales y no-occidentales, también busca extenderse hacia el estudio de poéticas –la producción de lenguaje– más allá de lo humano.” La traducción es nuestra.

⁸ Paralelamente Laura Barbas-Rhoden (2014) ha propuesto el término “ecocrítica transnacional”: “Una crítica transnacional puede servir de puente para conectar tradiciones ecocríticas provenientes de esferas culturales o lingüísticas diversas y aisladas. Desde tal puente, las varias epistemologías que operan en el proceso de modernización pueden percibirse tal y como son, ancladas a territorios, tradiciones y prácticas locales, y ya no pueden pasar por universales” (p. 87). Coincidimos completamente con su propuesta; sin embargo, nos interesa mantener el término “transcultural” sobre “transnacional” por el cruce y sincretismos de diversas culturas que pueden atravesar una misma nación o quedan al margen de un discurso nacional, como sigue siendo el caso de los pueblos originarios en México.

apostemos por una visión inclusiva de la animalidad estaremos en mejores condiciones de promover de otra manera el estudio humanístico” (p. 26). La pluralidad cultural y la inclusividad animal nos parecen dos aspectos centrales para redefinir el rumbo de la crítica literaria comprometida con los estudios humanísticos.

Para lograr tal cometido, Cuevas Cob utiliza la estrategia enunciativa de colocar a un sujeto enunciativo en un espacio y un tiempo distintos a los que se marcan en el enunciado. Mediante este procedimiento, la voz poética expresa, a lo largo de los nueve poemas que integran el libro, un campo vivencial⁹ donde la perra o el perro callejero quedan expuestos ante un ambiente que siempre les es hostil. La crueldad animal se expresa mediante figuras o imágenes contundentes: “la pata con una piedra”, “pateas al perro común con tu desprecio” o “cobertor viejo encima de una rama seca llevada por el viento”. El objeto de experiencia es el maltrato animal, cuyo sentido se traslada hacia una falta de sensibilidad humana, no sólo contra el “perro común”, sino contra la misma humanidad.

En esa línea de lectura, Óscar Ortega Arango (2010) presenta conclusiones fundamentadas del poema III, para reconocer el alcance de sentido del texto:

La voz poética, por tanto, ha dejado en tensión un mundo que, separado de las vivencias religiosas falsas, afirma que los valores verdaderos están fuera de la iglesia donde Dios existe en comunión con un mundo natural que ha sufrido las mismas vejaciones que él. Pero además, con la fusión de los semas “Dios” y “perro” se ha realizado la unión entre el mundo metafísico y el mundo físico natural: ambos comparten un quejido por su expulsión (pp. 98-99).

⁹ Kate Hamburger (1995) define de la siguiente manera el campo vivencial en la lírica: “la frontera que separa la enunciación lírica de otras formas de enunciación no viene establecida por la forma externa del poema, sino por la relación de la enunciación con el objeto [...]. Pues el hecho de que la sensación que nos produce el poema sea la de campo vivencial de un sujeto enunciativo, y nada más que eso, resulta de que la enunciación de éste no apunta al polo del objeto sino que retrae éste a su propia esfera vivencial, y con ello, lo transforma” (p. 195).

Lo anterior nos permite suponer que el poemario parte de un hecho cotidiano y evidente en nuestra cultura contemporánea: la indiferencia ante los perros callejeros. Ya sea un contexto rural o urbano, las experiencias que se marcan en cada uno de los poemas resultan comunes a nuestra vida cotidiana. Cada texto apunta a isotopías particulares, que nos remiten, por la vía de la lectura tabular, hacia otros campos de significado. Así es como Ortega Arango nos presenta la relación perro-Dios a partir del mismo desafecto humano. Esto conlleva a que se considere críticamente que tanto lo religioso como lo natural son ámbitos desacralizados y desatendidos por una enajenante modernidad de finales del siglo xx. Nos interesa, entonces, mostrar otros poemas en los cuales el procedimiento retórico es similar.

El poema iv alude a la diferencia entre perros comunes y perros de raza:

Negro,
blanco,
amarillo,
cafe,
pinto.
Perro común,
perro extranjero.
Tienen un mismo corazón.
Pero tú
sólo le compras comida al perro de casta.
Pero tú
hasta lo sacas a pasear por la plaza.
Entonces tú
pateas al perro común con tu desprecio.
Tú
crees que anda tras de ti por el hueso que no le tiras.
No sabes que este perro
es la muerte que anda tras de tus huesos (1995, p. 15).

Enunciativamente ese “tú” al que se interpela es un desdoblamiento del mismo locutor de la enunciación. En términos de José Pozuelo

Yvancos (1998), se trata de una traslación del yo al tú¹⁰ para incluir a un receptor comunitario. En este caso, se alude a una práctica común: la preferencia a los perros de raza sobre los callejeros y, aún peor, su negación y maltrato. Por eso, es interesante que la poeta utilice, en la versión en español del poema, el término “casta”, en lugar del más común que es “raza”.¹¹

Quienes escriben en lenguas originarias de México deben realizar versiones bilingües de su trabajo creativo para que sus textos puedan ser leídos más allá de su comunidad lingüística. Esto los convierte en sujetos migrantes entre dos sistemas lingüísticos y culturales. Dicho aspecto es percibido, desde la perspectiva monolingüista en español, como una falta o carencia. Sin embargo, nos parece una de las ventajas en este tipo de creaciones verbales, que se distienden entre dos o más sistemas culturales para enriquecer el sentido. En el caso de este poema IV, la relación de términos entre la lengua maya y la española, a partir del recorrido semántico: “*kastlan*/casta/raza”, nos permite una serie de interpretaciones que apuntan hacia varios sentidos. Nos centraremos solamente en dos de ellos.

Un primer sentido, más circunscrito a lo regional, tiende a relacionar el contraste entre perros de casta y el perro común como una alegoría hacia las construcciones raciales y de castas que se establecieron tras la conquista española en el continente americano. Una región aún problematizada, hasta el siglo XIX, por esta estructura de castas es la maya. La poeta maya refiere, en una entrevista, que el poemario *U yok’ol auat pek’ tí u kuxtal pek’* es una “alegoría a la situación en que se hallan aún en la actualidad las agrupaciones

¹⁰ “puesto que en ese espacio de enunciación es fundamental la intrínseca comunicabilidad y traslación del yo al tú, como otro yo, y del tú al yo” (Pozuelo Yvancos, 1998, p. 73). Por eso, Ortega Arango ensaya una explicación similar del poema III (2010, pp. 90-91).

¹¹ En la versión maya, la palabra “*kastlan*” –castellano– es un neologismo traído del español en épocas de la conquista española, cuando se instauró un rígido sistema de castas para distinguir los diversos orígenes étnicos y las mezclas que se estaban produciendo a partir de españoles, indígenas americanos y africanos, sobre todo. Este sistema produjo en la Península de Yucatán un fuerte levantamiento, en el siglo XIX, que se conoce como la “Guerra de Castas”.

indígenas. Aunque creo que lo más significativo es lo que este volumen señala en relación con la condición humana entre los seres” (Cit. por jbuensfil, 2014, s/p).

La reseña al libro en el blog *Estudios literarios y de cultura* comienza explicando el significado usual de la palabra *máalix*, a partir del uso de “*máalix pek*”:

El *Diccionario Maya Cordemex* define la palabra *máalix* como perro alano, perro corriente o sin casta. Sin embargo, en el español yucateco *máalix* tiene otros sentidos; en la *Enciclopedia Alfabética Yucatán en el Tiempo*, el vocablo también es entendido como: “Corriente, sin casta. Se aplica a los perros: malix pek’, perro malix. Por extensión se dice de las personas que tienen orígenes nativos: ‘¡No hombre!, ese que oyes Freddy Wilbert Pool... es malix-.” Resalta que la *enciclopedia* ejemplifique con un apellido maya.

De lo anterior, se desprende la expresión coloquial “complejo de *máalix*”, la cual designa el malestar causado por sentir vergüenza por el linaje, los orígenes o por pretender ser algo que no se es (jbuensfil, 2014, s/p).

Estas dos observaciones, la entrevista a la poeta y la explicación filológica del término *máalix*, nos permiten establecer una lectura alegórica, donde la crítica a los perros de casta —o “raza”— se vuelve un asunto de construcción social, que inclusive se muestra absurdo: “Perro común, / perro extranjero. / Tienen un mismo corazón.” La diferencia entre comprar comida y pasear a un perro en contraste con despreciar a otro implica una manera de ordenar jerárquicamente una misma especie, basándose en una construcción social que debería ser irrelevante. La síntesis de esta contraposición nos lleva a considerar que, así como se muestra absurda la distinción entre perros, de la misma manera lo es el sistema de castas.

Como explica Pedro Bracamonte y Sosa (2007), los mayas con su fuerza física han generado la riqueza en la época colonial, durante la construcción del Estado nacional, y hasta el presente, pero nunca para su propio beneficio. Esta larga historia de explotación es la causa de su pobreza, que los hace en extremo vulnerables a los embates del clima, de las enfermedades, que ni siquiera les permite

alcanzar el desarrollo físico promedio. Quienes los explotan son los mismos que tranquilizan su conciencia dando por toda explicación los bajos niveles de bienestar entre los mayas, el apego a sistemas ancestrales de producción y la distancia que guardan respecto de la cultura dominante. Pero quienes intentan transitar, renunciando a la propia cultura, tienen menos oportunidades de acceder a los servicios de salud, vivienda, educación, creándose un círculo vicioso, del cual es sumamente difícil salir (pp. 273-283).

Un segundo sentido del poemario, más vanguardista, pone a discusión el maltrato animal –en específico, contra los perros– en una época en la cual aún no se legislaba sobre esto en México.¹² El testimonio a partir del cual surge el poemario de Cuevas Cob resulta demoledor:

Vivimos con él [Boxín] (nombre del perro), cerca de cinco años, hasta que una vez que me ausenté del pueblo se puso a aullar todas las noches; mi padre le golpeó para que se callara, porque dicen que cuando el perro aúlla está mirando al diablo, que viene a llevarse el alma de algún miembro de la familia.

Una mañana, Boxín entró a la casa de mi padre y se puso a aullar dolidamente. Este atrevimiento le hizo aligerar su sentencia de muerte. Mi padre le quitó la vida a trancazos. A mi regreso lo encontré tendido entre un silencio, la tristeza de mis hermanos menores y el rumor del viento entre las hojas secas. Mi padre, fingiendo un enojo en el semblante para escudar su miedo y culpa, calzó sus sandalias y fue a resguardarse en su milpa.

A su vuelta nos encontró llorando aún el cuerpo inerte de aquel animal que nunca comprendió su suerte. Así el demonio llegó. Dejó al hombre. Y aunque nos quitó el cuerpo de Boxín, no pudo arrebatararnos su alma (Cit. por Gutiérrez Chong, 2003, p. 196).

¹² Si bien México se adhiere a la *Declaración Universal de los Derechos del Animal*, emitida por la UNESCO en 1978, la verdad es que poco se legisló al respecto hasta finales del siglo XX. A decir de Alejandro Herrera Ibáñez (2004), en “Los derechos de los animales”, “una vez aceptados los derechos morales, los derechos jurídicos son fácilmente derivables en la teoría (como se acaba de mostrar), pero en la práctica hay dificultades debido a la resistencia a crear leyes protectoras de animales en todas las entidades políticas con legislación propia, o bien, a la falta de sensibilidad ética para hacer valer las leyes ya promulgadas” (p. 17).

La muerte del perro se encuentra vinculada a una creencia: “dicen que cuando el perro aúlla está mirando al diablo” –(1995, p. 17)–, que en el poema IV se plasma como “No sabes que este perro / es la muerte que anda tras de tus huesos”. El maltrato se justifica, aunque no se disculpa, a partir de una creencia arraigada. El hombre, y es revelador que sea el padre de familia, actúa ante el temor de la muerte. La convivencia entre lo terrenal y lo divino se refleja desde una cosmovisión maya, como lo presenta Ortega Arango (2010): “Cabe recordar que el perro, dentro de la cultura maya, remite a una estrecha relación con la vida y la muerte” (p. 94).

Siguiendo con el verso “Dicen que el perro aúlla cuando mira al diablo” (1995, p. 17), aun –y desconociendo este contexto particular de las creencias ancestrales mayas– no pasa desapercibido, en el pasaje biográfico y en el poema, que esta falta de empatía hacia los perros comunes puede ser la causa de su final funesto: un destino malogrado para la misma humanidad: “Este / es un hombre aterrizado por el rojo fuego de unos ojos en la oscuridad” (p. 17). Así, la violencia contra el perro se fundamenta en un temor hacia lo desconocido, causa de otras actitudes violentas:

Se cree que el abuso hacia éstos [los animales] es una forma de entrenamiento para la violencia dirigida hacia los seres humanos. Se encontró que en 60 por ciento de los casos estudiados de familias en las que había abuso y negligencia hacia los niños, coexistía también el abuso y la negligencia hacia los animales de compañía. Esta conclusión de lectura empata a la perfección con los estudios críticos animales que promueven el bienestar animal como una vía para alcanzar el bienestar humano (Berruecos Vila, 2004, p. 10).

Quizás no sea tan casual que Cuevas Cob elija la palabra “hombre” –*wíinik*– para marcar una violencia que se justifica a través de un sistema de dominación patriarcal: es el hombre quien mata al perro, por el terror que siente ante lo desconocido.¹³ Esta imposibilidad

¹³ En un artículo de Zonia Sotomayor Peterson (2019), se lanzan las siguientes cuestiones, a propósito de la violencia contra la mujer: “¿será tal vez que el verdadero problema del varón violento es que éste no reconoce en su víctima a un ser humano con

para comprender lo otro es una de las bases de la violencia en sus diversas facetas.

La propuesta de sensibilización hacia el maltrato de los perros comunes en *U yok'ol auat pek' tí u kuxtal pek'* es gradual, pues cada poema apunta a profundizar en ello. Ya hemos visto que entre el poema IV y V existe un vínculo, donde se plantea el desprecio por estos perros desde un temor a la muerte. En el poema VI, se interpela a la figura de un can, para que, a partir del requerimiento, se establezca un estado de conciencia de bienestar hacia la especie:

Perro que no abandonas a tu dueño,
perro que no muerdes a tu señor,
perro que amas a tu amo:
...
préstale tus colmillos
para que se muerda la conciencia (1995, p. 19).

La perspectiva no es humanizar al animal, sino a la inversa: animalizar al humano, en el sentido de criticar el binomio hombre/animal. Desde las teorías del posthumanismo, esto vendría a proponerse de esta manera:

—el hombre— se devela como una invención política e histórica, entonces el otro lado del binomio también deviene una ficción política: no “existen” entidades llamadas “el animal” o “el hombre”, sino diversas formas de vida, existencias singulares encarnadas que son objeto de “normalización” por diferentes dispositivos de poder (González, 2018, p. 43).

En *U yok'ol auat pek' tí u kuxtal pek'*, esa parece ser una constante: se desprecia y maltrata al perro común, desde una posición de poder del hombre, para mantener un esquema de jerarquías: raciales,

dignidad que tiene el mismo derecho que reconoce para sí mismo de vivir, de crecer, de ser feliz? o yéndonos mucho más lejos, ¿podría ser que al no reconocer al ‘otro’ como ‘otro’, al no ver en el otro a un ser humano, tampoco ve en sí mismo la dignidad de un ser humano? Es probable que sea esta última la verdadera pregunta” (p. 257). A nuestro parecer, la violencia contra los perros puede estar vinculada a no reconocer a un ser sintiente.

familiares, religiosas, sociales, etc. Desde esta lectura, el poemario de Cuevas Cob nos parece una visión adelantada —es en ese sentido que apelamos a una escritura y perspectiva de vanguardia— de lo que los estudios críticos animales, el posthumanismo y el feminismo vendrán a proponer hacia el siglo XXI.

Como Daniel Gerber (2022) explica, “las mujeres suscitan el rechazo en el punto preciso en que les recuerdan a aquellos que se les aproximan esa alteridad en ellos mismos” (s/p), es decir, algunos hombres tienen un miedo profundo a identificar aspectos femeninos en su personalidad. Esta relación de alteridad se recrea en el poema VIII de *U yok’ol auat pek’ tí u kuxtal pek’*:

Alguien
le tira la primera piedra a la perra,
pero no es porque no haya pecado.
Él intenta romper el espejo
(espejo que guardaba en la oscuridad de su patio),
porque en este espejo se mira en la plaza entre un grupo de perros
en celo.
Se ha visto alzando la pata,
y dibujando corazones en las albarradas (p. 23).

El espejo es la vía por la que puede hacerse la identificación con el otro. En la estrofa VII de *U yok’ol auat pek’ tí u kuxtal pek’*, la voz lírica está haciendo una denuncia: el miedo intenta controlar al otro; y si no lo logra, destruirlo. La muerte del perro a manos de quien teme al desenfreno sexual puede ser una metáfora de los crímenes de odio contra mujeres y homosexuales.

El título que Cuevas Cob elige al español para su poemario, siendo una traducción figurada de los términos en maya, es certero respecto a los alcances que se propone: “quejido” y “existencia” son las palabras clave. La primera abunda sobre ese campo vivencial de maltrato y dolor, que se transmite a través de los nueve poemas; la segunda cuestiona, de manera ontológica, la existencia de una especie y subespecie: perro común. Esta construcción se revela como parte de una estructura de poder que justifica la discriminación y el odio racial y fomenta discursos tan propios del siglo

xx, como la eugenesia.¹⁴ Como hemos descrito, este acercamiento hacia lo otro encarna una profunda violencia en busca de preservar un orden instituido. Desde la ecocrítica transcultural, se percibe que el poemario transgrede no sólo el discurso de la modernidad contra los perros callejeros, sino también una creencia ancestral maya sobre los perros. En ambos casos, se develan las jerarquías de poder para acceder a una nueva conciencia antiespecista, alentando una visión de bienestar entre humanos y perros. La existencia del perro viene vinculada, a decir de Cuevas Cob (Villegas, 2013), “con la condición humana entre los seres” (p. 25).

4. CONCLUSIONES

Los resultados de análisis e interpretación descritos anteriormente nos permiten reconocer una nueva posición de la poesía de Cuevas Cob, a partir de la migración constante entre lenguas y culturas. Ambas son revisitadas por la autora para adaptarse a una realidad contemporánea desde una transculturalidad inevitable.

Mikel Ruiz (2014), en un artículo dedicado a la poeta maya tsotsil Ruperta Bautista, utiliza los términos “repliegue” y “despliegue” para exponer el conflicto que aparece en su obra a partir del sistema oral, de procedencia indígena, y el sistema de la escritura occidental. Dicho acercamiento parte de las lecturas de Antonio Cornejo Polar sobre la heterogeneidad cultural y de Ángel Rama sobre la transculturación. La propuesta de Ruiz nos parece interesante, en el sentido en que apela a un análisis de estas literaturas desde la posición de un sujeto bilingüe y pluricultural, que “siente la necesidad de reconstruirse en y con su mundo porque el que habita lo sigue sintiendo ajeno” (s/p). Agrega que “Hay una urgencia de entrar en la memoria desdibujada para buscar su esencia y traerla al presente para continuar su paso, porque es imposible regresar de donde ha sido desplazado en el tiempo, el espacio, la palabra...” (s/p). La

¹⁴ Resulta interesante apuntar que este discurso, de inspiración darwinista, sobre la búsqueda de lo supuestamente mejor de una raza, dio lugar a una novela de ciencia ficción, también en la Península de Yucatán, pero en 1919: *Eugenia* de Eduardo Urzaiz. Al parecer, el sistema de castas en la zona maya implica una profunda crítica desde la literatura, a la cual podemos sumar el poemario de Cuevas Cob.

lectura de Ruiz nos parece medular para insistir en lo que debería ser una crítica transcultural de la literatura en lenguas originarias.

Hemos propuesto considerar los textos en su versión bilingüe como una unidad complementaria para dar sentido a una visión de mundo, esto a partir de un sujeto enunciativo en conflicto –“un choque de dos mundos en coexistencia” (s/p), según propone Ruiz (2014). Por lo tanto, uno de los aspectos centrales para desentrañar el sentido de esta poesía debe ser la trayectoria que sigue esa voz migrante entre dos sistemas. En el caso de la poesía de Cuevas Cob, hemos resaltado ese trayecto que va de las situaciones cotidianas, como el padecimiento de los perros en la calle, pasando por las creencias y tradiciones originarias, para “traerla al presente para continuar su paso” (s/p), como escribe Ruiz (2014). Esa migración lingüística y cultural resulta una aportación original y única para comprender nuestra realidad actual. En *U yok’ol auat pek’ tí u kuxtal pek’* se expresa una imagen de mundo presente a partir de la crítica a ambos sistemas. Percibimos que en este caso los movimientos de repliegue y despliegue, propuestos por Ruiz, cuestionan esa memoria ancestral.¹⁵

En el caso de Cuevas Cob, es evidente que al recuperar dicha ruptura con el pasado también se lo crítica, para actualizar lo que pueda ser viable: por ejemplo, el juicio contra el padre por haber matado al perro siguiendo la creencia de que sus aullidos llaman al diablo no se salva de caer en un sentido de crueldad contra los animales. Esta es una lección evidente sobre la cautela con la cual proceder respecto a la cosmovisión indígena desde una ecocrítica transcultural: las jerarquías de dominio no dejan de serlo, aunque se trate de saberes ancestrales. En el caso de la poesía de Cuevas Cob,

¹⁵ Ruiz (2014) ha adoptado la noción de “repliegue” del trabajo de Ángel Rama, donde se propone como la estrategia que sigue la cultura regional para seleccionar lo que es válido para integrarse a una perspectiva modernizadora “homogénea” (Rama, 2019, p. 29). Desde dicha perspectiva, el repliegue tiende a una visión moderna de mestizaje cultural. Esto es poco viable pues, como lo planteó Cornejo Polar (2003), la combinación de ambos sistemas nunca dejará de ser heterogénea a partir de una lucha de dominación y liberación constante. Lo que debemos retomar y leer en las literaturas en lenguas originarias mexicanas es el gradual proceso de contradicción que permite expresiones diversas, así como su subsistencia en situaciones de producción distintas.

es evidente una crítica contra los sistemas jerárquicos que provocan la difícil situación de los perros en la calle. Así, la literatura en lenguas originarias se presenta como alternativa para cuestionar la dominación de los discursos y saberes occidentales, pero también para visitar en el presente la sabiduría ancestral.

El repliegue se debe reformular en el sentido de una migración constante entre sistemas para asumir una posición crítica desde donde mediar entre diversos aspectos de la realidad inmediata de la autora, pero también de sus lectores. En la poesía de Cuevas Cob, podemos “replegarnos” hacia una crítica de la situación indígena en la península maya de Yucatán, pero también visualizamos una nueva sensibilidad contra el maltrato animal, particularmente los perros. Se trata de mirar, junto a la voz poética de *U yok’ol anát pek’ tí u kuxtal pek’*, a la perra cuyo nombre escriben en “el vientre con una patada” (1995, p. 9), perseguida porque se piensa que tiene rabia, aunque en realidad sea el dolor de ver a sus crías dispersas por todo el pueblo. Esta expresión nos ubica en una nueva realidad, donde se erradique el desprecio contra toda forma viviente. ➤

REFERENCIAS

- AGUILAR, Y. (2020). *Äï: manifiestos sobre la diversidad lingüística*. Ciudad de México: Almadía.
- BALLÓN AGUIRRE, E. (2006). *Tradición oral peruana: Literaturas ancestrales y populares I*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BAUDOT, G. (1992). Sentido de la Literatura Histórica para la transculturación en el México del Siglo XVII: Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. En *Reflexiones lingüísticas y literarias, volumen II, Literatura* (pp. 125-137). Ciudad de México: El Colegio de México.
- BELLINGHAUSEN, H. (2022, 1 de enero). Escrituras en lenguas originarias de México: nudos y cabos sueltos de un inédito fenómeno literario. *Otros Diálogos de El Colegio de México*, 18. <https://otros->

- dialogos.colmex.mx/escrituras-en-lenguas-originarias-de-mexico-nudos-y-cabos-sueltos-de-un-inedito-fenomeno-literario
- BARBAS-RHODEN, L. (2014). Hacia una ecocrítica transnacional: aportes de la filosofía y crítica cultural latinoamericanas a la práctica ecocrítica. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(79), 79–96. <http://www.jstor.org/stable/43854810>
- BERRUECOS, A. (2004). La crueldad, el sufrimiento y los derechos de los animales. *Imagen Veterinaria*, 4(3), 4-12. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BRACAMONTE Y SOSA, P. (2007). *Una deuda histórica: Ensayo sobre la pobreza secular entre los mayas de Yucatán*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa.
- CATÁLOGO DE LAS LENGUAS INDÍGENAS NACIONALES. *Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*. (2009). Ciudad de México: INALI.
- CASANOVA, P. (2001). *La república de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- COCOM, J. (1998). Briceida: un cántaro que canta. En B. Cuevas Cob, *U Yok'ol Anat Pek' tí u Kuxtal Pek' (El quejido del perro en su existencia)* (pp. 5-10). Bacalar: Ediciones Nave de Papel.
- COOKE, S. (2016). Fire Was in the Reptile's Mouth: Towards a Transcultural Ecological Poetics. *Landscapes: The Journal of the International Centre for Landscape and Language*, 7(1), 1-18. Joondalup: Edith Cowan University.
- CORNEJO, A. (2003). *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELAP.
- CUEVAS COB, B. (1995). *U Yok'ol Anat Pek' tí u Kuxtal Pek' (El quejido del perro en su existencia)*. Bacalar: Cuadernos de la Casa Internacional del Escritor.
- DECRETO por el que se aprueba el diverso por el que se adicionan un segundo y tercer párrafos al artículo 1o., se reforma el artículo 2o., se deroga el párrafo primero del artículo 4o.; y se adicionan un sexto párrafo al artículo 18, y un último párrafo a la fracción tercera del artículo 115 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. (2001). *Diario Oficial de la Federación* § 1. Ciudad de México. https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=762221&fecha=14/08/2001#gsc.tab=0

- GARCÍA BEDOYA, A. (2021). Transculturación. En G. Aguilar et al. (Coords.), *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (pp. 469-480). Buenos Aires: CLACSO.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.
- GERBER, D. (2022). El odio a la mujer, ¿efecto del mal-decirlo? *Caleidoscopio - Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*, 24(46), s/p. <https://doi.org/10.33064/45crscsh4175>
- GONZÁLEZ, A. G. (2018). Cuerpos (animales) que importan: Apuntes provisionarios sobre la muerte del Hombre. *Anacronismo e irrupción*, 8(15), 33-55. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- GUTIÉRREZ CHONG, N. (2003, diciembre). Nacionalismos y etnocentrismos: La escritura maya de Briceida Cuevas Cob y Flor Marlene Herrera. *Revista de Estudios de Género. La ventana*, 18, 163-209. Zapopan: Universidad de Guadalajara.
- HAMBURGER, K. (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.
- HERNÁNDEZ ESPINOSA, G. (2022). Atisbos a las poéticas en lenguas originarias mexicanas. En R. Alvarado, G. Osorio, & D. Zavala (Coords.), *Transculturaciones de la crítica literaria en Latinoamérica II. Resistencias y poéticas* (pp. 187-204). Ciudad de México: Editora Nómada.
- HERNÁNDEZ QUEZADA, F. J. (2022, 9 agosto). Los Estudios Animales: una perspectiva de interpretación. *Amoxcalli*, 5(10), 9-28. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. <http://rd.buap.mx/ojs-dm/index.php/amox/article/view/830>
- HERRERA IBÁÑEZ, A. (2004). Los derechos de los animales. *Imagen Veterinaria*, 4(3), 13-17. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- JBUEÑFIL. (2014, 13 de junio). “El quejido del perro en su existencia”. *Estudios literarios y de cultura*. Mérida: Mérida: Adelycac. <https://adelycac.wordpress.com/2014/06/13/el-quejido-del-perro-en-su-existencia/>
- MORAÑA, M. (2017). Transculturación y latinoamericanismo. *Cuadernos de literatura*, 21(41), 153-166. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. <https://doi.org/10.11144/javeriana.cl21-41.trla>

- ORTEGA ARANGO, Ó. (2010). El laberinto literario de las poetas mayas yucatecas contemporáneas. *Estudios de cultura maya*, 42, 145-167. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.2013.42.128>
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1998). ¿Enunciación lírica? En F. Cabo y G. Gullón (Coords.), *Teoría del poema: la enunciación lírica* (pp. 41-75). Amsterdam: Rodopi.
- RAMA, Á. (2019). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Editora Nómada.
- RUIZ, M. (2014, 13 diciembre). El repliegue poético en la obra de Ruperta Bautista. *Ojarasca, La Jornada*. 212. Ciudad de México. <https://www.jornada.com.mx/2014/12/13/oja-ruperta.html>
- SOTOMAYOR PETERSON, Z. (2019). Desestructurando la violencia contra la mujer. *Trayectorias humanas trascontinentales*, 6, 244-259. Lomoges: Université de Lomoges. <https://doi.org/10.25965/trahs.1792>
- VILLARREAL, J. (2022). José Carlos Mariátegui: precursor de la crítica transcultural. En R. Alvarado, G. Osorio, y D. Zavala (Coords.), *Transculturaciones de la crítica literaria en Latinoamérica II. Resistencias y poéticas* (pp. 17-32). Ciudad de México: Editora Nómada.
- VILLEGAS, W. (2015, 5 diciembre). Briceida Cuevas, verbo florecido del mayab. *Tierra Adentro*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/briceida-cuevas-verbo-florecido-del-mayab/>

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 8, enero-abril 2024, Sección Flecha, pp. 76-102.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i8.133>

Sujeto migrante y heterogeneidad:
un acercamiento a *Trenes* de Roxana Crisólogo

Migrant Subject and Heterogeneity: An
Approach to Roxana Crisólogo's *Trains*

Shanik Sánchez
Universidad Veracruzana, México

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

Recibido: 06 de junio de 2023
Dictaminado: 29 de septiembre de 2023
Aceptado: 24 de noviembre de 2023



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

Sujeto migrante y heterogeneidad: un acercamiento a *Trenes* de Roxana Crisólogo

Migrant Subject and Heterogeneity: An Approach to Roxana Crisólogo's *Trains*

Shanik Sánchez

RESUMEN

En pleno siglo XXI, la migración aún impacta en diversos ámbitos, entre ellos la literatura. Aunque Antonio Cornejo Polar centró su propuesta en los desplazamientos del campo a la ciudad, considero que su noción de sujeto migrante todavía permite leer la literatura signada por este fenómeno, especialmente aquella que se ha escrito por y desde la emigración entre países del llamado “Tercer Mundo” al “Primer Mundo”. Parto entonces de lo señalado por Cornejo Polar para acercarme al poemario *Trenes*, de la peruana Roxana Crisólogo. Me interesa reflexionar en torno a cómo se presenta e impacta la situación migrante del yo poético y la consecuente heterogeneidad —que implica, de alguna manera, una toma de posición respecto a la identidad—, no solamente del propio discurso poético, sino de lo representado a lo largo de las estancias y experiencias que construyen su conflictivo itinerario a través de espacios y tiempos diferentes.

Palabras clave: sujeto migrante; heterogeneidad; poesía; Roxana Crisólogo; Antonio Cornejo Polar.

ABSTRACT

In this 21st century, migration still impacts various fields, including literature. Although Antonio Cornejo Polar focused his proposal on displacements from the countryside to the city, I consider that his notion of the migrant subject still allows us to read the contemporary literature marked by this phenomenon, especially the one that has been written by and from emigration between countries of the so-called “Third World” to the “First World”. Therefore, I use Cornejo Polar’s concept of migra-

tion to approach some poems of *Trains*, by the Peruvian poet Roxana Crisólogo. My interest is to reflect on how the migrant situation impacts the poetic self and how it is presented, as well as the consequent heterogeneity –which somehow implies taking a position regarding identity– not only in the poetic discourse itself but also in what is represented throughout the stays and experiences that build her conflictive itinerary through different spaces and times.

Keywords: migrant Subject; heterogeneity; poetry; Roxana Crisólogo; Antonio Cornejo Polar.

No me fui para hacer patria sino para desilusionarme
No me fui para huir sino para regresar montada en mi piel
Me pregunté si mi tono de piel es un traje de fiesta
Una estilista tailandesa me recomendó
desaparecer mi cerquillo
o desaparecer bajo mi cerquillo
Mudaste de país mudaste de piel lo olvidarás pronto

“Existe una canción que nos empuja al fondo”, Roxana Crisólogo

no hay mimesis sin sujeto, pero no hay sujeto que se constituya
al margen de la mimesis del mundo.

Escribir en el aire, Antonio Cornejo Polar

A dos décadas de haber comenzado el siglo XXI, varios fenómenos y situaciones histórico-culturales parecen, a primera vista, resueltos, tanto a niveles local y nacional como global. No obstante, si echamos un vistazo hacia atrás, nos daremos cuenta de que en realidad muchos de éstos se han dado por sentado o han sido intencionadamente ignorados. En el caso de América Latina, intelectuales como António Cândido (Río de Janeiro, 1918-São Paulo, 2017), Ángel Rama (Montevideo, 1926-Madrid, 1983), Roberto Fernández Retamar (La Habana, 1930-2019), Antonio Cornejo Po-

lar (Arequipa, 1936-Lima, 1997), Néstor García Canclini (La Plata, 1939) y Beatriz Sarlo (Buenos Aires, 1942), por mencionar sólo algunos, reflexionaron en torno a cómo circunstancias históricas, sociales, culturales y hasta económicas fueron coyunturales para las producciones ideológico-culturales en Perú, Argentina, Brasil, Cuba y otros países latinoamericanos durante los siglos xx, xix e incluso xviii y xvii, es decir, se preguntaron por la compleja coexistencia de aquellos sistemas cuya concomitancia se produjo en un decurso histórico y en un espacio socio-cultural determinados; por el impacto y el entramado de determinados hechos sociohistóricos en el ámbito de la literatura, logrando indicarnos un camino: cada proceso literario se desarrolla no sólo “en relación con un núcleo estético-ideológico que lo legitima (tradicción, nacionalidad, una dimensión de lo social, la belleza como instancia autónoma)” (Sarlo, 2020, p. 117), sino también con las transformaciones políticas, sociales, históricas y económicas de un período.

Uno de esos hechos, “de más incisiva y abarcadora trascendencia en la historia moderna” (Cornejo Polar, 1996, p. 837), sigue siendo la migración, la cual se entrecruza con el ámbito de la literatura. Al respecto, Cornejo Polar formuló la hipótesis siguiente:

el discurso migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo no dialéctico. Acoge no menos de dos experiencias de vida que la migración, contra lo que se supone en el uso de la categoría de mestizaje, y en cierto sentido en el del concepto de transculturación, no intenta sintetizar en un espacio de resolución armónica; imagino –al contrario– que el allá y el aquí, que son también el ayer y el hoy, refuerzan su aptitud enunciativa y pueden tramar narrativas bifrontes y –hasta si se quiere, exagerando las cosas– esquizofrénicas. Contra ciertas tendencias que quieren ver en la migración la celebración casi apoteósica de la desterritorialización (García Canclini, 1990), considero que el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado (p. 841).

Cornejo Polar centró su propuesta en los desplazamientos del campo a la ciudad; no obstante, considero que la migración y su correspondiente categoría de sujeto migrante permite hoy en día leer la literatura signada por este fenómeno, especialmente aquella que se ha escrito por y desde la emigración, no sólo desde el espacio rural hacia las metrópolis, sino también entre países del llamado “Tercer mundo” al “Primer mundo”. Como resultado del acto de emigrar, el sujeto migrante se conforma internamente heterogéneo: su descentramiento lo lleva a complejos procesos de desterritorializaciones y reterritorializaciones, de “cruces, empréstitos y contaminaciones” (Moraña, 2003, p. ix) entre culturas y lenguas, sin anular sus diferencias y problemas, sino, al contrario, acentuándolas y hasta (re)apropiándoselas, desmintiendo así la idea de solidez en las identidades tanto individuales como colectivas, “expresándolas en su carácter fluido y provisional, como negociaciones ideológicas y culturales en el nivel de los imaginarios” (p. ix). Parto, entonces, en el sentido señalado por Antonio Cornejo Polar para dirigir mi lectura del poemario *Trenes* (2010), de la peruana Roxana Crisólogo (Lima, 1966), donde, entre todo lo que ofrece al análisis, me interesa reflexionar cómo se presenta e impacta la situación migrante del yo poético y la consecuente heterogeneidad —que implica ya, de alguna manera, una toma de posición respecto a la identidad—, no solamente del propio discurso poético, sino de lo representado a lo largo de algunos de los 34 poemas que componen las distintas estancias y experiencias que forman su conflictivo itinerario a través de espacios y tiempos diferentes. En *Trenes*, no sólo acontece una heterogeneidad de base —la naturaleza heterogénea del propio sujeto migrante configura y subraya las diversas instancias del discurso poético—, sino también y, sobre todo, una heterogeneidad discursiva, es decir, *Trenes* es un espacio lingüístico heterogéneo ligado a una heterogeneidad básica sociocultural¹ y a

¹ De un sujeto —siguiendo a Cornejo Polar (2003)— que surge de una situación colonial y se instala “en una red de encrucijadas múltiple y acumulativamente divergentes: el presente rompe su anclaje con la memoria, haciéndose más nostálgicamente incurable o de rabia mal contenida que aposento de experiencias formadoras; el otro se inmiscuye en

una literaria-discursiva,² donde discurso, sujeto y representación se entretejen en una mimesis conflictiva.

I

Roxana Crisólogo es una poeta y gestora cultural peruana. Nacionalizada finlandesa desde 1996, sus registros dicen que nació en Lima, pero en un par de entrevistas³ ha comentado que no es limeña de nacimiento, más bien se mudó con su familia de Cajamarca a la capital a temprana edad. Estudió en las universidades de San Marcos y Federico Villarreal. Considerada parte de la Generación del noventa,⁴ su “poesía da a conocer voces fragmentadas, personajes y espacios subalternos y marginales de una Lima heterogénea, además de explorar temas como el viaje, la migración, la violencia, los roles de poder y la herencia familiar” (Comando Plath, (2009).

la intimidad, hasta en los deseos y los sueños, y la convierte en espacio oscilante, a veces ferozmente contradictorio; y el mundo cambia y cambian las relaciones con él, superponiéndose varias que con frecuencia son incompatibles [...], índole abigarrada de un sujeto que precisamente por serlo de este modo resulta excepcionalmente cambiante y fluido, pero también —o mejor al mismo tiempo— el carácter de una realidad hecha de fisuras y superposiciones, que acumula varios tiempos en un tiempo, y que no se deja decir más que asumiendo el riesgo de la fragmentación del discurso que la representa y a la vez la constituye” (p. 13).

² El poemario, en tanto que espacio simbólico, escenifica las negociaciones ideológicas y culturales del sujeto migrante en un nivel estético. En consecuencia, parte de su escritura —discurso y yo poético— y su lectura se configuran por un cúmulo heterogéneo de representaciones. No hay que olvidar la “conflictividad implícita en una literatura producida por sociedades internamente heterogéneas, multinacionales incluso dentro de los límites de cada país, señaladas todavía por un proceso de conquista y una dominación neocolonial” (Cornejo Polar, 1982, p. 15).

³ Por ejemplo, véanse las entrevistas por Javier Torres (2021) y por Marco Zanelli (2021 y 2022). Aclarar esto puede parecer una minucia; sin embargo, Cajamarca es un donde y un cuando que forzosamente remite y actualiza el (des)encuentro traumático de dos culturas y dos tiempos: el “diálogo” entre Atahualpa y Valverde, el cual “es el comienzo más visible de la heterogeneidad que caracteriza, desde entonces y hasta hoy, la producción literaria peruana, andina y —en buena parte— latinoamericana [...], el ‘grado cero’ de la relación entre una cultura oral y otra escrita, representado inclusive por la dificultad de Atahualpa para entender no sólo la letra sino el funcionamiento mecánico del libro (abrirlo, pasar sus hojas) que funcionan como los símbolos mayores de la comunicación absoluta con que comienza la historia de un ‘diálogo’ tan duradero, que llega hasta hoy, como traumático” (Cornejo Polar, 2003, pp. 21 y 29-30).

⁴ A causa de la extensión de este texto, remito a la siguiente bibliografía básica sobre el tema: Luis Fernando Chueca (2001), José Carlos Yrigoyen (2018), Luis Landa (2019).

Publicados en Lima, durante una convulsionada década, sus primeros libros, *Abajo sobre el cielo* (1999), *Animal del camino* (2001) y *Ludy D* (2006), “se ven impregnados de la intensidad y desasosiego de la época” (Comando Plath, (2019). Su cuarto poemario, *Trenes*, ha sido editado en Suecia (2009), México (2010) y Chile (2019). El más reciente, *Kauneus (la belleza)*, fue publicado de nuevo en Lima, por la editorial independiente Intermezzo Tropical, en 2021. Sobre los primeros tres libros de la poeta, José Carlos Yrigoyen (2020) ha notado:

“Abajo, sobre el cielo” (1999), uno de los poemarios centrales de su generación, sin duda entre los más relevantes de los que han tratado acerca de la Lima de los migrantes, de su hacinamiento y violencia, donde cada barrio es “una garganta raída lúgubre infectada”. Posteriormente ha escrito “Animal del camino” (2001) o “Ludy D” (2006), que mantienen, junto a “Abajo, sobre el cielo”, lazos temáticos y preocupaciones comunes, lo que infunde a este proyecto una complejidad y coherencia nada habituales en el panorama poético de las últimas décadas (p. 5).

En cuanto a *Trenes*, apunta que el poemario circuló de manera muy restringida en Perú hasta que la editorial chilena Libros del Cardo lo editó en 2019. También señala:

complementa y realza lo que las anteriores entregas de Crisólogo habían desarrollado desde diferentes vertientes. Ese viaje geográfico y mental que se reparte entre el San Juan de Miraflores de los ochenta y el descubrimiento del mundo europeo conoce en estos poemas nuevas estaciones de partida y una perspectiva menos contemplativa y asombrada que la exhibida en “Animal del camino”. Crisólogo tiene una mayor conciencia de su condición de inmigrante y ese dominio de su situación personal le permite ir más allá en ese juego de correspondencias (p. 5).

Respecto a su lugar de enunciación, la propia poeta ha declarado:

No hay una receta o un decálogo de lo que es la poesía. En mi caso personal, tiene mucho que ver con contar, y eso viene de mi

familia migrante, donde la oralidad era muy importante. La poesía es el oído atento y escribir, el registro para no olvidar. La poesía ha sido como una especie de catalizador de situaciones, imágenes, preguntas que he querido compartir con lectores y lectoras (Comando Plath, 2019).

Con esta breve semblanza, me parece que es posible notar varios elementos relacionados con la emigración, el sujeto migrante y su heterogeneidad: 1) Roxana Crisólogo carga con una doble condición de emigrante, del campo –Cajamarca– a la ciudad –Lima– y de Perú –país de “Tercer mundo”– a Finlandia –país de “Primer mundo”–; 2) en consecuencia, su identidad se construye alrededor de ejes diversos y asimétricos: abuelos campesinos, “inmigrantes en su propia tierra” (Crisólogo, 2020); su madre era analfabeta, pero ella es letrada, reside en otro país; su hija no nació, ni vive, en Perú y “estudia una lengua / que la hará aún / más silenciosa” (Crisólogo, 2010, p. 41); 3) estos desplazamientos y descentramientos migratorios producen un abanico heterogéneo de territorios y discursos: oralidad/escritura, por mencionar uno de los más importantes: “exactamente / como en el poema / quiero besar tu voz / tu voz / que canta en todas las ramas / esta mañana” (p. 21); 4) sus obras se han editado en tres países latinoamericanos –Perú, México, Chile– y uno europeo –Suecia.

Me gustaría aportar más datos biográficos de Roxana Crisólogo: su participación en uno de los grupos sobresalientes de la escena literaria peruana, Noble Katerba, de la Universidad Nacional Federico Villarreal (UNFV); la coordinación del Nordic Exchange in Literature, proyecto nórdico de literatura multilingüe; del triunvirato que dirige el medio de prensa *La Periódica*, de Perú; del colectivo multidisciplinario Somos La Colectiva, con base en Helsinki; y de Comando Plath, un colectivo surgido a partir de la denuncia de acoso sexual que la propia Roxana Crisólogo hizo pública en redes sociales en 2017, apoyada por otra poeta y académica peruana, Victoria Guerrero Peirano, con el objetivo de “visibilizar la literatura escrita por mujeres y disidencias, peruanas y hermanas” (Comando Plath, 2019).

Por último, considero necesario recordar el ambiente político y social en el cual surgen sus libros. Perú sufrió veinte años de violencia, desde 1980 hasta el 2000: “cerca de 70 mil muertos, responsabilidad política de tres diferentes gobiernos (el de Federico Belaúnde Terry, Alan García y Alberto Fujimori), así como responsabilidad directa de las Fuerzas Armadas del Perú, el movimiento maoísta Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA)” (Villacorta, 2016, p. 125). Durante esas dos décadas, la poesía peruana transitó del lenguaje conversacional a la búsqueda y reformulación de uno nuevo, con énfasis marcadamente situacional: ahora el lenguaje poético es y se percibe como enunciación estética y política, en proceso abierto y continua exploración formal, para encontrar otras vías de contacto entre la realidad y la poesía; no sólo entre seres humanos, sino también entre éstos y lo circundante.

El impacto de todo lo anterior –relaciones entre cultura, literatura, ideología y geopolítica– me parece que es marco y punto respecto de lo cual se articula *Trenes*, donde la voz lírica expresa una subjetividad migrante y heterogénea, cuya identidad se enraíza en una incesante e inevitable fluctuación. En palabras de Cornejo Polar (1996), diríamos:

dramatiza en y con su lenguaje la condición migrante y habla con espontaneidad desde varios lugares, que son los espacios de sus distintas experiencias, autorizando cada segmento del discurso en un *locus* diverso, con todo lo que ello significa, incluyendo la transformación de la identidad del sujeto, *locus* que le confiere un sentido de pertenencia y legitimidad y que le permite actuar como emisor fragmentado de un discurso disperso (p. 843).

El sujeto poético de *Trenes* rompe con la noción de sujeto romántico, jerárquico y autónomo. Cuando la identidad individual y familiar se construye de migraciones, “se comienza a discutir la identidad del sujeto y la turbadora posibilidad de que sea un espacio lleno de contradicciones internas, y más relacional que auto-suficiente, lo que se pone en debate, o al menos el marco dentro del cual se reflexiona, no es otro que la imagen romántica del yo”

(Cornejo Polar, 2003, p. 12). Signado por una radical heterogeneidad, el sujeto migrante de *Trenes* da cuenta de las contradicciones internas y externas a largo de su discursividad, en este caso, a través de la poesía.

II

Como apunta Cornejo Polar (1996), en “Una heterogeneidad no dialéctica”, la postura del sujeto migrante –sus discursos y modos de representación– genera una categoría que permite “leer amplios e importantes segmentos de la literatura Latinoamericana –entendida en el más amplio de sus sentidos– especialmente los que están definidos por su radical heterogeneidad” (p. 838). Precisamente, para acercarse a *Trenes* encuentro pertinente y efectivo el término migración⁵ y dos categorías que se derivan de éste: sujeto migrante y heterogeneidad. Gracias a los “contenidos de multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento que lleva implícitos, y su referencia inexcusable a una dispersa variedad de espacios socioculturales que tanto se desparraman cuanto se articulan a través de la propia migración, la hacen especialmente apropiada para el estudio de la intensa heterogeneidad” (p. 838) de este poemario.

Trenes abre y cierra representando el fenómeno migratorio como base identitaria. He aquí el primer poema:

mi abuelo
tenía los hombros blancos
por las cicatrices
era el cuerpo entrenado
para abrirle la trocha
al tren
[...]
él corría como un fantasma
sobre los campos de caña
colocando rieles
levantando polvo del azúcar

⁵ Mucho se ha mencionado sobre el tema de la migración en la poesía de Roxana Crisólogo, pero hasta ahora esos comentarios se han quedado en la superficie.

haciendo azúcar
del polvo
de los cadáveres
de los que no consiguieron sacar
el cuerpo a tiempo
él
que siempre supo
cuál era el tiempo
un día dejó la línea firme
y volvió a lo suyo
ser arriero (2010, pp. 7-8).

Sin duda, aquí el choque es doble: la migración del campo a la ciudad y la modernización. El abuelo prefiere regresar al espacio rural, aunque en ningún momento aparezca el tópico de añoranza romántica, pero sí el énfasis en la hostilidad citadina, a causa de su crecimiento acelerado. El sujeto migrante, pues, nos va a hablar desde dos –o más– espacios y tiempos, pero sin sintetizar en su discurso estas experiencias; al contrario, las actualiza. He aquí el último poema:

me ha tomado más
de lo que hubiera imaginado
el camino de regreso
reunir las enseñanzas del paisaje

es un hecho
no hay tren
y de Pacasmayo a Chilete
ahora se viaja en bus
o a lomo de acémilas

aunque mi otro abuelo
el camionero
jure que un silbato de tren
arruina su sueño
no creí que fuera tan difícil
volver a empezar

darle vuelta a este desierto

recoger azúcar, querosene y velas
y repartirlas por
pueblos que parecen hacerse polvo
en las alturas
y que el sol
convierte en mecheros humanos

es lo que un arriero
acostumbra hacer
y no le queda más que el privilegio
de sus palabras (2010, pp. 99-100).

El yo poético entrelaza su historia, condenada a “no poder / vivir más / que en estas palabras” (p. 95), con las historias de sus abuelos: un arriero cajamarquino, a quien “no le queda más que el privilegio / de sus palabras” (p. 100), y un camionero, que “jura que un silbato de tren / arruina su sueño” (p. 99). Mientras el primer poema representa las acciones del abuelo en pasado, el último lo hace en presente. Tal proceder deja claro que el sujeto poético de *Trenes*, en tanto sujeto migrante, “no está especialmente dispuesto a sintetizar las distintas estancias de su itinerario” (Cornejo Polar, 1996, p. 841) y tampoco encapsularlas, sino, por el contrario, a establecer comunicación entre éstas, a través de diversos sistemas culturales y canales distintos, como la oralidad y la escritura⁶ o la historia, el mito y la religión.⁷ El yo poético, en consecuencia, se despliega heterogéneo: no aspira a una síntesis, más bien maneja una pluralidad, una “pertenencia compartida” (p. 843). Su retórica de la migración, en consecuencia, no va a ser aquella donde se expresan sentimientos de desgarramiento, nostalgia del terruño y fascinación de la ciudad, ni una positividad sin fisuras. La representación de los abuelos campesinos, migrantes, y, de alguna

⁶ La mayoría de los 34 poemas se ven atravesados por este enfrentamiento entre oralidad y escritura, en especial me gustaría apuntar los siguientes: 2, 11, 15, 18, 20, 25 y 30.

⁷ Por ejemplo, remito a los poemas 3, 14, 16, 22, 28, 29 y 33.

manera, adaptados a la pleamar de la modernidad –uno, rielero; el otro, camionero, pero ambos rurales–, sitúa al yo migrante con una identidad heterogénea, vinculada, sí, con la naturaleza, aunque no una naturaleza plena, sino más bien paisaje,⁸ en tanto que forma del dominio del hombre, reducida y puesta al servicio de la modernización, y con la palabra, palabra no sólo oral, en cuanto a sus abuelos, sino escrita, en cuanto a su poesía. De ahí que ningún verso comience en mayúsculas en todo el poemario y casi no aparezcan signos de puntuación. De ahí también la abundancia de metonimias, figura retórica propia de la oralidad, pues contraria a la metáfora, “que se cierra en la similaridad de sus componentes, además poco numerosos, la metonimia carece de centro y puede ampliarse con notable libertad” (p. 843). Gracias a sus ondas, que “se expanden bajo la laxitud de la norma de la contigüidad, tanto asociativa como opositiva” (p. 843), la metonimia no sólo favorece y repite el discurso descentrado y azaroso del migrante, sino además permite relacionar las variadas figuraciones y discursos de éste, así como sus diversas estrategias representativas. El yo lírico migrante encuentra “en la deriva del curso metonímico [...] lugares desiguales desde los que sabe que puede hablar porque son los lugares de sus experiencias. Serían las voces múltiples de las muchas memorias que se niegan al olvido” (p. 843).

En los 32 poemas restantes, la sujeto poético invita al lector a acompañarla en sus periplos, a atestiguar cómo responde estéticamente ante el fenómeno migratorio –propio y ajeno–⁹, sin que ello implique perder ni desvirtuar su identidad.¹⁰ En el segundo poema, se lee, por ejemplo:

⁸ Como sugiere Beatriz Sarlo (2020), el paisaje y sus habitantes son producidos por la mirada. Los cambios sociales, económicos y topográficos impactan en la subjetividad de los sujetos, modificando no sólo la percepción del espacio, sino también los productos estéticos de dicha percepción. Por ello, en el caso de la utopía rural no se observa una “escisión entre hombre y naturaleza, naturaleza y sociedad, hombre y sociedad” (p. 49).

⁹ Otros poemas que abordan este tema son 3, 4, 12, 17 y 18.

¹⁰ Esta categoría también podría analizarse en los poemas 12, 14, 21, 24, 26, 27, 28, 30 y 33.

una extranjera viajando en tren a Moscú
no hay a quien hacerle el habla
[...]
no soy una vendedora más
ni sé de excursiones
[...]
no tengo por qué explicar
un origen demasiado arraigado
en mis ojos
este excesivo sueño
que el desierto ha dejado
como un tapiz de ahogadas voces
en mi lengua
[...]
al fondo dos turcos se juegan la suerte
 o a mí
y una nigeriana da de comer a su hijo
de un fruto pequeño que llamaré pecho
verde que te quiero verde
 repito
asumo esta opción
 la soledad
ojos profundamente negros
y manos cuidadosamente blancas
 toda una lista
de enfermedades tropicales
 que de pronto
asoman el rostro
en un inglés impronunciable
que no me importa seguir
y es un motivo más para el silencio
pero ahora los turcos se lo juegan todo
y me toca ser el cuerpo
o esa parte mía
que también llamarán pecho
 un cruce
atolondrado de formas
y empiezo a entenderlo todo

acumulando voces como dialectos
afines al tacto
mientras agua sale de la boca
no como una palabra
y se convierte en una pregunta de los ojos
que también el cuerpo describe
pedir agua
debe ser igual en todos los idiomas
[...]
una extranjera en el tren
camino a Moscú
[...]
dónde vivirán ese par
de muchachas holandesas
no en un barrio
supongo
ni en medio del bosque
posan una al lado de la otra
tan apacibles
en el almanaque
mientras a su lado
una vaca
se deja tocar la ubre con placer
comercial de leche o de yogurt
–se me revuelve el estómago cada vez
que escucho la palabra yogurt–
[...]
piernas demasiado blancas
demasiado largas y bien
torneadas
y alguien por ahí diría
perfectas
es un asunto de huesos
cómo explicarles que soy demasiado pequeña
que no consigo bajar la persiana
[...]
una extranjera en el tren
camino a Moscú

leyendo sobre lo que hace unas semanas
pasó en Voronezh
una ciudad desconocida
 hasta ahora
como yo
[...]
una peruana en el tren
camino a Moscú (pp. 10-12, 14-15, 16, 20).

El discurso migrante de este sujeto poético evidencia la inestabilidad de categorías como primer mundo/tercer mundo, centro/periferia y marginalidad al trastocarlas –con un tono irónico– y en cierto modo vaciarlas de sentido: todos son extranjeros en el tren, todos son cuerpos y, por consiguiente, aunque no logren comunicarse ni en inglés, no se necesitan palabras para entender que el otro es una persona que siente, existe y tiene derecho de transitar por donde quiera. La migración no es, entonces, una “fuerza imbatible y todopoderosa que reconstruye desde sus raíces la identidad migrante” (Cornejo Polar, 1996, p. 840), porque el migrante tiende a repetir a donde vaya costumbres, modos de relacionarse, de producir y de experimentar, que no necesariamente se incorporan a la otra cultura. De ahí que los versos “una extranjera viajando en tren a Moscú” y “una extranjera en el tren camino a Moscú” más adelante se modifiquen a “una peruana en el tren camino a Moscú”. Una peruana, dos turcos, una nigeriana con su bebé, dos muchachas holandesas y una familia de vietnamitas, todos están expuestos, en tanto emigrantes, a una conflictiva heterogeneidad; sin embargo, al mismo tiempo, pueden ejercer deslindes relativamente claros entre las fuerzas surgidas de ese “nuevo espacio de experiencia” (p. 840). Pese a las adversidades y la soledad provocadas por la migración, la voz lírica no se vulnera; al contrario, saca provecho de su situación. En los poemas 6 y 7, por ejemplo, no establece polos entre la nostalgia y el triunfo, sino que representa el vaivén de la identidad migrante y heterogénea que se construye “en la incesante (e inevitable) transformación” (p. 841), en distin-

tos tiempos y espacios, dando pie a una voz y una discursividad poética múltiplemente situada:

te imagino vendiendo chucherías
contándole a la gente lo lindo
lo maravilloso que es vivir en el Perú

vendiendo en un idioma que no existe
un país que tampoco existe

puedo ver a mi hermana vendiendo
en un pueblo de nombre impronunciable
compitiendo con turcos alegres
hábilis vendedores de baratijas
entre alfombras y sedas

la estudiante de cabello largo
la muchacha pobre de San Juan de Miraflores
(cerca de lo que algún día con suerte
llegará a ser un tren)

vendiendo como quien se vende a sí misma
como quien recupera una parte
de su orgullo perdido

exigiendo el precio más alto

dientes blancos
que llamará collar de piraña y ella luce
con verdadera dignidad

piel marrón de huaco
que conseguirá admiren

mirada de bronce como la de los embrutecidos
en las minas
manos enrojecidas por el trabajo negro

tú les dirás que es su color natural (pp. 31-32).

Identidades –tú/yo–, estereotipos –“piel marrón” / “mirada de bronce”– y lugares comunes –dientes blancos como collar de piraña en lugar de “collar de perlas”– son interpelados por el yo poético en este poema, donde se asoma un movimiento dinámico y conflictivo entre las dimensiones sociocultural y la estética y donde, además, se aleja a propósito de la poesía del cuerpo “femenino”.¹¹

En una entrevista, Crisólogo declaró: “Yo salgo, camino, me voy, me atrevo. Eso ha marcado mi vida cuando tuve que quedarme a vivir en Finlandia. Fue muy desafiante adaptarse” (Zanelli, 2021). En el poema 7, la situación migrante del yo poético precisamente no es una debilidad, sino una fuerza:

olores tropicales
saben ser alegres y sonreír
perfuman
los rincones apartados
de las oficinas

sacuden el polvo
de la más cotizada construcción

los secundaria si fuera posible

sería el agua de colonia inglesa
el perfume de sándalo

el rostro aindiado de la muchacha
que con decisión se funde
en el olor que llega
hasta el más abominado
fondo

¹¹ Me refiero a la poesía del cuerpo de los años ochenta, establecida, sobre todo, por Carmen Ollé con sus *Noches de adrenalina* (1981), la cual introduce un sujeto poético femenino que escribe desde su cuerpo acerca de su deseo, enfrentando a la censura “patriarcal” y a la estética canónica.

el seco el suave
el más penetrante (pp. 33-34).

Contrastes entre “olores tropicales”, oficinas y polvo de las construcciones europeas; entre esos “olores tropicales” y “el agua de colonia inglesa”. El “rostro aindiado de la muchacha” se funde “con decisión” en ese lugar extranjero. Carmen Ollé (2005) denomina “sincrética” la escritura de Crisólogo, como “el síncope nervioso de las ciudades emergentes [que] busca por el contrario su esencia en la multiplicidad” (p. 65). Esta aproximación de Ollé la vinculo con la noción de descentramiento en el sujeto migrante, cuya expresión en el discurso literario suele ser proliferante y múltiple. Precisamente, el poemario *Trenes*, como la identidad del yo poético migrante, se teje en una heterogeneidad conflictiva de espacios y tiempos, recuerdos, colores, palabras, sonidos y silencios.¹² Así en el poema 5, por ejemplo:

entonces como Tatiana
me apuraba a borrarle las ojeras
 el sol
de los campos de bayas

y como Tatiana me preguntaba
y como Tatiana le preguntaban
qué hacer
para evitar el control
cómo hacer con la visa
cómo deshacerme de esta sonrisa
[...]
la piel jabonosa del río
 que desciende
y se pregunta

¿qué diablos hace esta muchacha

¹² Otros poemas donde se puede advertir esas tensiones son el 10, 11, 12, 15, 16, 18, 20, 25, 26, 30 y 31.

hablando desde las manos
explicándose desde los pies?

Expulsada el tiempo perverso de los árboles (pp. 29-30).

Mientras en el poema 23:

no era del desierto del que nos quejábamos
ni esta sed absorta
que nos viste
de un burocrático negro
igual que Lima
es una ciudad sitiada
[...]
una pésima composición musical de sonidos
sin vida
puertas que se abren ventanas
que se dejan patear por el viento
viento que se afina
y rechina
polvo que no dice nada
porque nada tiene que decir
del modo cotidiano
de redistribuir los cielos

y con razón dirán
y con tesón
afranelado
desnudo
puto mundo

que no confluye
y patea (pp. 70-71).

Ambos poemas representan distintas experiencias del sujeto migrante y la coexistencia –en ocasiones pacífica y en otras, problemática– de culturas distintas en la conformación de su subjetividad.

Trenes retrata no de una forma pintoresca, no folclórica, sino desde lo estético –la poesía y el espacio ambiguo del tren: fuera/dentro, movimiento/reposo–, la situación de un yo poético migrante entre la oralidad y la escritura, entre el allá y el aquí, el ayer, el hoy y el mañana:

tememos que los amigos del pasado

nos vean

[...]

el pasado

que doy vuelta

con la llave que cierra y abre

distancias

si todo sale bien compraremos muebles nuevos

[...]

cuando ya poco importa

el origen de la madera que guarecerá nuestros

cuerpos

acostumbrados a restregarse sobre lo que sea que

les dé calor

la única guerra la libran nuestros deseos

el único pudor es hacia

las papas fritas y albóndigas

que mi niña resuelve meterse a la boca

y escupe

sobre la madera rancia

y ordinaria de esta mesa (pp. 36-37).

Y si bien *Trenes* podría remitir al lector a una larga tradición del motivo del viaje en tren, su yo lírico no se asemeja al de *Poemas árticos* de Vicente Huidobro, ni al de *Los veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, ni tampoco a los *Poemas para ser leídos en el metro* de Arturo Dávila, por ejemplo. El sujeto poético de *Trenes* no se solaza en enumerar los nombres de las ciudades recorridas, como lo hace el de Huidobro, no se inspira en el ritmo del traqueteo ni utiliza el tren como metáfora del paseo de la ima-

ginación creativa, como en el de Gironde; el yo poético migrante de Roxana Crisólogo se presenta en el encuentro de un momento de tiempo extendido, incompatible con la secuencialidad y la lógica espacio-temporal modernas.

III

Se ha dicho que el siglo xx fue un período de fugitivos, exiliados y emigrantes (Silva, 2000, p. 40); no obstante, este siglo xxi también parece encaminarse hacia allá, tanto así que bien puede declararse, junto con Edward Said (2013), que “la cultura moderna es en gran medida obra de exiliados, emigrados y refugiados” (p. 179). En su desplazamiento, *Trenes* no sólo representa la experiencia vital de un sujeto poético migrante femenino; además, registra que, en medio de la multiculturalidad, de “bolivianas / empujando pesados bloques / de cartón / coreanas / cargando a sus pequeños / tan blancos como barras de jabón” (2010, p. 57), se escenifican tensos conflictos en Europa –así como en América Latina–: “todo está a medio hacer / a medio destruir / o en medio camino de algo / una ciudad que se recicla / trozos de sangre que a estas horas / llamaré sol / [...] la ilusión de la patria / que seguiremos bailando / alumbrados por la inquietud / de la diferencia” (p. 64). Que se puede experimentar nostalgia de los sonidos, olores y sabores: “mi madre dice que en semana santa no se come carne / juro que esta vez evité sentir esa necesidad / este apego” (p. 38). No obstante, sonidos, olores y sabores se producen en todas partes: “pero mira aquí / suaves trozos de oveja / se disponen como si tuvieran vida propia / sobre los platos” (p. 38). Y si bien el yo poético migrante puede arraigarse en lo familiar, más que en lo nacional –“observa / el aceite de oliva / el humus con el que / los vecinos marroquíes / untan los panes / y celebran que nuestras niñas / jueguen juntas” (p. 38)–, su identidad se construye en la transformación de “los surcos que la carne ha / dibujado en nuestros rostros / de felicidad” (p. 39); en la acción de solidarizarse “con esta muestra de ternura / con esta falta de pescado seco / y vino blanco” (p. 39).

Literatura de la migración, más que del viaje, *Trenes* representa el espacio-tiempo paradójico, intersectado, del sujeto migrante: su

lugar intersticial entre la persistencia y el cambio; la tradición y lo nuevo; lo propio y lo ajeno; el “cuando me fui”, el “cuando llegué” y el “ahora que vivo aquí”; el afuera y el adentro; el centro y la periferia. Es en esa dinámica –posibilidad y problema entre lugares y tiempos– donde su subjetividad se va conformando.¹³ Roxana Crisólogo misma ha dicho: “Yo vengo de una familia de migrantes cajamarquinos y eso, de una manera, me ha marcado en mi forma de ver la vida, de sentirme como una transeúnte” (Torres, 2021).

Espacio simbólico donde se cruzan microhistorias, ritmos y relatos diversos e interconectados, *Trenes* registra las tensiones que atraviesan tanto el yo poético migrante como los otros “pasajeros”, con las “figuraciones imaginarias que los acompañan” (Moraña, 2003, p. ix). *Trenes* convoca en lo estético un lugar y un momento de encuentro heterogéneo: oralidad y escritura, poética y geopolítica, historia y experiencia.¹⁴ Discurso literario inextricablemente ligado a otras dimensiones de lo simbólico, de la cultura y de la práctica social, interpela al lector a pensar la(s) cultura(s) antes y más allá de las supuestas unicidades y totalizaciones nacionalistas y continentalistas que subyugan las subjetividades en aras de presuntas organicidades identitarias, reduciendo la multiplicidad de culturas coexistentes en conflictividad y negociación.¹⁵ El desplazamiento, el descentramiento, la desterritorialización y la reterritorialización implicados en la acción de migrar ponen en entredicho conceptos como nación y literatura nacional, lenguaje e identidad lingüística, las metrópolis con

¹³ Lamentablemente, la extensión de este artículo no me permite desarrollar más esta idea. Sin embargo, quisiera solamente anotar que los poemas 13, 14, 16, 18, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28 y 30 perfilan este tema: el proceso de conformación de la subjetividad antes, durante y posteriormente al movimiento migratorio.

¹⁴ Los poemas 3, 14, 17, 18, 22, 27, 28, 29, 32 y 33 hacen referencia a situaciones sociohistóricas, como la diferencia entre el uso de los trenes en los países europeos y Perú: mientras en los primeros suele ser un medio de transporte bastante utilizado, en el segundo se dejaron de usar. También remiten al período de dictaduras peruana y refieren a la presencia de los neonazis, así como a la violencia soterrada de las sociedades germanoparlantes y anglosajonas hacia los emigrantes no occidentales.

¹⁵ De nuevo, me tomo la libertad de indicar que esto puede verse en los poemas 8, 9, 12, 17, 18 y 21, por ejemplo, donde la identidad y la alteridad impactan no sólo en el yo migrante, sino también en los demás, quienes nunca dejan de concebirlo como un otro, un forastero “usurpador”.

sus centros/periferias y su ímpetu de homogeneidad cosmopolita: “si supieran / no sólo es el idioma / el que a duras penas / reconstruye” (2010, pp. 9-10). En el reconocimiento de la alteridad del sujeto migrante, advertimos que no hay tal estar en el centro del mundo:

cabezas gachas
cabezas negras y apuradas
soledad de asfalto como la mía
cabezas peruanas fósiles
emergiendo de costales de baratijas
medias chinas y baterías coreanas
que los rótulos fantasmales de los grandes teatros
convertían en incontenibles llamaradas de gente

pensé que los había dejado reposando
en las barracas eternas de la desmemoria

a las matronas sin trenzas
repartiendo churros a peso devaluado
bajo la luz hosca de los negocios de comida
a los maniqués sin mirada
vendiendo tarjetas postales para llamar al Perú
a los bolivianos encogidos en poltronas de tocuyo
escuchando radio con la indiferencia
de los mismos maniqués que una cuadra atrás
me invitaban a detenerme en un hueco oscuro
regentado por un judío agazapado
en un mostrador con olor a tela

mientras que desde otra mirada
una muchacha abre un cartapacio
de cuentas y una multitud húmeda
culebreándose entre mis pies
transforma sus ojos en gracias indiferentes
que devuelvo por sobre el hombro
en un desdeñoso rehacer
ir y venir partir y regresar
sin palabras (pp. 58-59).

La idea de centralidad y de nuestro ser no es firme y pétrea, sino fluctuante y heterogénea, pues, en tanto que sujetos sociales, históricos y culturales, vivimos en lenguas, historias, geografías e identidades que, a su vez, están en constante movimiento y metamorfosis. La experiencia migratoria en *Trenes* se va configurando como creación poética a través de la alteración espacio-tiempo –vagones/poemas– y la indagación en la otredad propia y ajena. Por consiguiente, la identidad del yo poético migrante establece vínculos multiculturales. Dicho de otro modo, el yo poético de *Trenes* conjuga en la poesía una forma estética de la emigración: los poemas se convierten en el espacio de tránsito y pertenencia donde discurso, sujeto y representación se imbrican en una mimesis heterogénea. ➤➤

REFERENCIAS

- CHUECA, L. F. (2001). Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa. *Lienzo*, 22, 61-132. Lima: Universidad de Lima. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1647/1643>
- COMANDO PLATH (2019). *Comando Plath*. <https://comandoplath.com/>
- CORNEJO POLAR, A. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- CORNEJO POLAR, A. (1996, 30 de diciembre). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, LXII, 176-177. Liverpool: Liverpool University Press. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6262/6438>
- CORNEJO, P. (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- CRISÓLOGO, R. (2010). *Trenes*. Ciudad de México: El Billar de Lucrecia.

- CRISÓLOGO, R. (2020, 20 de enero). Los trenes también nos llevan al rechazo y a la muerte. *Lima en Escena*. Lima: Lima en Escena. <https://limaenescena.pe/roxana-crisologo-los-trenes-tambien-nos-llevan-al-rechazo-y-a-la-muerte/>
- LANDA, L. (2019). Hacia una periodización de la poesía peruana del siglo XX. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 65, 11-31. Lima: Academia Peruana de la Lengua.
- MORAÑA, M. (2003). Prólogo. En A. Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (pp. VII-XIII). Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- OLLÉ, C. (2005). (2005, mayo). Reflejo de una cultura mixta, híbrida. *Revista Ideele*, 170, 167. San Isidro: Instituto de Defensa Legal. <http://www.idl.org.pe/idlrev/revistas/170/Cultura.pdf>
- SAID, E. (2013). *Reflexiones sobre el exilio. Y otros ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Ediciones Debolsillo.
- SARLO, B. (2020). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SILVA, L. (2000). *Viajes, escritos y escritores viajeros*. Madrid: Ediciones Anaya.
- TORRES, J. (2021, 25 de marzo). *El Arriero: Entrevista a Roxana Crisólogo*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=w-qnuEHskxxA>
- VILLACORTA, C. (2016, enero-junio). La reconstrucción de la memoria: la poesía peruana después de la violencia política 2000-2010. *Letras*, 87, 123-134. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas-Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú). <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/329/324>
- YRIGOYEN, J. C. (2018). Cuaderno de quejas y contentamientos. Poesía peruana 1990-2017. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 812, 22-45. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.
- YRIGOYEN, J. C. (2020). “Trenes”, nuestra crítica del libro de Roxana Crisólogo. *El Comercio*. Lima: Grupo El Comercio. ht-

[tps://elcomercio.pe/luces/libros/trenes-nuestra-critica-del-libro-de-roxana-crisologo-jose-carlos-yrigoyen-noticia/](https://elcomercio.pe/luces/libros/trenes-nuestra-critica-del-libro-de-roxana-crisologo-jose-carlos-yrigoyen-noticia/)

ZANELLI, M. (2021). La poeta Roxana Crisólogo explora la migración en su poemario “Kauneus (la belleza)”: “No hay un lugar perfecto”. *RPP Noticias*. San Isidro: Grupo RPP. <https://rpp.pe/cultura/literatura/roxana-crisologo-explora-la-migracion-en-su-poemario-kauneus-la-belleza-no-hay-un-lugar-perfecto-lima-finlandia-noticia-1329799?ref=rpp>

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 8, enero-abril 2024, Sección Flecha, pp. 103-125.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i8.134>

Crónica y testimonio migratorio en el *Libro
centroamericano de los muertos* de Balam Rodrigo

Migrant Chronicle and Testimony in the *Libro
centroamericano de los muertos* by Balam Rodrigo

Kenia Aubry
Universidad Autónoma de Campeche, México

ORCID: 0009-0005-2899-8380
kenia_gab@hotmail.com

Recibido: 22 de octubre de 2023
Dictaminado: 06 de noviembre de 2023
Aceptado: 30 de noviembre de 2023



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

Crónica y testimonio migratorio en el *Libro centroamericano de los muertos* de Balam Rodrigo¹

Migrant Chronicle and Testimony in the *Libro centroamericano de los muertos* by Balam Rodrigo

Kenia Aubry

RESUMEN

En estas páginas, examinaremos el *Libro centroamericano de los muertos*, de Balam Rodrigo, una obra poética que transgrede los límites del género para convertirse en crónica y testimonio de las atrocidades contra los migrantes, entre los períodos calderonista y peñanietista. El punto de partida de la obra es la intertextualidad con *Brevísima destrucción de las indias*, de Bartolomé de las Casas; y sobre ésta, se ensambla los códigos de la crónica y el testimonio. En este sentido, abordaremos la yuxtaposición de ambos códigos y su conexión con lo que hoy se denomina *poesía no lírica*. Consideraremos también el término *escritura desapropiativa*, ya que en la obra de Balam Rodrigo hay una pugna por hacer visible y palpable la presencia de otros decires y hacereres, un discurso poético cuya discursividad y performatividad rompe con lo privado y se orienta hacia lo político y hacia lo público.

Palabras clave: Balam Rodrigo; crónica; testimonio; migración; poesía no lírica.

ABSTRAC

In these pages, we will examine the *Libro centroamericano de los muertos*, by Balam Rodrigo, a poetry book that breaks the limits of genre to becomes a chronicle and testimony of the atrocities against migrants, between

¹ Artículo vinculado con el proyecto de investigación *Poesía actual y política (II): Conflictos sociales y dialogismos poéticos* (PID2019-105709RB-I00), financiado por el Gobierno de España.

the presidential periods of Calderón and Peña Nieto. The starting point of the work is the intertextuality with *Brevísima destrucción de las indias* by Bartolomé de las Casas, on which it builds the codes of the chronicle and the testimony genres. In this sense, we will address the juxtaposition of both codes and their connection with what is today known as non-lyric poetry. We will also consider the term of non-proprietary writing, since in the work of Balam Rodrigo there is a struggle to make visible and palpable the presence of other sayings and doings; a poetic discourse whose discursivity and performativity breaks with the private and is oriented towards the political and the public.

Keywords: Balam Rodrigo; chronicle; testimony; migration; non-lyric poetry.

La poesía está en otra parte: fuera del poema.

Luis Felipe Fabre, *Leyendo agujeros*.

0. PRELIMINARES

La literatura contemporánea ha roto los protocolos de la poesía inscrita en los ejes del romanticismo: la lírica ya no es la expresión única, como principio, de lo poético. La poesía mexicana actual brota sobre un contexto de excesiva violencia, la propulsada por el crimen organizado —incluido el narcotráfico—, que controla una amplia diversidad de negocios, razón por la que estos grupos delincuenciales actúan y se exhiben a la luz pública, desafiando al Estado. La producción poética de hoy *da luz* a seres muertos, resultado de los secuestros, las desapariciones forzadas, los feminicidios y los homicidios dolosos. La corrupción y la impunidad son el resultado del *tejido social rasgado*. Ante este panorama, la materialidad poética no permanece ajena al *horrorismo contemporáneo* —formas de violencia

extrema.² Lo que pasa fuera y dentro de la página tiene, “ahora más que nunca, una relación concreta y directa con la producción de valor social” (Rivera Garza, 2019, p. 36). En este contexto, resultan oportunos los cuestionamientos de Cristina Rivera Garza: ¿qué retos enfrenta la escritura en un entorno, además de violento, precario?; ¿cuál es el compromiso ético y estético de la escritura en un medio rodeado de muertos y cuáles las posibilidades de que la escritura desarticule la gramática del poder depredador neoliberal? (pp. 16-17). En este panorama de emergencia extrema, la producción poética no puede afrontar las problemáticas sociales con los mismos patrones de lirismo propuestos desde la revisión hegeliana: expresión de una conciencia individual coherente –aplicada a una subjetividad manifiesta en la introspección vivencial–, tendencia a la presentidad –percepciones y emociones referidas–, enunciación mimetizadora de las condiciones de un soliloquio transcrito, minoración de los rasgos asociados al dialogismo, entre otras (Casas, 2015, p. 96).

La experiencia estética de la poesía mexicana privilegia, lo que es una tendencia de la poesía actual, lo concreto por encima de lo metafísico. Para hacer frente a la situación crítica, obras como *Los textos del yo* (2005), de Rivera Garza, *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* (2013), de Jorge Humberto Chávez, *Antígona González* (2012), de Sara Uribe, *De amor y furia. Epigramáticos* (2015), de Minerva Margarita Villarreal, y *Libro centroamericano de los muertos* (2018), de Balam Rodrigo, por citar algunas, pertenecen a una poesía con fisuras, que son puertas de entrada y salidas de emergencia a los conflictos sociales (Fabre, 2005, p. 14).

En las páginas siguientes, examinaremos el *Libro centroamericano de los muertos*, de Balam Rodrigo (Chiapas, 1974). Se trata de una obra poética que transgrede los límites del género –en ella, no cabe ya la centralidad del yo lírico– para convertirse en crónica y testimonio de las vilezas cometidas contra los migrantes en los últimos

² El concepto es de Adriana Cavarero y lo retomamos de *Los muertos indóciles*, de Cristina Rivera Garza (2019).

años del período presidencial de Felipe Calderón (2006-2012) y los primeros años del sexenio de Enrique Peña Nieto (2012-2018). El punto de partida de la obra es la intertextualidad que establece con *Brevísima destrucción de las indias* (1552), de Bartolomé de las Casas, sobre la que se yuxtaponen los códigos de la crónica y el testimonio. Tal ensamblaje coloca a la escritura del chiapaneco en el ámbito de lo que Arturo Casas ha denominado *poesía no lírica o postlírica*: una poesía híbrida —dicho a grandes rasgos—, con una discursividad y performatividad que rompe con lo privado y se orienta hacia lo político y al ámbito público.

El testimonio poético de Rodrigo, que infringe contra el individualismo fomentado por la ideología capitalista y neoliberal, participa críticamente en el conflicto migratorio y en la brutal violencia mexicana a partir de una *épica* fundada en lo público: de ahí su cobijo en la crónica y en el testimonio. Está claro que el autor está dispuesto a entrecruzar la ética y la estética con la ensambladura de la obra. En este sentido, tomaremos en consideración la pugna por una estrategia de escritura dialógica y *desapropiativa*, esto es, que haga visible la presencia de los *otros* —los migrantes— con el objeto de explorar “el adentro y el afuera del lenguaje, [...] su acaecer social en comunidad” (Rivera Garza, 2019, p. 21). La obra del mexicano trata de confrontar el lenguaje hegemónico mediante una poética centrada “en hospedar y prestar atención a las víctimas de la violencia que buscan por todos los medios posibles que su testimonio les sobreviva” (Díaz Álvarez, 2021, p. 16).

1. POESÍA Y ANTIPOESÍA

Un doble calado, de explícita intención, conforma el *Libro centroamericano de los muertos. Brevísima relación de la destrucción de los migrantes de Centroamérica, coleccionada por el autor, de la orden de los escritores de poesía, año de MMXIV*. En la “Nota del autor”, se aclaran las huellas de la escritura que conforma el poemario: se mencionan las partes que corresponden a los fragmentos de la *Brevísima destrucción de las indias*, así como las alteraciones e incorporaciones a la obra del cronista, que, a lo largo del texto, se destacan con cursivas. Este apartado no tiene la intención de detallar la entrada del material textual al poemario, sino

mostrar cómo éste se modela con el material del que se impregna (Doležel, 1999, pp. 279-280).

1.1. RASTROS TEXTUALES

Rodrigo retoma algunos rasgos de la estructura, pero, sobre todo, absorbe el espíritu del texto de De las Casas. El misionero redacta un sumario de las crueldades realizadas por los colonizadores en las provincias americanas ocupadas (Zuluaga Hoyos, 2011, p. xxvii), mientras que el poeta expone un sumario de las barbaridades contra los migrantes centroamericanos en territorio mexicano. Rodrigo (2018) extrae la fórmula de la sintaxis de algunos de los subtítulos del libro del dominico (“De la provincia de...” o “Del reino...”) para agregarles su propia geografía, excepto para Guatemala, que la retoma como tal del libro del religioso: “De la provincia e reino de Guatimala” (p. 23).

En una relación de mayor *iluminación semántica*, el bardo toma fragmentos que van, entre otros, desde el título del libro de De las Casas hasta fragmentos que dan fe de las torturas en contra de los indios. Por ejemplo, el “Prólogo del obispo don Fray Bartolomé de las Casas o Casaus para el muy alto y muy poderoso señor príncipe de las Españas don Felipe, nuestro señor”, Rodrigo lo sitúa con brevedad sintáctica al final en un “[Post]prólogo y posfacio” dedicado al lector, a quien invita a que no permita las crueldades de los tiranos “contra aquellas gentes *que migran por México*” (p. 137).

El rapsoda absorbe fracciones en las que el fraile narra el desproporcionado catálogo de bestialidades cometidas por los suyos contra los indios –“masacres, quemas públicas, empalamientos, cacerías con perros [y otros]” (Zuluaga Hoyos, 2011, p. xxvii)– y los somete a los principios de la nueva creación (Doležel, 1999, p. 280), es decir, extrae fragmentos que refieren a Centroamérica y los integra a su *suma poética* en epígrafes para cada uno de los cinco grupos de poemas representados por un país, que identificamos como regiones geográficas. En la antesala perlocutiva del libro, y en los epígrafes interiores que preceden a las cinco secciones del poemario, se responsabiliza al Estado mexicano de las atrocidades contra los migrantes, período que corresponde a parte de los

sexenios calderonista y peñanietista (2010-2014), de acuerdo con las referencias internas del libro y a la delimitación temporal del subtítulo: “Porque *esta masacre* excedió todos los pasados y presentes [...], las abominaciones que hizo y *consintió el Estado mexicano*” (Rodrigo, 2018, p. 25).

Desde el vestíbulo marco, aparece el contradiscurso como conexión principal entre el hipotexto lascasiano y el hipertexto de Rodrigo. Esta suma poética contrarresta lo que el Estado silencia: las atrocidades cometidas por la codicia y ambición contra los exiliados centroamericanos en tránsito hacia los Estados Unidos. Por esta razón, la analogía que se establece –como lo señala Teresa González Arce (2020)– entre la masacre cometida por los colonizadores y la violencia contra los migrantes, entre la protesta de De las Casas por las crueldades contra los indios y la desaprobación del poeta contra los ultrajes a los desposeídos (p. 252), es la principal *iluminación semántica* entre ambos discursos. Rodrigo, como el misionero, toma posición al convertirse en cronista del abuso de la migra, la policía, las maras, el narco y los militares. Este gesto político quiere afectar al lector y establecer un contradiscurso al del Estado, que nos aproxime a las víctimas (Díaz Álvarez, 2021, p. 142).

La *Brevisima destrucción de las indias* no es el único texto que se percibe de modo evidente en la obra del chiapaneco; hay otros rastros semánticos explícitos: por ejemplo, en el texto inicial, “Sermón del migrante (bajo una ceiba)”, se representa “la reinterpretación del éxodo, la explotación y el exterminio de los desterrados centroamericanos a partir del relato evangélico del nacimiento, de las enseñanzas y del martirio de Cristo” (González Arce, 2020, p. 256): “Y Dios también estaba en el exilio, migrando sin término; [...] y vi claro cómo sus costillas eran atravesadas / [...] por la culata de los policías, / [...] por la lengua en extorsión / de los narcos, y era su sufrimiento tan grande / como el de todos los migrantes juntos” (Rodrigo, 2018, p. 21). Rodrigo realiza una transmutación de la figura de Cristo a la del migrante y la despoja de su realidad occidentalizada para insertarla en una realidad diferente. De ahí la alusión a la ceiba en el título, el árbol sagrado maya, según el *Popol Vuh*. Más allá, el efecto de sentido del “Sermón del migrante (bajo

una ceiba)” establece los fundamentos de una materia poética y política que, por un lado, demarca la sustancia de la expresión hacia la crónica y el testimonio con la aparición de la primera persona que testifica lo que vivió –“y vi claro cómo”–; por otro, reafirma la postura del epígrafe marco: Rodrigo está del lado de los oprimidos, como De las Casas lo está de los indios.

En este poema prolegómeno –en el que el sujeto poético se asume en calidad de testigo–, el empleo del lenguaje religioso desarticula, por una parte, el discurso hegemónico en el descreimiento de que la miseria, la corrupción y la impunidad puedan revertirse: no hay posibilidad de redención: ““El que quiera seguirme a Estados Unidos, / que deje a su familia y abandone las maras, la violencia, / el hambre, la miseria, que olvide a los infames / caciques y oligarcas de Centroamérica, y sígame”” (Rodrigo, 2018, p. 21). Por la otra, el poema desafía a las políticas que se obstinan en la detención del flujo migratorio cuando el discípulo Francisco Morazán, político liberal hondureño, le pregunta al Señor a la sombra de la ceiba:

“Maestro, ¿qué debemos hacer si [...] nos deportan?” [...]. “Deben migrar setenta / veces siete, y si ellos les piden los dólares y los vuelven a deportar, / denles todo [...] y sacudan el polvo de sus pies, y vuelvan a migrar nuevamente / de Centroamérica y de México, sin voltear a ver más nunca, atrás...” (p. 22).

La intertextualidad del libro de Balam Rodrigo con el evangelio da a aquél un sentido circular; las ideas se retroalimentan entre el que hemos llamado poema prolegómeno y el “[Post]prólogo y posfacio”, esto es, el imparable tránsito de seres por la frontera sur de México y la protesta por el irracional trato a los exiliados, con quienes el autor apócrifo, Bartolomé de Las Casas, y el autor real, Rodrigo, simpatizan. Lo que el “[Post]prólogo y posfacio” añade –idea a la que volveremos luego– es su persuasión al lector para dolerse y condolerse de la injusticia y las tragedias que sufren los refugiados centroamericanos.

Otra notoria extratextualidad en *Libro centroamericano de los muertos* es *Pedro Páramo*. El vigoroso eco rulfiano se trasluce de modo explí-

cito en “14° 40’ 35.5 N 92° 08’ 50.4 W – (Suchiate, Chiapas)”, parodiando lo enunciado por Juan Preciado: “Vine a este lugar porque me dijeron que acá murió mi padre / en su camino hacia Estados Unidos, / sin llegar a ver los dólares ni los granos de arena en el desierto” (Rodrigo, 2028, p. 28). Ya no es Comala el único pueblo de los muertos; Rodrigo reúne a los muertos centroamericanos en México, repartidos de sur a norte; no por nada el emisor del poema mencionado se refiere al país como “el tzompantli llamado México” (p. 29). Es un *organismo muerto* que se vuelve indómito para testimoniar la miseria, el hambre, la corrupción y la impunidad como saldo de las políticas neoliberales; y retornan también para dar fe y pedir cuentas sobre el horror de su travesía hacia la frontera norte, en un país abatido por el necropoder de la violencia.³

No pasa desapercibido que, además de los intertextos de De las Casas, Rulfo y el evangelio, el autor alimenta su obra con el reciclaje textual, que resulta explícito en algunos casos, como en “Habla Otto René Castillo” y “Habla Balam K’itze’ (Popol Wuj)”. En otros, es un reciclaje implícito, como “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso, cuyo título se altera por “El migrante”: “Y cuando despertó, *la migra* todavía estaba allí” (Rodrigo, 2018, p. 126). Rodrigo manipula con irreverencia los textos que reutiliza para acondicionarlos a la intencionalidad de su discurso: el impulso de migrar a pesar de todo y mostrar los obstáculos y los horrores de quienes emprenden la búsqueda de la deseada frontera norte.

1.2 ESTRUCTURA LITERARIA EMERGENTE: CRÓNICA Y TESTIMONIO

Los materiales textuales de los que se nutre la composición del *Libro centroamericano de los muertos* hacen de éste una escritura acorde a los tiempos actuales, una poesía no lírica, en términos de Arturo Casas (2015). La composición de la obra de Rodrigo resulta ser

³ Para Rivera Garza (2019), la paradoja del organismo muerto se explica por la necropolítica contemporánea, que ha generado el debilitamiento del Estado y alterado el sentido de soberanía: “el poder y la capacidad de dictar quién puede vivir y quién debe morir” (p. 17); el necropoder ha fracturado la idea del cuerpo textual asociado a la vida; el cuerpo textual es hoy un cadáver textual. La Comala de Rulfo ha rebasado la imaginación, estamos en una auténtica protonecrópolis generada por la producción literaria actual (p. 30).

una poesía cronicada y testimonial que, a diferencia de la poesía lírica, prescinde de la centralidad de un sujeto enunciador, resalta marcas discursivas, como la narratividad y el dialogismo; rompe con la discursividad y la performatividad inscritas en lo privado; y explora en lo público, en los conflictos y en el diálogo (Casas, 2015, pp. 96-97).

Libro centroamericano de los muertos consta de un poema a modo de introducción –ya comentado–, cinco apartados, titulados “Álbum familiar centroamericano” –identificados con el número correspondiente–, que se intercalan con cinco apartados geográficos: “De la provincia e reino de Guatemala”, “De la provincia de Cuzcatán e Villa de Sant Salvador”, “De la provincia e islas de tierra firme de Honduras”, “Del reino e provincias de Nicaragua” y “Del reino e comarcas de México”, y un “[Post]prólogo y posfacio”.

“Álbum familiar centroamericano” es la parte poética que tiende a la crónica, aunque se sabe que ésta transita por la frontera del testimonio. Se privilegia la narratividad a través de “la mirada de quien relata aquello que desde su particular óptica es digno de ser narrado” (Rioseco Perry, 2008, p. 26). Desde los primeros versos, el autor se aleja de la introspección vivencial, homogénea y monológica para dar peso a su entorno social. El sujeto poético registra la convivencia familiar con los trashumantes porque le consta: conjuga tiempo –las recordaciones infantiles de la década de los ochenta, pero enunciadas desde el presente: año 2014– y conjuga el espacio –Villa de Comatitlán, Chiapas– para *contar* en verso que en estas páginas se hayan las voces de los migrantes: “entrañables hermanos y amigos, compartieron el café / y las tortillas en la mesa [...] de nuestra casa / en Chiapas, entre 1981 y 1987” (Rodrigo, 2018, p. 130). Para la crónica –y para el testimonio–, la experiencia tiene connotación de colectividad, los recuerdos del rapsoda se fraguan con su propia experiencia y con los de su coexistencia con los errabundos centroamericanos. De ahí el desembrague de voces de la primera a la tercera.

Para afianzar el código de crónica y crearnos la ilusión de una poesía de hechos verdaderos, en la que el valor referencial de los enunciados tiene una correspondencia con la realidad (Prada Oro-

peza, 2001, p. 18), el autor empírico introduce un par de fotografías familiares. A través de la imagen, muestra la coincidencia entre el sujeto del enunciado con el de la enunciación: el nombre de Balam Rodrigo nunca se menciona, pero su imagen y el nombre de sus consanguíneos son la prueba de códigos referenciales explícitos, que manifiestan el valor testimonial mediante la largueza de los versos, teñidos del acento conversacional. Al pie de la instantánea de “Primera fotografía de mi padre, mis hermanos y yo con migrantes de Centroamérica” –en “Álbum familiar centroamericano (1)”–, se registra el año –1985–, la historia familiar con los efímeros invitados, el lugar –Comatitlán– y la autoría –Gabriela Hernández García, madre de Rodrigo–: “Mi padre es el hombre de la extrema izquierda, arriba // Se asoma entre el sombrero de Nicolás (hondureño) / y mi hermana Cisteil” (Rodrigo, 2018, p. 45). En la penúltima estrofa, Rodrigo se describe y destaca una particularidad suya: “Yo aparezco en cuclillas, en el extremo izquierdo / de la foto; desde entonces llevaba la manía [...] / que todavía conservo: sujetarme el índice / [...] haciendo una pinza con la zurda” (p. 46). En “Segunda fotografía de mi padre, mis hermanos y yo con migrantes de Centroamérica” –en “Álbum familiar centroamericano (5)”–, capturada en el mismo año y lugar, pero de la autoría de Víctor Manuel Pérez García, padre del autor, el hablante poético concentra la remembranza en las cualidades de los foráneos: “Isaac, salvadoreño: / nos enseñó a fabricar pequeños sombreros [...] Dina y Rubi, jóvenes hondureñas [...] cocinaban un exquisito pan de guineo” (p. 131). La conciencia de la continuidad histórico-temporal abre espacio a la vivencia del tiempo como continuidad (Rioseco Perry, 2008, pp. 29-28), lo que se hace más evidente a partir de “Álbum familiar centroamericano”, 2 al 5. En este último, el emisor poético se pregunta sobre el destino de sus conocidos: ¿cuántos “habrán muerto atravesados / por la sed y el hambre [...] en el desierto, / quiénes [...] asesinados por coyotes, / engañados por infames polleros, policías o migras, / quiénes [...] mutilados por el tren?” (Rodrigo, 2018, p. 133).

El hablante poético, que procede de una posición social similar a los que están de paso en Comatitlán, se distancia de una conciencia

individual coherente. El *yo* se presenta como parte de un todo mayor: es un “aquí y ahora, para conjurarnos contra el olvido” (Díaz Álvarez, 2021, p. 218). Su razón de hablar es asumirse como parte de esa clase social a la que representa y asumirse como un superviviente de las circunstancias sociales. Su recuerdo está vinculado “a una experiencia personal e inaudita que se proyecta al considerarse significativa” (p. 215), de modo que el *yo* se amplifica en el *nosotros* (Prada Oropeza, 2001, pp. 50-51): “voy descalzo, al igual que mis hermanos. / Ninguno de nosotros vive ya en el pueblo, / todos migramos, buscando librarnos de las garras / del dios de la miseria y su violencia” (Rodrigo, 2018, p. 46).

“Álbum familiar centroamericano”, 3 y 4, se abre a la interdiscursividad con la prensa –recurso que se extiende a las secciones geográficas. Con la incursión de los rotativos –que expande la brecha de la hibridación hacia la narratividad, singularidad de la poesía no lírica–, se autentifica el conflicto social sobre el que se poetiza –y se refuerza el acento testimonial. Se trata de encabezados periodísticos verdaderos –resaltados en cursivas–, la mayoría provenientes de notas rojas, informativas, crónicas o reportajes, que van entre 2011-2014 y se insertan en la obra como rótulo de los poemas: por ejemplo, “4. *Coatzacoalcos, capital del secuestro de migrantes*” (p. 90) o “2. *Acusan al gobierno mexicano de facilitar ataques a migrantes*” (p. 103).

Libro centroamericano de los muertos es una poesía “atravesada por lo que no es poesía” (Fabre, 2005, p. 14). Las que hemos identificado como secciones geográficas, junto con los segmentos de “Álbum familiar centroamericano”, se complementan una a la otra, en una especie de trama que aglutina el conflicto social de la migración. La totalidad del libro no oculta su intencionalidad de inmiscuirse en el espacio público y de contribuir a “narrar la historia de un modo alternativo al monológico discurso historiográfico en el poder” (Achúgar, 2002, p. 65).

En las secciones que corresponden a Guatemala, El Salvador, Honduras y Nicaragua, domina el sentido testimonial. El cronista de “Álbum familiar centroamericano” abre la composición al sentido compartido y colectivo de las voces silenciadas de los des-

terrados, aunque interfiere en algunos poemas para contar las experiencias de otros. Decíamos que en las partes dedicadas a Centroamérica predomina el valor testimonial, todas las experiencias se poetizan en primera persona –por lo tanto, hay correspondencia entre el sujeto del enunciado y el de la enunciación– y proliferan los embragues “*aquí, ahora* (y equivalentes) en función propia y directa” (Prada Oropeza, 2001, p. 15): “En vida me llamé Walter. Y heme aquí con mis huesos blanqueando / el basurero municipal de Tultitlán, Estado de México. / Crucé medio México y su odio entero montado en *La Bestia* / [...]. Jamás llegué, truncaron mi destino. Ahora no tengo descanso / ni sepulcro” (Rodrigo, 2018, p. 100). La enunciación enunciada es la parte ficcional o extrañada de la obra. No se trata de sujetos de la enunciación existentes en el mundo extraliterario; o quizá sí, pero no hay forma de comprobarlo. Sin embargo, adquieren un valor fingidamente referencial al tratarse de un colectivo representado por migrantes que en pocas ocasiones se presentan por su nombre. Para no dejar lugar a duda de la intención testimonial, Rodrigo se apoya en otros códigos referenciales explícitos: además de las regiones geográficas, se precisa la ubicación desde la que se *cuentan* los testimonios, razón de ser de las coordenadas de ciudades mexicanas, que dan título a algunos poemas. Otro código relevante que finge ser testimonial, pero mancomunado con otros apoyos solventes, que lo hacen creíble, son las escalofrantes circunstancias individuales de los testimonialistas para dar cuenta de los motivos del exilio y de las atrocidades padecidas en busca de la frontera norte.

A diferencia de la identidad de quienes dan fe de los hechos, los sucesos de los migrantes pueden comprobarse, hasta cierto punto, gracias a la interdiscursividad con el carácter periodístico, que, en algunos casos, no se limita a dar título al poema, sino se incorpora a su *corpus*, como en “Emigra el quetzal hacia la biósfera del volcán Tacaná”, que va al alimón entre la voz del emisor poético –un trahumante guatemalteco– y los fragmentos de un reportaje sobre el incremento de quetzales en la reserva del Tacaná. La paradoja en estos versos sacude: el Estado desarrolla políticas para la preservación de la fauna, mientras la migración –como otros grupos oprimidos–

está indefensa; no hay políticas que procuren su sobrevivencia. Al mismo tiempo, el poema establece una semejanza con las aves: el deseo de migrar donde haya mejores condiciones de vida:

Ahora que escribo estos gritos / con sangre de quetzales digo que no gemía / la muerte así de hondo desde los años / del presidente Ubico: tierra y carnes arrasadas. / Muñones cortados como la milpa seca. / Cosecha de lamentos en el amanecer. / Soy el último indígena mam [...]. *El encargado de la biósfera del volcán Tacaná explicó que el quetzal es un ave exótica en peligro de extinción, por lo que de manera coordinada se han realizado trabajos para su conservación y protección* (Rodrigo, 2018, p. 40).

Las experiencias testimoniales vertidas sobre la poesía provienen de hombres, mujeres, adolescentes o niños que han perdido la vida, víctimas del plagio de los narcotraficantes, de los tratantes de personas, de la migra corrupta, incluso de La Bestia, a la que hoy el mundo mediático mexicano quiere ver como objeto redentor, pero Rodrigo, en “Ataque a tren en México hiere a migrantes de Nicaragua”, opina lo contrario: “Una bandada de ángeles sube al tren del suicidio” (p. 26).

En la riqueza estilística de la poesía del chiapaneco, no sólo hay interdiscursividad, sino se entremezclan voces, como en “27° 36’ 07.I ” N 99° 34’ 33.6 ” w – (Nuevo Laredo, Tamaulipas)”: un hondureño muerto y olvidado en un pozo a orillas del río Bravo testimonia su secuestro por narcotraficantes de Laredo y reproduce las amenazas de uno de sus plagiarios: “*Mira, cabrón, serás burro [...]. Cuidado con escaparte, / pues rogarás que la muerte te haga el amor muy recio*” (Rodrigo, 2018, p. 77). Las múltiples subjetividades poéticas conforman una diversidad de *testimonialistas*, que reiteran el carácter heterogéneo del libro y mantienen al lector entre la nebulosidad ficcional y la real. Y más allá, son un cuerpo muerto que, entre blasfemias y aflicciones, se constituye como la visión *desde el otro* para cuestionar y romper la univocidad del discurso hegemónico (Achúgar, 2002, p. 66), para quien “no hay nada más trágico que el nomadismo y la aproximación de aquellos bárbaros [...] cuyas cos-

tumbres no coinciden con [...] el credo dominante” (Díaz Álvarez, 2016, p. 99).

Guatemaltecos, salvadoreños, hondureños y nicaragüenses comparten, con el *yo* que incorpora al *nosotros*, las penurias que obligan a la migración y la muerte violenta en territorio mexicano. Sobre la primera circunstancia, los conflictos históricos son motivos para el exilio: entre líneas, los poemas refieren la historia de los golpes de Estado, con orientación oligárquica, para preservar el orden establecido (Crespo, 2017, p. 26), y sobre todo aluden a la crisis económica de los años 80 y 90, en la que se dispararon los indicadores de pobreza y las condiciones de vida de amplios grupos sociales se vieron socavadas. La amplia franja de miseria de los que sobrevivieron al “hambre, la frustración y la violencia cotidiana que rodea sus vidas” propulsó la migración (Fernández Poncela, 1995, p. 51):

Perseguidos por el genocida Efraín Ríos Montt / mis padres huyeron de Guatemala el año de 1982 / y se refugiaron en un pedazo de selva en Chiapas [...] //. Lejos de las montañas del Quiché, nací ixil en tierras mexicanas. // Volvimos después de la firma de los acuerdos de paz, / pero nadie firmó un acuerdo para terminar con el hambre (Rodrigo, 2018, p. 32).

Las atrocidades en tierras mexicanas y las ignominias del poder se testimonian en cada página, en versiones sobrecogedoras. Son los juicios de un organismo muerto que regresa para hacer un ajuste de cuentas a través de la palabra. Habla, desde Sabinas, Coahuila, una migrante indígena guatemalteca, María “N”, 19 años: “México soltó sobre mí todos sus perros de presa, / su virgen de las amputaciones, su violación masiva y patriarcal” (p. 38). Las monstruosidades padecidas por los que migran, como los motivos para huir de sus respectivas patrias, son experiencias emitidas desde la oralidad y en colectivo. La importancia testimonial en *Libro centroamericano de los muertos* está puesta en la presencia del *otro* como elemento *erosionador*, contra el sujeto central del discurso dominante (Achúgar, 2002, p. 72), enajenado, de la opresión y el horrorismo que padecen estas vidas no extraordinarias.

2. COMUNALIDAD Y DIALOGISMO

El debilitamiento del Estado en el mundo contemporáneo se debe a la pérdida del monopolio de la fuerza, de la violencia y de la fabricación y venta de armas (Kapuściński, 2004, p. 126). En México, la fragilidad del Estado ha dado lugar, según ha mostrado el narcotráfico a lo largo de tres sexenios, a que el desempeño de las operaciones militares y el ejercicio sobre el derecho a matar ya no esté bajo el control del ejército regular (Rivera Garza, 2019, p. 18). Posiblemente, la violencia mexicana es el rasgo de un nuevo tipo de Estado: no el que ha perdido la soberanía, sino el que ha perdido la capacidad de administrar la justicia en materia criminal (Lomnitz, 2021, p. 35). Vivir en este escenario precario obliga a romper con las formas de producción cultural hegemónicas y a asumir un compromiso ético y estético con la escritura, con la posibilidad de que ésta desarticule la gramática del poder depredador neoliberal (Rivera Garza, 2019, pp. 16-17).

A la producción textual que emerge en condiciones brutales de violencia Rivera Garza (2019) la designa como *necroescritura* –contraparte de la *necropolítica*. Para estas formas de producción textual, propone una *poética de la desapropiación* que las aparte de los discursos que se enuncian como críticos, pero continúan “rearticulándose en los circuitos de la autoría y del capital, agrandando más que poniendo en duda, la circulación de la escritura dentro del dominio de lo propio” (p. 28). Las estrategias desapropiativas que formula la autora exploran otras prácticas gramaticales y sintácticas, opuestas a la necropolítica de hoy. Una de estas estrategias es el recurso del acaecer social en comunidad. Desapropiarse significa –señala la autora tamaulipeca– abrirse a la experiencia mutua, integrarse a la colectividad, hacer del texto “un tejido social” (Fabre, 2005, p. 28).

La estrategia desapropiativa de Rodrigo –entre la crónica y el testimonio– pareciera hecha a la medida de la propuesta de Rivera Garza (2019): no es una escritura en solitario, sino consustancial al trabajo colaborativo. De ahí que resulte una escritura –y una lectura– que hace visible y palpable la presencia de otros decires y haceres (p. 40), un texto que se distancia de la cándida idea de “ponerse en el zapato de los otros” o “dar voz al otro”. A cambio, incorpora a la

materialidad de la escritura la visión *desde* los desterrados, con un sentido de experiencia mutua y de trabajo colectivo. Inquietantemente, se trata de interfectos que resucitan para exponer a los *otros* “los fracasos contemporáneos” y “rebelarse ante la injusticia y la falta de oportunidades” (Díaz Álvarez, 2016, p. 99). Para minimizar el carácter abstracto, Rodrigo incorpora a la trama poética las *voces* de otros discursos, que complementan los testimonios de los emisores poéticos: se *escuchan* fragmentos literarios y periodísticos.

La estrategia de la desapropiación tiene una orientación dialógica: se mueve hacia lo propio y lo ajeno. Dicha orientación es un fenómeno propio de toda palabra viva (Bajtín, 2019, p. 514). El *vivén* entre lo propio y lo ajeno tiene una doble intención: rechazar el regreso a la circulación de la autoría y el capital y hacer estallar las “murallas de jerarquía y privilegio detrás de las cuales se resguarda una literatura mansa y apropiada”, que mantienen la lógica del poder (Rivera Garza, 2019, p. 67). El *Libro centroamericano de los muertos* se desposee del dominio de lo propio e incluye la palabra ajena. No habla un sujeto poético; habla una colectividad, para agujerear el orden impuesto por el lenguaje de acumulación capitalista convertido en arma de espectáculo y de provecho propio, en un cúmulo de posverdades y de ocultamientos. El cadáver textual de la obra no es fantasmal, no quiere ser invisible, se corporiza porque quiere hablar, que se sepa su historia y su aniquilamiento por los grupos delincuenciales, las autoridades migratorias y militares. Estas vidas mutiladas quieren ser encontradas, tener dolientes. No hay silencios. Hay testimonio.

La autoría plural de Rodrigo nace dialógica: toma la palabra ajena —el testimonio de los migrantes— y la pone en diálogo con la palabra propia —la experiencia familiar con los desposeídos. Esta *enunciación viva*, “tejida por la conciencia socio-ideológica, alrededor del objeto de la enunciación” (Bajtín, 2019, p. 512), pone al descubierto, mediante un texto híbrido, tendiente a la narración, el conflicto de la migración y la debilidad del Estado mexicano. Las coordenadas geográficas, además de resaltar la veracidad de lo que se dice, son la impronta del brutal dominio que ejerce el crimen organizado en el sur, centro y norte del país, metido hasta la médula del sistema.

Ejemplificamos con el siguiente título-reportaje, que antecede a un poema: “Los zetas buscan cierto perfil para sus reclutamientos [...], que las personas hayan tenido cierto entrenamiento militar, como los *kaibiles* [...]; reclutan también a los que fueron policías, [...] a los que pueden inspirar confianza con los otros migrantes” (Rodrigo, 2018, p. 114). El sentido dialógico es inherente al sujeto que se construye en la práctica testimonial, “no tiene fronteras internas definidas que lo determinarían rigurosamente según criterios de género sexual, etnicidad, raza, religión, clase social, etc.” (Yúdice, 2002, p. 229). En este contexto, el cuestionamiento abierto en la palabra viva del *Libro centroamericano de los muertos* abre el diálogo con el problema migratorio actual de otras latitudes.

La producción literaria contemporánea ha dejado de creer que “el único afuera del lenguaje [...] se consigue a través del código de lo literario, por esta razón, explora críticamente otras estrategias de producción [...] de las distintas articulaciones textuales con el lenguaje público de la cultura” (Rivera Garza, 2019, p. 21). *Ad hoc* a una escritura diferente, en el poema testimoniado de Rodrigo el conflicto social “tiene una relación concreta y directa con la producción de valor social” (p. 36), la composición rompe con la performatividad inscrita en lo privado y se abre como una poesía para lo político y para lo público. En correspondencia a una *enunciación viva*, que muestra las fisuras de la realidad sociopolítica, el lector no puede eximir su participación en el diálogo que el texto ha dejado abierto.

3. CONTRA EL ESTADO DE LAS COSAS

La obra poética de Balam Rodrigo tiene la estructura sobrepuesta de la crónica y del testimonio y, como el escritor de testimonios, su misión ha sido “desenterrar historias reprimidas por la historia dominante, abandonar el yo burgués para permitir que los testimonialistas [el autor empírico y el organismo muerto] hablen por cuenta propia” (Yúdice, 2002, p. 221). Dicho esto, parece que estamos ante una auténtica composición de índole política y ésta es la naturaleza del testimonio, que en las revoluciones centroamericanas ha sido un discurso de resistencia y de lucha (Beverley, 2002, p. 27).

El carácter político de la noción de lo no lírico reside en su propia propuesta formal. Contra lo postulado por un pensamiento neoliberal, asentado en la idea del consenso, el poema no lírico se postula, por encima del poema lírico, como una producción para lo político, del lado del antagonismo y del disenso (Casas, 2015, p. 107). Los estudios sobre los discursos no líricos apuntan que, sin una articulación que lo sustente, la tematización no basta para considerarlo tendiente hacia lo político. Desde este punto de vista, la condición formal con la que el autor reviste su obra es lo suficientemente política y –se dijo antes– algunos de esos códigos encajan en la expansión de la propia genericidad de la poesía no lírica.

En el nivel de la enunciación, la necroescritura de Rodrigo –de “discursividad inestable e híbrida que no se ajusta a ninguna canonicidad de base formalista” (Casas, 2015, p. 107)– fragmenta la experiencia sobre el conflicto migratorio entre “Álbum familiar centroamericano” –las rememoraciones del sujeto enunciador, situado en el presente y en el pasado– y las partes dedicadas a Centroamérica –la pluralidad de voces en la que cada una da su punto de vista. En ambas secciones, se deja el impulso a totalizar y se rehúye la construcción de un yo monológico (Yúdice, 2002, p. 228). La heterogeneidad tiene cabida en los recuerdos colectivos del emisor de “Álbum familiar centroamericano” y en la subjetividad colectiva. La historicidad de la experiencia de los recreados testimonialistas hace referencia al Estado mexicano –entre el calderonato y el peñanietismo– y a la de sus respectivos países, cuyas políticas neoliberales han permeabilizado las fronteras.

El registro de la voz del otro es un punto central para la producción de una política del antagonismo y el disenso. Las voces marginadas desafían el discurso promovido por el sujeto central, con sus escalofriantes experiencias de pobreza, violación de sus derechos y *mortandad horrrisona*. Lo señala Achúgar (2002) con puntualidad: la versión hegemónica no ignoraba al otro, pero la inclusión de éste tenía como propósito, y eficaz resultado, “diseñar una imagen del Otro que no cuestionara la centralidad del sujeto central” (p. 66). La subjetividad poética de los muertos insubordinados del bardo mexi-

cano, revestida entre la crónica y el testimonio, funda una realidad *otra* en términos estéticos y políticos y se abre al espacio público.

Dos problemas de interés social son los que influyen en la dimensión temática y semántica del *Libro centroamericano de los muertos* e inciden en la mirada pública: el fenómeno migratorio y el conflicto del Estado mexicano tomado por el crimen organizado. El subtítulo del libro contextualiza el referencial histórico en el año 2014, pero los acontecimientos que se *narran* en los poemas rememoran la historia de las dictaduras; y, por encima de ésta, hay un pasado inmediato relacionado con el crimen organizado. La sección geográfica “Del reino... de Méjico” contiene seis poemas: retorna Las Casas en “Habla fray Bartolomé de Las Casas”, “Hablan los Xahil” y “Hablan los que migran por México”; dos títulos con inicios periodísticos y otro que refiere a una poesía de Rafael Landívar.

Lo que nos interesa destacar de esta sección del libro es su referencia al período de la militarización del país, en el que “la sociedad mexicana fue testigo de cómo el espacio público de las ciudades se poblaba de cadáveres y restos humanos destinados a extender el miedo y la inseguridad” (Díaz Álvarez, 2021, p. 278). Se sabe, no obstante, que en este país los cadáveres empezaron a acumularse desde los años noventa, “bajo el reino y consolidación del programa neoliberal” (p. 261). La célula delictiva dominante en el Calderonismo —extendida al sexenio subsecuente— fueron los Zetas. Y el régimen de terror que instauraron, junto a la militarización del país, anestesió a la sociedad. Rodrigo lo refiere en “El Zur de Veracruz, triángulo de laz Bermudaz para los migrantez”, a través de un poema visual, en el que se altera la ortografía de las palabras —la ese (s) por la zeta (z), en señal del dominio del grupo criminal— y se tacha el campo semántico relacionado con la violencia, para evidenciar el orden y el silencio impuestos por el Estado: “Zólo Veracruz eZ bello. / Zólo Veracruz eZ miedo. / Zólo Veracruz eZ violazió. / Zólo Veracruz eZ zecueztro. / Zólo Veracruz eZ extorzió. / Zólo Veracruz eZ dezaparizió. / Zólo Veracruz eZ narco. / Zólo Veracruz eZ mazacre bello” (Rodrigo, 2018, p. 112).

La corrupción e impunidad campean a sus anchas por todos los versos del libro. En “Del reino... de Méjico”, el sujeto poético

la trueca en dramática ironía con los títulos que anteceden a los textos poéticos. Citamos un par: “México es un país de pesadilla” y “Relevan a 7 delegados estatales del INM tras acusaciones por plagio” (pp. 111 y 119). En el último poema, “Hablan los que migran por México”, vuelven los muertos indómitos, en una forma de acción política, para manifestar su dolor, en espera de venganza, con la fuerza de la palabra y la incomodidad de su presencia: “Agotados, seguiremos aquí, / esperando el día de la vergüenza, / el día de la resurrección y de la venganza” (p. 125).

Que Rodrigo haya planteado la experiencia poética con un formato superpuesto es otra forma de encarar la violencia contemporánea, no sólo para hacer frente al problema, “sino de poner rostro y lugar a las víctimas [...] y afirmar que ahí donde se ejerce la violencia y el abuso de poder hay siempre un testimonio dispuesto a aparecer y ejercer resistencia” (Díaz Álvarez, 2021, p. 239). Esta antipoesía, desde el inicio, muestra su *debilidad*: no es de estridencias y mesianismos, sino una *poesía débil*, pensada “como una forma de conciencia ética, vigilante” (Scarano, 2012, p. 77).

A propósito de lo anterior, en el nivel pragmático, el acto perlocutivo de lo enunciado por la expresión poética testimonial tiene toda la intencionalidad de influir en el receptor –lo que también es una función política–; se testifica sobre un hecho para mover al auditorio en la asunción de la verdad (Prada Oropeza, 2001, p. 18), en este caso, los niveles de violencia contra los que migran. Aunque los muertos no hablan, Rodrigo los hace hablar, persuade al lector a través del fingido De las Casas, quien se despide de aquél en el “[Post]prólogo y posfacio”, solicitándole su intervención para detener las atrocidades contra los migrantes.

Con la representación de los muertos indóciles –como los de Roque Dalton, que cuestionan–, Balam Rodrigo pretende que el lector no dude de su testimonio. Qué verdad puede ser más legítima que aquella que proviene de un organismo muerto, que no tiene nada que perder. Los cadáveres de *Libro centroamericano de los muertos* emergen de la ficción para hacer un ajuste de cuentas con el Estado, pero también con la sociedad civil que favorece que la “diferencia se traduzca en desigualdad” (Díaz Álvarez, 2016, p. 100) y

consiente la indolencia del *escándalo de la repetición* ante las atrocidades que no cesan. ➤➡

REFERENCIAS

- ACHÚGAR, H. (2002). Historias paralelas / historias ejemplares: la historia y la voz del otro. En J. Beverley y H. Achúgar, *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (pp. 61-83). Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- BAJTÍN, M. M. (2019). *La novela como género literario*. Carlos Ginés (Trad.). Zaragoza: Editorial Universidad Nacional de Costa Rica/Real Sociedad Menéndez Pelayo/Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BEVERLEY, J. (2002). Introducción. En J. Beverley y H. Achúgar, *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (pp. 17-29). Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- CASAS, A. (2015). Sobre la inestabilidad funcional del discurso poético en el nuevo espacio público. En A. Cid e I. Lourido (Eds.), *Poesía actual en el espacio público* (pp. 83-110). Villeurbanne: Orbis Tertius.
- CRESPO, M. V. (2017). *Dictadura en América Latina. Nuevas aproximaciones teóricas y conceptuales*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- DÍAZ ÁLVAREZ, E. (2016). *El traslado. Narrativas contra la idiotez y la barbarie*. Barcelona: Debate.
- DÍAZ ÁLVAREZ, E. (2021). *La palabra que aparece. El testimonio como acto de supervivencia*. Ciudad de México: Anagrama.
- DOLEŽEL, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Félix Rodríguez (Trad.). Madrid: Arco/Libros.
- FABRE, L. F. (2005). *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, anti-escritura y no escritura*. México: CONACULTA.
- FERNÁNDEZ PONCELA, A. M. (1995). Crisis, ajuste y pobreza en Centroamérica (1980-1992). *Boletín americanista*, 45, 43-60. Barcelo-

- na: *Universitat de Barcelona*. <https://raco.cat/index.php/BoletínAmericanista/article/view/98624>
- GONZÁLEZ ARCE, T. G. (2020). Recorrido por la geografía del horror. Lectura de *Libro centroamericano de los muertos* de Balam Rodrigo. En *Sincronía*, 8, 248-268. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- KAPUŚCIŃSKI, R. (2004). *El mundo de hoy*. Agata Orzeszek (Trad.). Barcelona: Anagrama.
- LOMNITZ, C. (2021). *Interpretación del “tejido social rasgado”*. *Discurso de ingreso* [5 de marzo de 2021]. Ciudad de México: El Colegio Nacional.
- PRADA OROPEZA, R. (2001). *El discurso-testimonio y otros ensayos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RIOSECO PERRY, V. (2008). La crónica: la narración del tiempo y el espacio. *Andamios*, 9, 25-46. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Ciudad de México.
- RIVERA GARZA, C. (2005). *Los textos del yo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- RIVERA GARZA, C. (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y despropiciación*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- RODRIGO, B. (2018). *Libro centroamericano de los muertos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Instituto Cultural de Aguascalientes/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- SCARANO, L. (2012). Jorge Riechmann: el poema como crónica pública. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18, 74-89. Instituto Cultural de Aguascalientes/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- YÚDICE, G. (2002). Testimonio y concientización. En J. Beverley y H. Achúgar, *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (pp. 221-242). Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- ZULUAGA HOYOS, G. A. (2011). Prólogo: Bartolomé de las Casas: una voz contra el olvido. En B. de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (pp. xv-xxxii). Medellín: Universidad de Antioquia.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 8, enero-abril 2024, Sección Redes, pp. 126-148.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i8.135>

Poesía, política y resistencia: el feminismo y la
lengua gallega del grupo *Cinta Adhesiva*

Poetry, Politics and Resistance: Feminism and
the Galician Language in the Poetry by *Cinta
Adhesiva Group*

Maria Gislene Carvalho Fonseca
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

ORCID: 0000-0003-3201-1946
maria.gcf@ufma.br

Recibido: 08 de septiembre de 2023
Dictaminado: 05 de octubre de 2023
Aceptado: 24 de noviembre de 2023



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

Poesía, política y resistencia: el feminismo y la lengua gallega del grupo *Cinta Adhesiva*¹

Poetry, Politics and Resistance: Feminism and the Galician Language in the Poetry by *Cinta Adhesiva Group*

Maria Gislene Carvalho Fonseca

RESUMEN

Este trabajo presenta algunos aspectos reconocidos en las composiciones poéticas de Silvia Penas, realizadas para el grupo *Cinta Adhesiva*. Trabajamos, para ello, con los conceptos de *performance* de Zumthor y de lenguaje de Bajtín, para considerar los aspectos ideológicos de la poesía del conjunto mencionado. El grupo *Cinta Adhesiva* se manifiesta políticamente en sus presentaciones con el uso del gallego como lengua principal y el abordaje de cuestiones de género, aspectos que llaman la atención sobre la función transformadora del arte.

Palabras clave: poesía política; *Cinta Adhesiva*; gallego; feminismo; *performance*.

ABSTRACT

This paper presents aspects observed in poetry compositions of Silvia Penas for *Cinta Adhesiva*. We use concepts of *performance* by Zumthor and language by Bajtín, to talking about ideological aspects of poetry.

¹ Este artículo es un fragmento de lo que fue publicado, por primera vez, en portugués, en 2018, por la revista E-Lyra. Traducción de la propia autora. Artículo vinculado con el proyecto de investigación *Poesía actual y política (II): Conflictos sociales y dialogismos poéticos* (PID2019-105709RB-I00), financiado por el Gobierno de España.

Cinta Adhesiva make it politics using galician language and talking about feminism, making appoint of transformative action of art.

Keywords: politics poetry; *Cinta Adhesiva*; galician; feminism; *performance*.

1. INTRODUCCIÓN

Combarro: un pequeño pueblo Celta, con calles medievales y meiga que decoran tiendas, cafeterías y restaurantes. El mar azul de Galicia alcanza sus murallas, mientras los sonidos de *Cinta Adhesiva* hacen poesía de ese momento. “El azul es el color más triste”, declara Silvia Penas, poeta y vocalista. Combarro era ese azul fuerte, oscuro, quebrado por las piedras de tonos terrosos en un día de sol intenso.

Silvia Penas, poeta y vocalista del grupo *Cinta Adhesiva*, es acompañada en sus presentaciones por Jesús Andrés. El grupo realiza *performance* de recitaciones poéticas, en sintonía con sonidos, música electrónica y proyecciones de imágenes, que producen, en un movimiento de sinestesia, un conjunto de sentidos vividos y experimentados simultáneamente en la producción poética.

La poesía del grupo *Cinta Adhesiva* está destinada a ser pronunciada. Acompañada por música, ésta es recitada en gallego. En este trabajo, cuando hablamos de la poesía de Silvia Penas, que además de marcar un tipo de reivindicación identitaria, establece una resistencia cultural, reflexionamos, con base en Bajtín (2012), sobre los aspectos ideológicos del lenguaje.

Otro hito político que emerge en la poesía del grupo *Cinta Adhesiva* está relacionado con el género femenino. Aunque haya hombres en la composición del grupo, es la imagen de la poeta Silvia Penas la que se destaca y transforma los sentidos que el conjunto busca expresar. Galicia es un lugar donde, a la hora de buscar poetas, se encuentran mujeres con mucha facilidad. Hay visibilidad para sus actividades, perceptible en eventos e indicaciones realizadas por conocedores de poesía. Además, durante la década

de 1990, tuvo lugar en la literatura gallega, tanto en prosa como en poesía, el llamado “boom femenino”, que configuró una especie de movimiento literario en el que las mujeres reclamaron un lugar para sus producciones y un yo-lírico femenino, que no se percibirá en las producciones masculinas. Es una poesía de carácter social y político, en el sentido de producir cambios en los lugares de poder: una transitoriedad de los lugares y de las formas de representación destinadas a las mujeres. Mujeres escritoras, personajes, investigadoras reescriben la historiografía de la literatura y reordenan sistemas de poder previamente establecidos.

2. CAMINOS METODOLÓGICOS

Este trabajo tiene como punto de partida el campo de los estudios de la comunicación. Acentuamos esta observación fundamental para que el camino analítico desarrollado aquí se conduzca a partir de un contrato de lectura plasmado en aspectos y estilos que pueden parecer conflictivos con los modos de escritura académica formal y los estudios literarios tradicionales. En el área de la comunicación, desarrollamos nuestra investigación considerando no un desfase entre sujetos y objetos, sino tratándonos a nosotros mismos como variables en las relaciones que establecemos con los fenómenos que analizamos. Así, tomamos como referentes metodológicos propuestas epistemológicas que consideran la afectación que implica la acción de los investigadores individuales en los fenómenos que observan y en las narrativas que construyen. En este sentido, optamos por quedarnos con nuestros procesos de subjetividad y hermenéutica –entendida desde Ricoeur (2010) y Gumbrecht (2010)–, en lugar de distanciarnos y construir una mirada externa a la poesía que tratamos en este trabajo. De esta manera, la narración aquí construida parte de una serie de observaciones producidas durante el acompañamiento de las presentaciones del grupo *Cinta Adhesiva*, de entrevistas estructuradas, realizadas a Silvia Penas y Jesús Andrés, y de conversaciones asistemáticas que tuvimos con ellos en los intervalos o desplazamientos realizados antes y/o después de las actuaciones. Así que no hay una interrupción, un botón presionado cuando encendemos la grabadora.

Sin embargo, tanto las conversaciones como las entrevistas son un híbrido entre formalidades y afectos que se fueron construyendo entre el investigador y los artistas.

Se trata, entonces, de un giro afectivo en la investigación, tal como lo define Clough (2008), quien se refiere a un reconocimiento de influencias y afectaciones que se generan mutuamente en investigadores y fenómenos cuando se ponen en relación: “The affective turn invites a transdisciplinary approach to theory and method that necessarily invites experimentation in capturing the changing co-functioning of the political, the economic, and the cultural, rendering it affectively as change in the deployment of affective capacity” (p. 3).² Esto implica un reconocimiento de nuestra participación subjetiva en la producción de la interpretación que se dio cuando seguimos las presentaciones de *Cinta Adhesiva*. En otras palabras, se trata de lo que Gumbrecht (2010) señala como epifanía, en un movimiento que llama “no hermenéutico”, como crítica a la búsqueda de sentidos definitivos —o más precisos— para las narrativas:

Nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão hermenéutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe. Apesar disso, é significativo que a crítica literária nunca tenha sido capaz de reagir à ênfase que a poesia confere a esses aspectos formais —exceto para instaurar “repertórios” extensos, entediantes e intelectualmente nulos que listam por ordem cronológica as diferentes formas poéticas nas diferentes literaturas nacionais, e exceto na chamada “teoria da sobredeterminação”, que defende, contra a evidência mais imediata, que as formas poéticas sempre duplicam e reforçam estruturas de sentido prévias (p. 40).³

² “El giro afectivo invita a un enfoque transdisciplinario de la teoría y el método que necesariamente invita a la experimentación para capturar el cofuncionamiento cambiante de lo político, lo económico y lo cultural, traduciéndolo afectivamente como un cambio en el despliegue de la capacidad afectiva.” La traducción es nuestra.

³ “Ni siquiera el dominio institucional más opresivo de la dimensión hermenéutica pudo reprimir totalmente los efectos de la presencia de rima, aliteración, verso y estrofa. A pesar de esto, es significativo que la crítica literaria nunca haya sido capaz de reaccionar

Así, para Gumbrecht, más que una “interpretación correcta”, cuya autoridad se atribuiría a autores y públicos de forma separada y distanciada, el trabajo de análisis surge de una relación entre todos los individuos que participan en la *performance*. Son los sentimientos y los sentidos, las formas de afectación mutua en la materialización de la poesía recitada. Según Gumbrecht, “en lugar de estar sujetas al sentido, las formas poéticas se encuentran en una situación de tensión, en una forma estructural de oscilación con la dimensión del sentido” (p. 40). Son estos “efectos de significado” los que describimos aquí, basados en nuestra experiencia con la *performance* poética del grupo *Cinta Adhesiva*.

Condensamos estas interpretaciones poéticas, en estilo libre, en el espacio de Combarro, donde seguimos una de las presentaciones del grupo. El método de observación construido a partir de estos supuestos nos permite desarrollar nuestro análisis, transitando entre conceptos teóricos en torno a la *performance* y frutos epifánicos que dicen de nuestra relación como investigadores con el fenómeno analizado. Lo que proponemos aquí, entonces, es un análisis que se apoya en las interpretaciones afectivas como operadores.

3. PERFORMANCE POÉTICA EN PAUL ZUMTHOR

Para pensar en la *performance* poética del grupo *Cinta Adhesiva*, seguimos, desde aquí, la idea de Zumthor (2014, pp. 34-35), quien la define como un saber-ser que implica una presencia y una conducta con coordenadas espacio-temporales encarnadas en un cuerpo vivo: los cuerpos de los artistas. Es la única forma de comunicación poética. Zumthor basa su concepto de *performance* en cuatro rasgos propuestos por Dell Hymes: 1. la *performance* hace pasar algo de lo virtual a lo real; 2. se sitúa en un contexto cultural y situacional, presentándose como una emergencia; 3. es una conducta en la

ante el énfasis que la poesía da a estos aspectos formales –salvo para establecer “reperitorios” extensos, tediosos e intelectualmente nulos, que enumeran en orden cronológico las diferentes formas poéticas en diferentes literaturas nacionales, y salvo en la llamada “teoría de la sobredeterminación”, que defiende, contra la evidencia más inmediata, que las formas poéticas siempre duplican y refuerzan estructuras de significado previas.” La traducción es nuestra.

que el sujeto asume la responsabilidad; y 4. la *performance* modifica el conocimiento.

Para Zumthor (1993), capturar la *performance* es capturar una acción, percibir el texto que es realizado por ella, es decir, el texto que emerge, que se vuelve real al ser una *performance*. Así, el texto, para Zumthor, es una “secuencia lingüística que tiende a cerrarse, de modo tal que el significado global no es reducible a la suma de los efectos de significados particulares producidos por sus diversos componentes” (p. 20), de los cuales la voz en la *performance* extrae la obra, cuya definición se alinea con lo que Ricoeur también trata como “texto”. Éste, a su vez, puede entenderse como lo que llamaremos aquí texto en acción o, incluso, como la totalidad de elementos que componen una *performance*.

Según Abril (2014), el texto remite a un universo semántico y simbólico complejo, cuya pregunta por el sentido nos lleva a cuestionar los límites y el estatuto de objetividad del texto, así como a pensar en las relaciones entre las formas simbólicas y los contextos sociales. Desde el pensamiento bajtiniano, Abril plantea que el texto debe ser pensado desde una noción de red textual, esto es, “Un devenir de socavamientos, hibridaciones y ósmosis entre fragmentos textuales previos, lenguajes y perspectivas sociosemióticas, de tal de manera que las problemáticas intertextuales e intratextuales vienen a superponerse en gran medida” (p. 158).

Así, para pensar la poesía del grupo *Cinta Adhesiva* no podemos detenernos en los versos aislados de sus declamaciones y los elementos pretextuales que la componen. Aquí, nos centramos en aspectos políticos que repercuten en la poesía: el nacionalismo, a través del gallego, y el feminismo, en el contenido de las composiciones. El texto poético de Silvia Penas corresponde a este diálogo entre fenómenos socioculturales y experiencias, que, en un principio, pueden parecer externos a los textos, pero que son fundamentales para conformarlos.

Nuestra comprensión de la *performance* toma el texto en movimiento, en el momento en que emerge y se materializa en comunicación –el momento de la declamación durante las presentaciones del grupo *Cinta Adhesiva*. Según Zumthor (1993), la obra interpre-

tada es, por naturaleza, un diálogo, un intercambio en el que la existencia de un público es fundamental: “La comunicación oral no puede ser puro monólogo: requiere imperiosamente de un interlocutor, aunque reducido a un papel mudo” (p. 222), porque es en la relación que se constituye.

Para comprender una *performance*, no podemos segregar sus elementos constitutivos, porque, así como los sujetos participantes instituyen la actuación, el texto también instituye a los individuos y se integra al repertorio. Partimos, entonces, de la siguiente definición de Zumthor (2010), que nos permite articular los individuos y elementos constitutivos de la *performance* como estrategia de comunicación:

A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição (p. 31).⁴

Nos interesan los procesos que se articulan en el momento de las representaciones y, por tanto, detenemos nuestra atención en sus componentes de tiempo, ambiente e individuos. La *performance* es el momento en el que sucede el texto, en el que se torna acción, ya sea impreso, recitado o cantado. Es el momento en que el texto emerge en la relación entre individuos que negocian referencias y significados, a partir de la simbolización significada por la voz. Para Zumthor (2010), la *performance* pone a los actores en presencia y a los medios en juego, considerando como “circunstancias” las especificidades de tiempo y lugar.

⁴ “La performance es la acción compleja mediante la cual un mensaje poético se transmite y percibe simultáneamente aquí y ahora. El hablante, el destinatario, las circunstancias (si el texto, de otro modo, con la ayuda de medios lingüísticos, las representa o no) se confrontan concretamente, son indiscutibles. En la performance se redefinen los ejes de la comunicación social: lo que une al hablante y al autor; y uno en el que situación y tradición se unen.” La traducción es nuestra.

En tanto la *performance* se define como el momento –y lugar– en el que se encuentran los actores del proceso comunicacional, Zumthor (2010) argumenta que el tiempo sociohistórico no es indiferente e implica valores propios que deben ser tomados en cuenta.

La presencia de los cuerpos de los actores pone en relación voz y oído. Es una co-presencia, que puede o no estar mediada por el texto impreso. La interpretación oral es instantánea. La co-presencia es física. Reúne escenarios, poetas y audiencias en un mismo ambiente y momento comunicacional. Es el momento en que surge el texto y se construye la obra. Es una interacción inmediata, que no depende de la espera ni de los medios que permitan “la movilidad y la temporalidad del mensaje” (Zumthor, 2010, p. 27), los que aumentan la distancia entre producción y consumo, esa distancia que casi se borra en el momento de la actuación oral, cuando Silvia Penas declama y el público responde y aplaude.

Los entornos en los que se desarrollan las actuaciones forman parte del fenómeno comunicacional y son también elementos productores de significados. Los poetas y el público se relacionan con el escenario donde cantan. Las ciudades, plazas, eventos, bares son parte de los sentidos compuestos en los espectáculos, que varían según el lugar donde se realizan, espacios donde circulan personas dotadas de colores, sonidos, olores, posibilidades de sentidos. Y las características de los espacios son parte de los significados poéticos que emergen en la *performance*.

Los cuerpos interactúan en la *performance*. Son actores puestos en presencia y diálogo en tal ambiente. Cuerpos que escriben, que cantan, que visten, que se mueven, que caminan, que escuchan, que leen, que se distraen, que se detienen a escuchar, que toman el celular para grabar. Cuerpos que producen sentidos.

Si la *performance* es la emergencia de los significados emitidos y percibidos, realizados por los cuerpos, es importante que sean considerados conceptual y metodológicamente. De esta manera, define Zumthor (2014) el cuerpo:

o peso sentido na experiêcia que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que de-

termina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem do meu ser; é ele que eu possuo e eu sou, para o melhor e o pior. Conjunto de tecidos e órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias (p. 27).⁵

Los cuerpos hacen emerger a los textos. Los producen por escrito o por medio de la voz. Los textos dependen de los cuerpos para existir. Como materialidades, forman parte de los significados y de las posibles interpretaciones. Son elementos fundamentales de las actuaciones.

Según Zumthor (2014), la definición de una comunicación como poética depende de la actividad del cuerpo y los posibles efectos, de los sentimientos particulares, de los individuos y de sus modos “de existir en el espacio y el tiempo y que oye, ve, respira, se abre a los perfumes, al tacto de las cosas” (p. 38). El cuerpo siente la poesía y la transmite, en tanto que la *performance* también está en la dimensión de lo gestual. Por lo tanto, es necesario, para el estudio de lo que Zumthor (2014) llama trabajo, una comprensión de los cuerpos, que existen como relaciones, que pulsan, que ritualizan, que cantan, que bailan, que actúan. Es a través del cuerpo que la *performance* se vincula con el espacio. Es con él que la *performance* emerge y construye narrativas. El cuerpo sostiene la voz y la escucha; es lo que materializa la comunicación poética oral.

El cuerpo es lo que caracteriza el acto de la *performance*. Cuerpos en presencia de textos. Gestos que provienen de los cuerpos y que conforman los procesos de las textualidades, y que, a su vez,

⁵ “el peso que sentí en mi experiencia de los textos. Mi cuerpo es la materialización de lo mío, una realidad vivida que determina mi relación con el mundo. Dotada de un significado incomparable, existe a imagen de mi ser; Él es el que poseo y soy, para bien y para mal. Conjunto de tejidos y órganos, soporte de la vida psíquica, sufriendo además presiones sociales, institucionales y legales, que, sin duda, pervierten su impulso primario. Me esfuerzo menos por comprenderlo que por escucharlo, a nivel del texto, de la percepción cotidiana, al son de sus apetitos, sus penas y sus alegrías.” La traducción es nuestra.

establecen contactos entre ellos y con los entornos en los que se desarrollan las actuaciones. Cuerpos de poetas, cuerpos de público, el cuerpo del investigador, que también se ve afectado por la dimensión sensible que emerge de las ferias⁶ y que también propone comportamientos y modos de observación.

Los gestos están relacionados con la oralidad. Con modulaciones de voz, se interpreta el texto poético, se enfatizan palabras, se asignan significados. Son las formas en que los cuerpos establecen relaciones con otros cuerpos. Según Zumthor (2010, p. 220), los gestos pueden ser del rostro, de los miembros superiores, de la cabeza y el busto o de todo el cuerpo. Éstos producen mensajes de forma figurativa y manifiestan una conexión entre cuerpo y poesía, generando sentidos y significados: “Lo que el gesto recrea, de manera exigente, es un espacio-tiempo sagrado. La voz personalizada vuelve a sacralizar el itinerario profano de la existencia” (p. 232).

Asociado al cuerpo, otro elemento figurativo que también produce significados y compone la *performance* es la ropa. Zumthor (2010) señala que el traje “neutro” confunde al recitador y al público, distinguiéndose por la voz. Pero también está el vestuario que marca un lugar de separación, contribuyendo a una caracterización asociada a estereotipos o elementos identitarios, al construir personajes para ser interpretados y representados.

Además de los cuerpos de los poetas en *performance*, los cuerpos de lectores, oyentes y transeúntes que componen el recinto ferial son importantes en un proceso de efectos sensoriales: “El texto poético significa el mundo. Es a través del cuerpo que se percibe el significado” (Zumthor, 2014, p. 75). Cuerpos que tocan el mundo y son tocados por él. Y que se tocan desde las actuaciones. Son cuerpos que transitan, que escuchan el canto, que compran en las ferias, que comen, que activan todos los sentidos y los procesos de cognición.

Son los cuerpos de los poetas y del público. Los poetas, según Zumthor (2010), pueden asumir varios roles, desde la composición hasta la declamación de poemas. Los intérpretes y las audiencias

⁶ Espacios donde se desarrollan las *performances* analizadas.

son fundamentalmente productores de sentidos, significados y referencias en un texto, a partir de la comprensión de la textualidad como proceso. Y, en el caso de la *performance*, la obra surge de las relaciones entre actores, tiempos y escenarios.

Zumthor (2010) considera que la composición cumple un rol menos importante que el intérprete: “El intérprete es el individuo que se percibe a sí mismo en la actuación, con la voz y el gesto, con el oído y la vista. También puede ser el compositor de todo o parte de lo que dice o canta” (p. 239). Silvia Penas asume ambos roles. La acción del compositor sería previa a la interpretación. Y esto ocurre en el momento en que el intérprete declama la poesía y ésta es escuchada por el público. Se señalan tres formas de actuación de los intérpretes: 1) canta solo para un auditorio; 2) dos intérpretes cantan alternativamente; y 3) un solista canta acompañado por un coro. Silvia Penas transita diversas formas de interpretación, según la eventualidad de cada actuación.

Para Zumthor (2010), la *performance* se impone al texto como un referente que es del orden de lo corpóreo, es decir, “es a través del cuerpo que somos tiempo y lugar” (p. 166). Además de la puesta en escena, que forma parte de la declamación, el cuerpo también se percibe por la presencia de la voz en la poesía. Según Zumthor, “oralidad significa vocalidad” (p. 26). Las formas comunicacionales son las que transitan por la voz y son escuchadas por un público que no necesariamente necesita estar quieto y atento a la declamación para poder escucharlas.

4. EL SENTIR POLÍTICO-POÉTICO DE SILVIA PENAS

El grupo *Cinta Adhesiva* es un colectivo independiente, formado por la vocalista y poeta Silvia Penas y el músico Jesús Andrés. Los artistas actúan en eventos públicos o en espacios cerrados, realizando declamaciones acompañadas de música. Las composiciones son de Silvia Penas y todos los poemas están en gallego, salvo algunas canciones extranjeras que, eventualmente, son incorporadas a los espectáculos.

Silvia Penas forma parte de lo que podemos llamar poesía gallega contemporánea, es decir, poetas que se encuentran en plena

actividad de creación y manifestación política; que viven la poesía en acción, sin atraparla en escritos cerrados en librerías, oficinas y bibliotecas. Poetas como Yolanda Castaño, María Lado, Lucía Aldao forman parte de esta poesía que encontramos en las calles, en los bares, en las plazas de Galicia: “Os escritores que inician a súa andaina literaria a comezos da década dos noventa seguen polo tanto a reescribir a tradición, aínda que botando man, as máis das veces, da crítica, o humor e a reivindicación, cando non dun complexo sistema de deconstrución do discurso herdado” (Pereira, 2006, p. 101).⁷ Esta tradición es reelaborada por la propia actividad poética que cuestiona, suscita discusiones, incomoda y produce poesía, a partir de las contradicciones enmarañadas, y permanece en acción y elaborando transformaciones, como señala Pereira (2006) al reflexionar sobre los movimientos de intertextualidad en la poesía posterior a 1975. La poesía posterior a los noventa, en la que se ubican temporalmente Silvia Penas y el grupo *Cinta Adhesiva*, aparece “contra los excesos del culturalismo y contra la práctica de inmovilizar la intertextualidad de los procedimientos de creación, contestada por los nuevos con un discurso más directo basado en la naturalidad y la comunicación” (p. 94). Por tanto, nos interesa observar los aspectos de la *performance* que configuran la política como procesos comunicativos, artísticos y textuales.

La presentación en Combarro, en Pontevedra, Galicia, parecía mística, encantada por las brujas del entorno. Silvia Penas llevó un libro de Clarice Lispector para regalar a una amiga. Estuvo presente la profesora Ria Lemaire, emérita de la Facultad de Letras de la Universidad de Poitiers, especialista en poesía medieval en portugués. Lemaire estaba fascinada por las muñecas de pelo alborotado, y acompañadas de escobas, por las calles estrechas y empedradas, que marcaron las características de la Edad Media en la arquitec-

⁷ “Los escritores que iniciaron su andadura literaria a principios de los años noventa continúan, por tanto, reescribiendo la tradición, aunque recurran, en la mayoría de los casos, a la crítica, al humor y a la reivindicación, cuando no a un complejo sistema de deconstrucción del discurso heredado.” La traducción es nuestra.

tura. Iglesias, bares, tiendas, casas, hórreos. Había poesía en cada espacio de ese lugar.

Los versos recitados por Silvia Penas, a modo de *performance* en la concepción de Zumthor (2010), hacen emerger una serie de ideas, que se materializan y transforman en sonidos, que se esparcen por el entorno y, por tanto, lo constituyen. La instalación del equipo de sonido parece desentonar con la ambientación medieval, pero el grupo no es una puesta en escena del pasado, sino un presente portador de tradición –lenguaje, cultura– que hace híbrida y real la experiencia poética y que es, por lo tanto, también política. En la actuación, al declamar en gallego, Silvia marca su posición ideológica sin necesidad siquiera de hablar de ella. Al mismo tiempo, acerca al público una manifestación artística que afirma a la lengua gallega como presencia del tiempo. No es un lenguaje del pasado, sino que está ahí, siendo usado por un grupo contemporáneo, que es político más allá de los temas políticos.

Es una manifestación que es política en su contexto cultural y situacional. Lo que le otorga significados políticos e ideológicos es la propia elección de la lengua en la que se desarrolla la declamación. Son también los elementos extratextuales, el mundo prefigurado de la narración, los que ofrecen los elementos para que esta manifestación se presente de una determinada manera y no de otra, dando lugar a la emergencia de los significados. Y es como parte del contexto que la *performance* se desarrolla de cierta manera: la elección de la lengua se politiza por el contexto de exclusión que viven los gallegohablantes en su vida cotidiana y con respecto al modo que las artes se distribuyen dentro de España y fuera de Galicia, esto es, con segregación y prejuicios en torno a la lengua no hegemónica. Esta situación da lugar al significado político de la poesía de *Cinta Adhesiva*. Al mismo tiempo, a través de esta producción, el grupo crea un universo de sentidos posibles –dentro del ámbito de lo real, del mundo reconfigurado y prefigurado de la narración– y, por tanto, es resistencia y lucha. La poesía es formada y formadora de lo real, dimensión que le da elementos para la composición y de donde surge la propia composición.

La actuación, como acción, es conducta afirmativa. Una puesta en escena, una forma de posicionarse frente al público, en la que los actores —ya sea en la composición o en la interpretación— asumen la responsabilidad de personificar, de dar nombre e imagen a las ideas que realizan. La figura del artista debe existir, prestando su rostro al arte que emprende. En el caso de la declamación, se trata del rostro como elemento del cuerpo, pero podría ser el movimiento de la escritura en otras formas narrativas. No obstante, en el caso de *Cinta Adhesiva* hay una manifestación ideológica y cultural, que se vincula inmediatamente con la imagen de Silvia Penas como la artista que asume la responsabilidad del trabajo que desarrolla.

Y así, hay un cambio en el conocimiento de todos los individuos involucrados en la actuación. Como acción, todos son partícipes de las relaciones emergentes en el relato, en la declamación. A partir de ella, se produce la refiguración del mundo, con nuevos objetos de conocimiento puestos en circulación y siendo prefigurados para nuevos círculos narrativos. La *performance* es el intercambio de conocimientos que tiene lugar en la relación entre los artistas y el público. Silvia Penas y Jesús Andrés tienen al gallego como lengua de esta circulación de saber, portador de toda una poética de experiencias y emociones cotidianas. La poesía es una forma de experiencia del lenguaje.

Los elementos internos que componen la trama narrativa de los versos de *Cinta Adhesiva* son, como los define Jesús Andrés, cinestésicos. Esto es así en tanto los sentidos alcanzan percepciones diferentes y producen asociaciones que son, en principio, incoherentes. Pero estas formas son asociaciones que el pensamiento construye, precisamente a través de las percepciones, que convocan colores, aromas, temperaturas, y atribuyen recuerdos. Jesús considera que la poesía de Silvia es cinestésica.

Es en este contexto de significados híbridos que Silvia señala que “el azul es el color más triste”, en uno de sus poemas recitado y acompañado por la canción “Blue Velvet”. El color asociado a sentimientos, sabores, perfumes parece ser una confusión de sentidos táctiles, pero sus significados están en el campo de las interpretaciones y de ahí surge la posibilidad cinestésica de la poesía. Es pre-

cisamente el uso de la sinestesia el que le otorga importancia al aura mítica de la brujería de Combarro. Esto porque muchas veces saca a relucir significados referidos a la importancia de la declamación femenina en lengua gallega, cuyas producciones también sufren una gran reflexión interna. Estos elementos, que parecen externos al texto, son fundamentales para los significados que emergen de la obra poética interpretada, como resultado de la integración de cada uno de los elementos. Esto aparece incluso en la forma en que el grupo se define a sí mismo:

Disciplinas como poesía, música, videoarte e posta en escena reméndanse unhas ás outras nun espectáculo pensado para o directo, para acción, pois xorde da intención de apelar á escoita e á visión pero tamén a outras partes sensibles e sensoriais do corpo de maneira que o que se produza sexa unha “vivencia” (*Cinta Adhesiva*, 2018).⁸

Una vez más se refuerza la importancia del lugar donde se desarrolla la representación. Las presentaciones del grupo incluyen sonidos de eco, canciones cuyos ritmos permiten otros movimientos cinestésicos y la presentación de videos que acompañan a los versos, aunque físicamente no sean aptos para ser presentados en espacios abiertos e iluminados, ni combinen con los colores del verano europeo, que recibe sol hasta las 22 horas. Asimismo, se exploran otros elementos del escenario para ofrecer una composición que asocia la audición, la vista y las diferentes formas de sensibilidad del público.

Lo que también se pone de manifiesto en los textos es que éstos, una vez más, presentan una forma de hibridez político-poética, a la que concebimos como una forma más de expresión cinestésica: en la poesía en lengua gallega, recitada por mujeres, se habla también de lo femenino. Retos, luchas, sentimientos, resistencias abrazan

⁸ “Disciplinas como la poesía, la música, el videoarte y la puesta en escena se complementan en un espectáculo pensado para la vida, para la acción, porque surge de la intención de apelar al oído y a la visión pero también a otras partes sensibles y sensoriales del cuerpo, de una manera en que lo que ocurre es una ‘experiencia.’” La traducción es nuestra.

a los oyentes en un lenguaje que les es familiar, por ser su lengua materna —y, una vez más, la idea de mujer queda en el centro. Declamar en gallego es una bienvenida a las mujeres con una posición nacionalista declarada, ya que éstas, sin reflexionar conscientemente sobre los significados políticos, son también ideológicamente acogidas como público y su importancia es reconocida y valorada. Así, los temas trabajados incluyen las relaciones de género y sus dimensiones de resistencia a la opresión. Éstos reiteran la fuerza de las luchas de las mujeres en la vida cotidiana, en el amor, en la crianza de los hijos, incluso, para que sigamos existiendo, ante la violencia de género tan recurrente.

había varios elementos
que revelaban a inconsistencia
da declaración:
que aquel día
algúns rostros, un rostro, ese rostro
traía nas papilas un sabor
que non se correspondía
co corazón de ananás
atopado na bolsa do lixo
no papel ditado pola muller
dos tacóns
que fala da chuvia
ou da auga da lavadora
e do óxido da guitarra
do óxido das cordas vocais
a muller, unha muller,
esa muller lila dos tacóns
o lila sobre a pel
florece dunha maneira
especial
aínda que aquela tarde
o río cursase dentro da casa
e non funcionase ben a lavadora

nin fose

primavera (Muller Lila - Silvia Penas, 2017, transcripción en vivo).⁹

En estos versos de Muller Lila, Silvia Penas convoca una dimensión de violencia, que transita entre lo físico y lo simbólico, cuando al denunciar una agresión la mujer no recibe crédito por su denuncia. Ésta queda en las “tinieblas” del dolor, sin aceptación, sin justicia. Una situación de la vida cotidiana de las mujeres que pasa desapercibida en los reportajes, en los medios de comunicación, pero que, al ser recitada, interpretada y representada, adquiere una dimensión política de visibilización y sensibilización. Al ser en gallego, pide a gritos dos veces una mirada comprometida y reveladora.

Otro poema de *Cinta Adhesiva* que convoca una dimensión cotidiana de la mujer es “A miña nai”. Allí, Silvia Penas se refiere a las invisibilidades de la mujer en la industria de la moda y, principalmente, a la invisibilización de las mujeres que trabajan en el hogar, que cuidan a los niños y cuya “profesión” es ser madres, condición que las alejaría de la vida sociocultural fuera del ámbito doméstico:

A miña nai tamén era unha costureiriña bonita
como a de Rosalía e como Túanai
e tamén hai algo dela
que non me parece bonito
cando a vexo:
as uñas
tan gastadas
[...].
A elas
que nos edificaron
polas marxés do lagares

⁹ “había varios elementos / que reveló la inconsistencia / del comunicado: /ese día / algunas caras, una cara, esa cara / trajo un sabor a las papilas gustativas / que no correspondía / con corazón de piña / encontrado en la / bolsa de basura / en el papel dictado por la mujer / de los tacones / ¿Qué pasa con la lluvia? /o agua de lavadora y óxido de guitarra / del óxido de las cuerdas vocales / la mujer, una mujer, / esa mujer lila con tacones / la lila en la piel / florece de una manera / especial / aunque esa tarde / el río corre dentro de la casa / y la lavadora no funcionaba bien / ni siquiera / primavera.”

con pantalóns de pinzas e chaqueta
ben cortada
[...].
A elas
que non saben deses libros que non lemos
nin coñecen a isoglosa que atravesan
Que non falan con metáforas
que ese vídeo de youtube no que apareces
lles resulta inservible
porque non che fai xustiza
[...].
A elas
nómades deste anaco de historia
que as oculta
a vida
débelles (A miña nai - Silvia Penas, transcripción en vivo).¹⁰

Estos dos poemas son exemplos de versos en los que aparecen temas femeninos en tono cuestionador. Se revelan realidades invisibilizadas y, muchas veces, ignoradas como violencias simbólicas, acciones que terminan subyugando los roles sociales de las mujeres. Al abordar el tema con una perspectiva que desencadena sentimientos de malestar e intenta proponer la transformación de estas situaciones, Silvia Penas marca su posición ideológica de resistencia y combatividad. Ella aporta una forma estratégica de utilizar la poesía para tratar un tema tan importante para la sociedad y dar visibilidad a los temas de género. A partir de allí, puede generar un movimiento de cambio, al menos en términos de percepción. La *performance* de la declamación convoca, en esta acción política, un

¹⁰ “Mi madre también era una linda costurera. / como la de Rosalía y como la de Túanai / y también hay algo de ella / no creo que sea bonito / cuando la veo: / las uñas / tan desgastado [...] / a ellos / que nos construyó / a orillas de las bodegas / con pantalón y chaqueta / bien cortado [...]. / a ellos / que no saben de esos libros que no leemos / ni conocen la isoglosa que cruzan / que no hablen con metáforas / que ese video de youtube en el que apareces / es inútil para ellos / porque no te hace justicia [...]. / a ellos / nómadas de este pedazo de historia que los esconde / la vida / les debemos.”

compromiso entre artistas y público, que, en ese momento, comparten el mismo espacio y tiempo, es decir, están en copresencia.

Desde una perspectiva hermenéutica, la experiencia de recitar tales poemas en un espacio que convoca imágenes de brujas —figuras asociadas, en el mundo occidental, a una jerarquía masculina, cristiana, que condenaba como herejes a las mujeres que se atrevían a ser dueñas de sus propias vidas o que portaban conocimientos sobre tratamientos a base de hierbas o hechizos mágicos—, como es el caso de Combarro, genera sentimientos y afectos que no pueden ser ignorados como productores de significados. Las mujeres que se atreven a salir de los espacios definidos por los hombres, como las que recita Silvia Penas, se convierten en las brujas que conforman el escenario de la declamación.

Es en este espacio que circulan los cuerpos de Silvia, Jesús y el público: Silvia vestida de negro, Jesús con antifaz, parte del público transitando tiendas de *souvenirs* o deteniéndose a escuchar, niños bailando al son de la música que acompaña los versos. La declamación es pausada para que un grupo de baile gallego cruce la plaza donde se desarrollaba la presentación. Hace calor al sol y el viento del mar refresca los cuerpos bajo las sombras. Todos esos cuerpos están actuando, componiendo significados posibles, produciendo conocimientos que circulan través de las palabras, a través de los colores, a través de la ropa, a través del entorno.

Los cuerpos de la audiencia están directamente relacionados con la actuación preparada previamente, así como con su desarrollo. Las percepciones vinculadas a la concentración, atención e interés de quienes observan la declamación son percibidas y experimentadas por los artistas. Antes de la actuación en Combarro, por ejemplo, Silvia Penas sabía que yo —como la investigadora—, una brasileña, estaría entre el público. Así, eligió una canción de Adriana Calcanhoto para incluirla en el repertorio de la presentación, creando así una mayor identificación. Esto también sucedió en otras ocasiones. Por ejemplo, cuando se contrató a *Cinta Adhesiva* para una presentación en una escuela: la elección de los poemas fue evaluada y adecuada a ese contexto particular, así como a las preferencias de los profesores que asistirían a la presentación.

Durante la actuación, el público es observado constantemente. Silvia encarna la actuación de una poeta y su cuerpo parece crecer hacia el público, que se sumerge en su voz, en sus sonidos, en su azul. Es como si las mariposas que conforman la identidad visual del grupo volaran durante las presentaciones, llevando más elementos al aura mística y fuerte del montaje musical.

La voz gallega grita, en los impactantes escenarios de Galicia –como Combarro o la plaza central de Ourense–, dimensiones cotidianas de la vida de las mujeres y resuena en cada edificio, iglesia, monumento, en cada piedra de sus calles. Aquélla resuena como un sonido musical que late en las entrañas del público y acompaña a todos al final de cada presentación: a los propios artistas, a los investigadores, a los transeúntes, a los organizadores de los eventos, a los mozos de los bares y al público que está atento. Todos ellos, queriéndolo o no –la audición es un sentido involuntario–, tendrán la experiencia de escuchar poesía feminista en lengua gallega.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Este trabajo propuso una especie de movimiento metodológico a partir de las epifanías de la observación participante de la investigadora en presentaciones del grupo *Cinta Adhesiva* en Galicia, concentradas particularmente en la presentación realizada en Combarro, en junio de 2017. Este análisis, realizado conceptualmente a partir de la propuesta teórica sobre la *performance* de Zumthor (1993, 2010, 2014), presentó algunos apuntes sobre aspectos políticos de la poesía feminista de Silvia Penas.

Un hallazgo fundamental del camino recorrido hasta aquí refiere a la falta de necesidad de autoafirmación por parte de los poetas sobre sus posiciones políticas. Desde nuestra posición metodológica en Gumbrecht, los movimientos no hermenéuticos permiten que las interpretaciones varíen y que los significados que emergen de los textos sean el resultado de conjuntos de operadores que hacen posible su materialización enunciativa, como señala Bajtín (2011).

De esta forma, tanto el uso de la lengua gallega en festivales, presentaciones y eventos, como el abordaje de temas relacionados con cuestiones de género –en este caso concreto, sobre universos sim-

bólicos femeninos—, prescinde del compromiso consciente de los artistas. Esto porque las acciones alcanzadas por sus obras, desde la afectación del público y los movimientos de resignificación de éstas en el ámbito receptor, van más allá de la dimensión de la autoría.

Estas cuestiones nos llevan al inicio de una nueva reflexión teórica en torno a la dimensión autoral de las narrativas, que no es responsabilidad de este texto, pero que deja abierto un futuro trabajo de reflexión.

Fruto de las reflexiones aquí señaladas, reconocemos que la poesía de Silvia Penas, presentada en el grupo *Cinta Adhesiva*, contribuye a una valoración simbólica y cultural de la lengua gallega como patrimonio colectivo. Asimismo, advertimos que los poemas de temática femenina/feminista generan sentimientos de malestar con respecto a los lugares ocupados política, social y culturalmente por las mujeres. De este modo, estas manifestaciones constituyen un potente movilizador de transformaciones sociales. ➤➤

REFERENCIAS

- ABRIL, G. (2014) *Análisis crítico de textos visuales: mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.
- ADHESIVA, C. (2018). *Divulgación online*. Rosario: Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela. <https://uscenicacom.wordpress.com/sabado-4-de-xullo/>
- BAJTÍN, M. (2011). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BAJTÍN, M. (2012). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- CLOUGH, P. (2008). The affective turn: Political economy, biome-dia and bodies. *Theory, Culture & Society*, 25(1), 1-22. Los Angeles, London, New Delhi & Singapre: SAGE. <https://doi.org/10.1177/0263276407085156>
- GUMBRECHT, H. (2010). *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio Janeiro: Ed. Contraponto.
- PEREIRA, M. (2006, mayo). De vanguardas e Penélopes. A intertextualidade na poesia galega dos noventa. *Madrygal: Revista de*

- estudios gallegos*, 9(25), 93-102. Madrid: Universidad Complutense. <https://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/view/MADR0606110093A/33082>
- PENAS, S. (2017). *Presentación*. Transcripción en Vivo.
- PENAS, S. (2018). *Frontera Paraiso*. São Paulo: Urutau.
- RICOEUR, P. (2010). *Tempo e Narrativa*. Tomo I. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- ZUMTHOR, P. (1993). *A letra e a Voz: Literatura Medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ZUMTHOR, P. (2010). *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG.
- ZUMTHOR, P. (2014). *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 8, enero-abril 2024, Sección Redes, pp. 149-171.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i8.136>

La dimensión cívica en la poesía infantil: una propuesta didáctica desde REA

The civic dimension in children's poetry: a didactic proposal from REA

Ignacio Ballester Pardo
Universidad de Alicante, España

ORCID: 0000-0002-5826-3167
ignacio.ballester@gcloud.ua.es

Recibido: 02 de junio de 2023
Dictaminado: 22 de septiembre de 2023
Aceptado: 30 de noviembre de 2023



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

La dimensión cívica en la poesía infantil: una propuesta didáctica desde REA¹

The civic dimension in children's poetry: a didactic proposal from REA

Ignacio Ballester Pardo

RESUMEN

También en la poesía dirigida a un público infantil –de seis a doce años– advertimos compromiso social de cara a la habitabilidad urbana y rural. Es por eso por lo que las obras comentadas en este artículo se vinculan con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) que establece Naciones Unidas de cara a la Agenda 2030. Partimos de Recursos Educativos Abiertos (REA), así como de la colección Lectores niños y jóvenes del Fondo Editorial del Estado de México y del blog del poeta veracruzano Adolfo Córdova, *Linternas y bosques*, con el objetivo asimismo de generar lineamientos sobre los que trabajar tales referencias en el aula. Con la lectura de los poetas aquí presentes, como Becky Rubinstein en *Adivina quién soy* (2021) o Núria Gómez Benet en *El berrinche de Moctezuma* (2022), establecemos un acercamiento pedagógico para quienes se aproximan a la lírica y encuentran en ella, igualmente, una reivindicación del medio desde la perspectiva ecocrítica.

Palabras clave: política; educación; ecodesarrollo; México; literatura latinoamericana.

¹ Este trabajo se enmarca en la Red (5746) de la Universidad de Alicante, “Recursos Educativos Abiertos (REA) para la ampliación del canon de lecturas en español en el aula de Primaria”, del Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Alicante. Agradezco, asimismo, a quienes dictaminaron el texto que aquí se presenta, como pares ciegos, y las pertinentes observaciones durante la fase de revisión.

ABSTRACT

It is possible to comment the poetry aimed at children –from six to twelve years– due to its social commitment towards urban and rural habitability. So, the works discussed in this article are linked to the Sustainable Development Goals (SDGs) established by the United Nations for the 2030 Agenda. We start from Open Educational Resources (OER) as the Children and Youth Readers collection of the Editorial Fund from the State of Mexico or the blog of the Veracruz poet Adolfo Córdova, *Linternas y bosques*, with the aim of generating guidelines [am reference to work with] on which to work such references in the classroom. With the reading of poets present here, such as Becky Rubinstein in *Adivina quién soy* (2021) or Núria Gómez Benet in *El berrinche de Moctezuma* (2022), we establish a pedagogical sense approach for those who approach poetry and find in it, likewise, a defense claim of the medium from an the eco-critical perspective.

Keywords: political conflicts; education; ecodesvelopment; Mexico; Latin American literature.

1. INTRODUCCIÓN

Los conflictos sociales que vive México en el tercer milenio van de la mano de los espacios dialógicos que se generan en torno a la poesía. La violencia supone ya un tema habitual en las aulas de primaria –de seis a doce años. El alumnado, en dicha franja etaria, puede sufrir y causar violencia, en ese orden. A partir de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), conscientes todavía de la brecha digital que existe en buena parte del mundo, se lleva a cabo, por un lado, un proceso de lectoescritura que refleja la contaminación de espacios urbanos industrializados en contra de la vida animal, pongamos por caso, y, por otro lado, se genera un discurso social, interrelacional, construido con base tanto en el “intertexto” (Mendoza, 2004) como en el proceso de enseñanza-aprendizaje en el que se ve inmerso el alumnado a esta edad.

Leer poesía infantil, desde el país con más hispanohablantes, nos permite entender la impronta que ya en el tercer milenio deja

una serie de desencuentros en contra de la convivencia, de la empatía, del cuidado del medio y demás valores propios de cualquier sistema educativo.

Tenemos en cuenta el Fondo Editorial del Estado de México (FOEM), que facilita en su colección Lectores niños y jóvenes, de manera digital, abierta, numerosos títulos que evidencian el éxito de la lírica que reconoce el Certamen de Literatura Infantil y Juvenil del FOEM, a pesar de su reciente creación, en 2017, y de sólo incluir dos categorías: cuento y novela. A éste se asociará, muy próximo, el Certamen Internacional de Literatura “Sor Juana Inés de la Cruz”, en la categoría de literatura infantil.

Partimos del FOEM para reivindicar el género que nos ocupa, a la vez que consideramos al poeta y periodista veracruzano Adolfo Córdova, también presente en la colección Lectores niños y jóvenes, aunque esta vez lo hacemos por su blog *Linternas y bosques*, donde da cuenta de los principales títulos de poesía infantil latinoamericana. Nos centraremos en aquellos publicados en México, pero que es posible leer desde cualquier parte gracias a Recursos Educativos Abiertos (REA). Implementar todo ello en el aula nos llevará a reconocer una poesía distinta a la tradicional:

Poesía que escapa de las fórmulas comerciales, que no se conforma con rimas fáciles o que rima desde otros sitios, que busca nuevas músicas verbales, que subvierte las estructuras y los motivos clásicos, que no necesariamente cuenta una historia (que sabe que un poema no necesita contar nada), que propone lecturas intertextuales, que ofrece un testimonio histórico y que está en línea con el arte contemporáneo (Córdova, 2019, p. 97).

De la caracterización de Córdova, nos interesa especialmente el testimonio histórico, independientemente de que el poema no “cuenta nada”, sino que transmite la sensación, el estado de ánimo de un sujeto que enuncia, y con el que nos identificamos también en la infancia. A propósito del marco temporal que estudia el escritor veracruzano, nos centraremos, en lo que sigue, en el último decenio: desde 2013 a la actualidad.

El objetivo de nuestra investigación es ampliar el *corpus*, atendiendo el canon de la poesía de América Latina, a través de publicaciones que conviven con la imagen y otras manifestaciones artísticas, en aras de la competencia lectora y lectoliteraria (Mendoza, 2004). Asimismo, según las características de la literatura infantil y juvenil (LIJ) que establece Cerrillo (2007), la dimensión social es un rasgo fundamental del mundo creado o reflejado en dichas obras, dirigidas a infantes.

Como lo prueba Jorge Aguilera (2010), se puede hablar de incidencia de lo político en la poesía. No se denuncia o se reivindica con la fuerza expresiva del siglo pasado, pero sí se critica o evidencia un problema, especialmente relacionado con el medio y el ya mencionado tema de la violencia.

El membrete que utilizamos, la dimensión cívica (Ballester, 2019), sirve para abordar las obras desde la perspectiva ecocrítica y educativa y no para etiquetarlas por el tema sociopolítico, pues, por lo general, éste va implícito. Como veremos, seguimos una metodología cualitativa, de cara especialmente a la vinculación de títulos específicos con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), que se puedan abordar en la didáctica de la lengua y la literatura.

Ahora bien, por títulos no nos referimos únicamente al libro tradicional, sino a los espacios dialógicos que, como adelantábamos, se generan al tratar conflictos sociales, como son las formas de violencia: contaminación, desapariciones, acoso escolar, por lo que resulta relevante tanto el álbum ilustrado como proyectos que beben de la oralidad —más allá de la autoría—, las TIC y la lectura multimodal (Rovira-Collado, Ruiz & Gómez-Trigueros, 2022), siempre con la lírica como hilo conductor, es decir, la lectura va más allá del texto y convive con otros modos de lectura, como la imagen, la cual se difunde especialmente, ya sin trabas editoriales, a través de REA.

2. MÉTODO

Si Ana Chouciño (1997) aborda la poesía mexicana a tenor de la taxonomía que de ella es posible establecer, a partir de lo publicado en los años sesenta, partimos de lo contemporáneo estudiado por

la crítica para implementarlo en el aula, de cara a lectoras y lectores futuros de libros de poesía infantil.

La metodología activa en el aula dota al alumnado del protagonismo para leer, interpretar y seleccionar poetas o poemas que atraigan por la temática. Los conflictos sociales, asimismo, repercuten en el pensamiento crítico a unas edades tempranas. En la consolidación de la lectoescritura –por ejemplo, en un haiku–, quedará bien expresada la interferencia en los términos precisos que componen la estructura de esa forma poética de origen japonés, para expresar sensaciones en pocas sílabas, casi siempre mediante el proceso de imitación.

Por lo que respecta al enfoque comunicativo, el uso de la lengua nos lleva a leer poesía que comulgue con el alumnado, es decir, tratamos de establecer redes –REA mediante– entre saberes básicos y el lenguaje literario, que conviven en la oralidad, en las expresiones coloquiales de cada día. Son términos que se pueden emplear para identificar el conflicto, aunque éste aparezca velado, implícito. Así pues, el descubrimiento de la poesía genera un debate que supera la página fija impresa. Lo anterior fomenta la colectividad, el aprendizaje cooperativo, la situación de aprendizaje en la que de manera individual y grupal verbalizan e imaginan la violencia.

Estos objetivos se potencian con los recursos de las TIC y la ludificación como técnica de aprendizaje. Nos encontramos con estudiantes competentes en la medida en que la lectura supone un reto a la hora no sólo de decodificar el texto, sino también de comprender las interpretaciones que generemos durante la mediación lectora: un proceso vital para acercar a jóvenes tanto a los nuevos espacios dialógicos como a los conflictos sociales que ellos reflejan.

La dinámica del aula, por todo lo mencionado, surge de la selección de poemas que tienen que ver con la conflictividad que opera en una comunidad. ¿Qué entendemos por dimensión cívica? ¿Cómo se representa la violencia? ¿Mediante qué elementos, símbolos, metáforas? Los REA (Mellado & Bernal, 2023) nos ayudan a responder a tales cuestiones y a seleccionar el *corpus* para establecer actividades antes, durante y después de la lectura, como lo apunta Solé (1998).

Como ejemplo de lo primero, antes de mostrar FOEM o *Linternas y bosques*, accedemos a un repositorio no focalizado únicamente en LIJ: el archivo de poesía mexicana de lectura abierta, legal, en formato digital: Poesía Mexa. A modo de actividad previa, citamos de ahí el libro *Poemas para niños* (1999), de Dolores Dorantes (Córdoba, Veracruz, 1973). Si bien no se trata de un libro de poesía para niños, el título alude irónicamente al público que deberá leer años después de la niñez, todavía con vida, si la violencia lo permite. Un par de poemas de este libro nos llevaría a plantear un debate en torno a la poesía (Munita, 2013; Selfa & Fraga, 2013; Merino, 2015; Reyes, 2018; Ortiz & Gómez, 2021) y la pertinencia de los textos seleccionados en una aula como la de primaria, con estudiantes del último ciclo, de diez años, debido a la complejidad del texto y a la ausencia de ilustraciones (Dorantes, 1999):

Estalla un ¡bang!

Palpitar
que nos fuiste

arrebatado
por qué
por quién
por cuál voz bélica
destrozado el vínculo

levantado el muro

[...].

*...el relinchido rojo
de calor
de salitre la noche*

Derramado
Tumbado mar

cuerpo antena

lanza-guerra
en pérdidas señales
abre fuego (s. p.).

El verso ajustado a la derecha, en cursiva, replica la voz de la comunidad que describe, en choque, la mencionada violencia. La metáfora continúa en versos, pares de versos o estrofas de hasta cuatro, siempre en verso libre, que con precisión —a la manera del haiku— transmite las emociones durante la guerra, en el conflicto bélico de un país en contacto con Estados Unidos, conflicto por el que tuvo que exiliarse la poeta mexicana debido a su activismo feminista. A pesar de que México no vivió una dictadura propiamente dicha, es posible estudiar la LIJ que sobre dicho Estado se publica, en la tónica de Ocampo Álvarez (2021) sobre Chile o Cuba.

De tal manera, este método previo a la lectura que nos interesa, desde FOEM, nos introduce, por un lado, en las nuevas formas de la lírica, ajenas a las expectativas que generan los formatos tradicionales y, por otro lado, vincula el texto con la dimensión cívica, esto es, la alusión directa o indirecta, explícita o implícita, al conflicto que nos envuelve como sociedad.

3. RESULTADOS

La actividad creativa de la poesía mexicana contemporánea, especialmente de la infantil y juvenil, contrasta con la escasa labor crítica que recibe. En caso de leer la poesía infantil con base en la imagen, las posibilidades didácticas se multiplican. Y viceversa. Es posible partir de la ilustración, más allá de la complementariedad, para advertir las interpretaciones que se generan dentro y fuera del aula.

El análisis de las obras vinculadas con los conflictos sociales que generan espacios dialógicos, como los de FOEM o *Linternas y bosques*, nos lleva a la siguiente selección: *El libro de los fantasmas* (2014), *Chupa ladxidua / Dos es mi corazón* (2018), *Adivina quién soy* (2021), *Luna del alba* (2021) y *El berrinche de Moctezuma* (2022).

Los objetivos que condujeron a seleccionar dichos textos son 1) el tratamiento de la ficción desde textos breves, líricos; 2) la

diversidad cultural, con base en una perspectiva de género, que reivindican autoras como las aquí presentes; 3) la ludificación mediante adivinanzas y apoyo plástico para quienes aún no dominan la lengua; 4) el haiku como estructura básica que anime tanto a la escritura creativa —o al dibujo de la misma— y el fomento de la lectura; 5) así como, finalmente, la ambigüedad y demás recursos estético-literarios que tales composiciones permiten.

Seguimos en todo caso, por la cantidad de texto e imagen (Cerrillo, 2007) o los criterios mencionados (De Amo, 2019), un *corpus* avalado por FOEM o reconocimientos como la reciente inclusión de *El berrinche de Moctezuma* en *The White Ravens* (2023), que cada año elabora la Internationale Jugendbibliothek (International Youth Library), además de recibir la obra de Nuria Gómez Benet el Premio Fundación Cuatrogatos (2023).

El libro de los fantasmas (2014), de Andrés Acosta (Chilpancingo, Guerrero, 1964), con ilustraciones de Irma Bastida Herrera, Ricardo García Trejo, Rocío Solís Cuevas, obtuvo el premio único de poesía en la categoría de literatura infantil, en el Certamen Internacional de Literatura “Sor Juana Inés de la Cruz”, convocado por el Gobierno del Estado de México, a través del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal, en 2013. El jurado estuvo integrado por Margarita Robleda, Francisco Hinojosa y Gilberto Rendón. Un par de poemas suyos conducen a la reflexión, entre líneas, del contexto de la violencia, que incluye desapariciones y búsquedas por parte de las familias. Además, este libro colinda con la dramaturgia. Con base en el pasado histórico, el texto impreso destaca en cursiva y en otros colores el uso de la oralidad, es decir, quien lee puede valerse de tales recursos para evidenciar las voces de denuncia. Las desapariciones se mezclan mediante la ambigüedad con los fantasmas, en el terreno de la ficción.



Imagen 1: *El libro de los fantasmas* (Acosta, 2014, p. 32)

Versos de ocho y cuatro sílabas, en la primera estrofa, nos llevarían a pensar en el poder de la mente a la hora de construir un relato, real o no. La rima, intercalada en los mencionados pares, refleja el eco. Un fantasma podría ser eso: la aparición o no. La repetición del fonema /p/, marcado incluso en color rojo, representaría el balbuceo, casi el llanto de la ilustración que acompaña el texto.

En relación con la escena y el miedo, sin abandonar la poesía como hilo conductor, destaca de FOEM, en verso, *Espantatíteres* ([2010 y 2013] 2017), de Enrique Vallada (San Miguel Almaya, Estado de México, 1964), con ilustraciones de Irma Bastida Herrera. El miedo vira al afecto en relación con los ODS, a través de *El labrador y las aves*, con fuertes reminiscencias al *Mago de Oz*. Se trata de la única obra de teatro de la colección de FOEM. Cómo abordar la violencia de niños y niñas, al migrar desde Centroamérica a Estados Unidos, pasando por la frontera con México, la pobreza —a la que nos referiremos—, las desapariciones, la trata, el comercio: preguntas que pueden surgir en contacto con la realidad desde la imaginación de estas escenas fragmentarias que recomponen el contexto.

En tónica con la obra de teatro *Más allá del sol* (2016) de Glafira Rocha, leemos *Chupa ladxidua' / Dos es mi corazón* (2018), de Irma Pineda (Juchitán de Zaragoza, Oaxaca, 1974). Las ilustraciones se deben a niñas y niños juchitecos, de la localidad de la autora. Uno de los poemas remite a la cosmovisión originaria, en la que se unen los infantes con la naturaleza, uniendo el texto en edición bilingüe y el trabajo plástico que la complementa (Imagen 2):

Nuestra palabra seguirá siendo canto
somos hijos de los árboles
que darán sombra a nuestro camino
somos hijos de las piedras
que no permitirán el olvido (2018, p. 174).

Zadundarunu xtiidxanu'
xhiiñi yaga nga laanu
laaca gudiica' banda' neza ziuunu
xhiiñi guié nga laanu
laaca gunica' qui gusiaandanu (p. 175).



Imagen 2: *Chupa ladxidua' / Dos es mi corazón* (Pineda, 2018, pp. 176-177).

El sujeto, en plural, reivindica la palabra, en contacto con la naturaleza. A pesar de que “hijos de los árboles” marque lo masculino, en la ilustración de las niñas y los niños vemos bebés que crecen

de los árboles junto a las mujeres, que estiran sus brazos para acercarse a ellos.

El caso de Pineda podría llevarnos a Chichihuacuauhco: en la cosmología azteca, nombre del lugar al que llegan los niños fallecidos y en donde un gran árbol los amamanta hasta el momento de nacer nuevamente. La imagen, pues, insiste en un mito que el texto apenas sugería en breves versos libres. En este sentido, en contra del olvido, el mundo precolombino y el conflicto conectan con nuevos formatos para la LIJ, como veremos en *El berrinche de Moctezuma* (2022).

En el marco del proyecto CORPYCEM de la Universidad de Alicante, desde la LIJ, resultan interesantes las entrevistas a Leona Vicario y a Sor Juana en el siglo XXI, autoras sobre las que se comparten obras en el catálogo abierto de FOEM. Ello nos permite pensar en los conflictos sociales con centenares de años de distancia y ver la evolución desde mujeres que reivindican la identidad, la independencia. Así pues, se establece un *corpus* desde una perspectiva de género, necesaria en cualquier aplicación didáctica, más aún si consideramos los mencionados ODS.

El tema de la muerte es el hilo conductor de la poesía infantil mexicana, junto al poder, la religión y el amor. Los conceptos clásicos se pueden llevar al aula de la mano de la máxima inquietud humana: ¿qué es lo que hay más allá de la vida? En comunión con el teatro –sirvan de ejemplo las obras ya citadas, propiamente teatrales y de las que no nos ocupamos ahora, *Más allá del sol o Espantatíteres*–, dialoga la lírica, dando voces a personajes que nos conectan con otra dimensión, igualmente cívica o política. Tales personajes los encarnan fantasmas, tan atractivos como tenebrosos para los infantes.

A propósito de los ODS, urge leer, desde las generaciones más jóvenes, el mundo que nos rodea de manera crítica. Reivindicar el cuidado de la naturaleza, por ejemplo, la vida submarina, es la base de la obra de Elías Dávila Silva (San Pedro Totoltepec, Toluca, Estado de México, 1966), con ilustraciones de Rogelio González Pérez, en el libro *Luna del alba* (2021).

A la manera de José Emilio Pacheco, en *Álbum de zoología*, con ilustraciones de Francisco Toledo, el mundo animal se reivindica ante la crisis climática que especialmente asola México. En el caso de Dávila Silva, el libro se compone de haikus, pero no siempre se respeta la estructura tradicional que llega de Japón a México a través de José Juan Tablada: cinco, siete y cinco sílabas. Por ejemplo, casi distópico resulta el contundente poema en el que se describe el vacío, el abandono, la desaparición (Dávila Silva, 2021). No sabemos el motivo de la ausencia de las aves. Quien lee puede imaginarlo: “Jaula vacía, / blanquea excremento / donde hubo jilgueros” (p. 17). Es posible abrir un debate sobre las causas, naturales o no, que llevan a los jilgueros afuera de su nido. La breve composición, de siete palabras, abre numerosas interpretaciones. No resulta explícita la crítica de un conflicto social con base en la personificación de otros seres vivos, como son los animales, tan atractivos para la LIJ. Es indirecta, si se quiere, la imaginación que nos despierta el último verso. Con el uso del pretérito perfecto –hubo–, quiere decir que la acción está acabada. Lo escatológico, asimismo, del excremento que se seca al sol horas, días, después de ser execrado, nos une como seres humanos en lo íntimo, a todas luces público, al otro lado de la jaula vacía.

Esa lectura, como decimos, se establece de la mano de docentes que guían o median en la educación primaria. Ahora bien, se refuerza en la unión de otros haikus, como el que le sigue al ya citado, en la misma página (Dávila, 2021): “Luna del alba, / vahos de la familia que hurga en el basural” (p. 17). En este caso, la pobreza y el hambre –ODS 1: Fin de la pobreza; y ODS 2: Hambre cero– protagonizan la acción que se da bajo la “Luna del alba” del título, casi al amanecer, todavía en el frío de las primeras horas del día, de la familia que busca algo para sobrevivir. En la indefinición, nuevamente, en el vacío que une los conflictos sociales entre seres vivos, animales o humanos, abunda lo deshecho: basural que se debe, ahora no hay duda, a la acción humana, a una conducta capitalista de la sociedad que consume y abandona lo que otras personas apenas pueden permitirse –ODS 10: Reducción de las desigualdades.

Por otro lado, ese mismo año se publica *Adivina quién soy* (2021), de Becky Rubinstein (Ciudad de México, 1948), con ilustraciones de Irma Bastida Herrera. Una de las poetisas más prolíficas de la lírica infantil mexicana, autora de tres obras presentes en FOEM, ofrece una serie de adivinanzas próximas a los ODS, como reivindicación, por un lado, de especies en peligro de extinción (pp. 10 y 13) y, por otro lado, de animales que caracterizan la cultura originaria de México. De tal modo, se genera una crítica de las políticas que atentan contra el medio, en la línea de la mencionada ecocrítica, y una defensa de los seres vivos a través de las lenguas originarias (Del Ángel y Ortiz, 2018, pp. 12, 14 y 15).

Como ejemplos de nombres de animales propiamente mexicanos, algunos ya simbólicos, tenemos el ajolote –del náhuatl, āxōlōtl–, el quetzal, el coyote, el cenxontle, el tlacuache, el guajolote, el zopilote, el xoloescuintle y el teporingo. La siguiente imagen muestra la complementación entre texto e imagen (Imagen 3):



Imagen 3: *Adivina quién soy* (Rubinstein, 2021, p. 27)

En la imagen anterior, no se sabe de qué animal se trata: estamos ante una adivinanza. La ilustración de Bastida Herrera, habitual en el catálogo de FOEM, da pistas de qué puede ser. Sin embargo, el fino trazo de la silueta que acompaña al poema no se comprende sin el texto, del que se remarcan núcleos temáticos en color azul. Cuatro versos de seis sílabas, con rima asonante en los pares, comienzan con un conflicto lingüístico que se sufre, como hispa-

nohablante, al sesear. Sucede en Hispanoamérica, al confundir en edades tempranas “caza” y “casa”. En este caso, el ejemplo no es azaroso, sino que podría enmarcarse –como decimos– en el ideario de la ecocrítica que defiende la libertad y la paz del conjunto de los animales. La respuesta a las adivinanzas de cada poema se muestra al final, en el índice (p. 33). Una pista más, por si no se puede acceder al catálogo abierto, en línea, de FOEM. Sin duda, es uno de los animales que más transitan por las calles y también por las zonas rurales de México, tanto de la capital como de otros estados, hasta el punto de generar una polémica su presencia cada vez mayor, sin el amparo de decisiones políticas que los atiendan (ODS 16: Paz, justicia e instituciones sólidas).

Por último, según adelantábamos, *El berrinche de Moctezuma* (2022), no presente en FOEM, pero sí reconocido en *Linternas y bosques* y demás catálogos ya citados, conecta la historia de México, desde el violento (des)encuentro que supuso la Conquista, con el estado anímico del protagonista, con el que podríamos identificarnos al leerlo desde edades tempranas. De nuevo, una adivinanza, aunque en este caso acertar con el tema es más sencillo, porque existe un relato. Así empieza (Imagen 4):

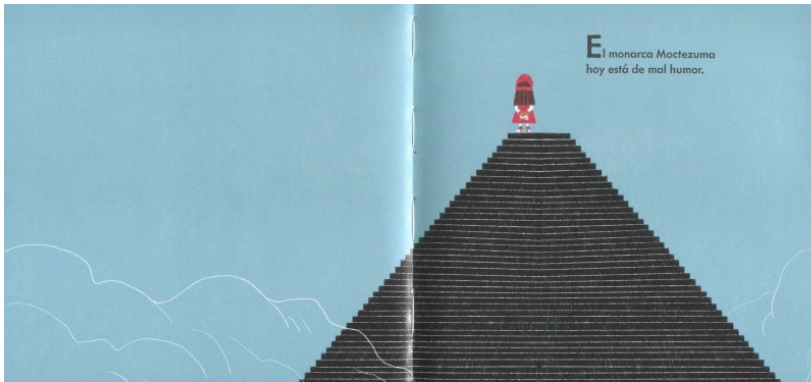


Imagen 4: *El berrinche de Moctezuma* (Gómez, 2022, pp. 3-4)

Nuria Gómez potencia el texto con base en el ritmo y la rima asonante de los octosílabos que se suceden, casi con el teponaztle de

fondo –que se glosará al final, junto a otros términos propios de la cultura originaria. Por su parte, Santiago Solís logra la imagen poética desde un inicial minimalismo, que enseguida contrastará con el colorido universo prehispánico que resuelve *El berrinche de Moctezuma*.

Como sucedía con los pájaros en la jaula vacía, no importa tanto qué causa el berrinche como las consecuencias que ello conlleva. Está en nuestras manos, como docentes, al leer y al mediar tal ejercicio entre el texto y la imagen, comprender por qué se siente así el tlatoani. Con ejemplos como este, se pone en duda cierta tendencia de la LIJ a estereotipar emociones, tal como sucede en *Cuaderno de las muchas sensaciones*, de FOEM.

Adolfo Córdova, en *Linternas y bosques*, a raíz del simbolismo de la serpiente en la poesía mexicana (Toledo, 2021), señala lo siguiente:

Uno de los personajes que inventa Solís para acuerpar la voz de un posible mayordomo de Moctezuma es la serpiente. La elección es inmejorable: para los aztecas la serpiente era un símbolo de renacimiento por su capacidad de mudar la piel, y parece inspirada en la famosa escultura de serpiente bicéfala, dibujada en la portadilla del libro, que se cree que Moctezuma II le regaló a Hernán Cortés (2023).

Lo que le sucede a Moctezuma nos sigue pasando. El conflicto personal se extiende a lo público, a la sociedad. De ahí que complementemos la conclusión a la que llega Aguinaga (2016), también en la poesía infantil. El sujeto, el yo, como humano o animal, acompañado de la serpiente emplumada, Quetzalcóatl, se privilegia desde el romanticismo. Sirva, para terminar con los resultados del análisis, el paralelismo entre la Imagen 4, con Moctezuma de espaldas en lo alto de la pirámide –tan simbólica para la concepción del mundo y de las desigualdades–, y el famoso cuadro de Caspar David Friedrich: *El caminante sobre el mar de nubes*. Entre el cielo y la tierra, media el ser humano en la creación de espacios dialógicos a propósito de los conflictos que nos definen a lo largo de la historia y que podemos llevar al aula a partir de los poemas comentados.

4. DISCUSIÓN

La poesía infantil mexicana de los últimos diez años, como muestra representativa a partir del Certamen Literario de Literatura Infantil y Juvenil de FOEM y de los comentarios de Adolfo Córdova en su blog *Linternas y bosques*, nos lleva al análisis de los conflictos sociales que se vinculan con los ODS 1, 2, 10, 11, 14, 15 y 16.

Si bien pudiera parecer que el empleo del haiku no resulta apropiado para la creación de espacios dialógicos que reivindicquen la dimensión cívica de la actividad crítica que comportan, sí resulta sugerente el uso que se hace de la composición de origen japonés, por cómo se insinúa el problema que compartimos tanto animales como personas. Es este un tipo de violencia descrita por Dávila Silva, con ilustraciones en un segundo plano, como mínimo complemento, de González Pérez. El peso entonces reside en el texto y los comentarios de quien media con la lectura en el aula.

Los animales como parte fundamental de la LIJ, desde la fábula, protagonizan poemas, no necesariamente narrativos, sobre conflictos que compartimos también los seres humanos. Tomarlos como punto de partida no nos lleva al paternalismo o a la infantilización, riesgos de la LIJ (Cerrillo, 2007), sino que permiten establecer un contacto con el público infantil –y adulto– en un mundo –el del tercer milenio– en que se antojan necesarios, trascendentales, para la pervivencia de la vida en la Tierra. No existe ahora mismo otro conflicto mayor que ese que deba preocuparnos como sociedad. De ello da buena cuenta la ecocrítica. Partir de la lírica en las y los más jóvenes ayuda a visibilizar un problema que se expresa desde lo poético, en una lectura multimodal que se enriquece también de la imagen y que está a nuestro alcance como REA.

Nos hemos basado en FOEM a partir de las recomendaciones que durante años comparte Córdova en su blog *Linternas y bosques*. Además, en lo que concierne al conflicto social no podemos olvidar la categoría que crea el poeta y crítico veracruzano en su blog, titulada “Terrorismo de estado y LIJ”. Lo hace debido al *boom* (Córdova, 2020b) de la LIJ comprometida, con obras de poesía –más allá del libro impreso tradicional– como *Los hermanos Zapata*, *Grito de victoria* o *El maestro no ha venido* –sobre las desapariciones a raíz de

Ayotzinapa (Córdova, 2020a). Ya en relación con su espacio natal, descuella el recorrido de las artistas veracruzanas Enero y Abril y Lola Medel por los paisajes ribereños de la cuenca del Río Papaloapan, que edita Catalina Pérez Meléndez en *Hacemos nuestro río* (2021), uniendo poesía y fotografía como manifestación ecocrítica.

Insistimos en Córdova por su precisa mirada para crear y repensar la LIJ y por la falta de crítica sobre lírica para infantes. No obstante, las muestras son numerosas. Más allá de REA, aunque a favor de la edición digital, a un costo muy bajo, destaca Bitácora de vuelos ediciones, con Nadia Contreras al frente. En ese sentido, sobre la vida submarina, que ya empezó a reivindicar Homero Aridjis desde el cuento de *María la Monarca* (Castillo, 2014), destaca *Testudina descubre el horizonte* (2021) de Margarita Aguilar Urbán (Atizapán de Zaragoza, Estado de México, 1955), con ilustraciones de Ana Gudiño Aguilar.

Sin duda, la poesía infantil mexicana supone un extensísimo panorama, del que debemos dar cuenta a propósito de la crítica sobre la lírica, en general, no sólo de la poesía infantil. Partir de los reconocimientos que otorgan en los últimos años, según FOEM, referencias para la LIJ nos ayuda a distinguir lo poético en comunión con lo multimodal, entendiendo lo multimodal como textos que dialogan con otras artes, como las pictóricas, las históricas, las lúdicas de tradición oral o las digitales. Sin embargo, somos conscientes todavía de la brecha digital a la que igualmente debemos dirigir los ODS. De cara al ecocidio y la violencia de base colonialista, se configura un espacio, físico o virtual, real o ficticio. Dicha dimensión entre quienes leen fomenta la habitabilidad, la convivencia. En ese sentido, podrá seguir nutriéndose la discusión.

5. CONCLUSIONES

Estamos ante una actualización del concepto la dimensión cívica (Ballester, 2019), en el marco de una definición de la poesía infantil desde México que, teniendo en cuenta a Córdova (2019), tanto por su labor como crítico como por su actividad como escritor, llevamos a cabo en los últimos años.

Los modos de lectura en el nuevo milenio (De Amo, 2019), pues, ofrecen un espacio dialógico con lo multimodal (Rovira-Collado, Ruiz & Gómez, 2022). Y de tal manera, se capta la atención del alumnado, se renueva el público lector y se insiste en la conflictividad social que permea el texto y el contexto violento al que hace referencia.

Al elegir el tema de la violencia, se aborda el tema de la muerte en sus más diversas producciones. De ahí la perspectiva ecocrítica que desde los ODS se desarrolla. REA da cuenta, como FOEM, de la cantidad de títulos que tienen que ver con la temática de la violencia. Además, aunque en tal repositorio del Estado de México sólo exista un título de teatro, la dramaturgia se asocia con la lírica en la representación de la violencia como conflicto social, tal como lo vemos, por ejemplo, en *Más allá del sol* de Glafira Rocha.

De tal modo, los géneros literarios se imbrican y fusionan. Los espacios dialógicos de los conflictos sociales motivan la escenificación del poema en el aula. Otros géneros, en ese sentido, como el teatro, se valen del verso todavía para la memoria, el ritmo y la ludificación descrita desde la metodología.

Ya sea por las obras seleccionadas, ya por los temas que orbitan en torno a lo tradicionalmente denominado conflicto social, de lo íntimo a lo público arribamos a la ampliación del canon de lecturas en español, a la manera de Fernández Cobo (2021), es decir, comenzar con Dorantes y llegar a Gómez Benet muestra lo compleja que resulta la etiqueta LIJ y, al mismo tiempo, lo necesaria que se antoja para tener en cuenta al público infantil –y no tanto a quienes escriben pensando, o no, en tal o cual lector o lectora implícitos. Únicamente de tal manera se dibuja el conflicto en una sociedad, a raíz de la crítica velada que subyace en el texto, con auxilio de la imagen.

La selección del *corpus*, tras el análisis y la presentación de los resultados, podría establecerse como itinerario lector desde el pensamiento crítico (Llorens y Terol, 2015). Así pues, las cinco obras, cronológicamente, servirían para los seis cursos de primaria, quedando el último vacío, justo antes del paso a secundaria. Estaría en las manos de docentes y discentes plantear la selección de un título más, sirviéndonos de los REA descritos, para elegir libremente la lectura.

Sirvan las anteriores obras, en conclusión, como punto de partida para advertir el paso de lo político, explícito, a lo social, cívico, implícito, velado y entre líneas, más aún para el lenguaje poético propio de la LIJ. Leer esas obras nos llevará a entender el desarrollo de tales temas como expresión de una necesidad de acuciante resolución en México, en todos los países de habla hispana: expresar el conflicto que como seres vivos articulamos de diversos modos en la configuración de la sociedad. ➤➡

REFERENCIAS

- ACOSTA, J. A. (2014). *El libro de los fantasmas*. Toluca: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México. <https://ceape.edomex.gob.mx/content/el-libro-de-los-fantasmas>
- AGUILAR URBÁN, M. (2021). *Testudina descubre el horizonte*. Coahuila: Bitácora de vuelos ediciones.
- AGUILERA, J. A. (2010). *Más allá de la marginación, existe la estética: el compromiso político en la poesía mexicana. Un estudio de Enrique González Rojo*. [Tesis de Maestría]. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. DGBSDI. <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000665766>
- AGUINAGA, L. (2016). *De la intimidad. Emociones privadas y experiencias públicas en la poesía mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BALLESTER PARDO, I. (2017). *La dimensión cívica en la poesía mexicana contemporánea: herencia, tradición y renovación en la obra de Vicente Quirarte*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ARIDJIS, H. (2014). *María la Monarca*. Ciudad de México: Castillo.
- CERRILLO, P. (2007). *Literatura Infantil y Juvenil y educación literaria. Hacia una nueva enseñanza de la literatura*. Barcelona: Octaedro.
- CHOUCIÑO, A. (1997). *Radicalizar e interrogar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- CÓRDOVA, A. (Coord.). (2019). *Renovar el asombro. Un panorama de la poesía infantil y juvenil contemporánea en español*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- CÓRDOVA, A. (2020). Cómo contarles Ayotzinapa. *Revista de la Universidad de México*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/8b18e554-aeb1-47b3-966d-e1415bfe58fe/como-contarles-ayotzinapa>
- CÓRDOVA, A. (2023, 7 marzo). ¡Leer y bailar hasta que amanezca! Selección de libros ilustrados 2022. *Linternas y bosques*. <https://linternasybosques.com/2023/01/22/leer-y-bailar-hasta-que-amanezca-seleccion-de-libros-ilustrados-2022/>
- DÁVILA SILVA, E. (2021). *Luna del alba*. Toluca: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México. <https://ceape.edomex.gob.mx/content/luna-del-alba>
- DE AMO, J. (2019). *Nuevos modelos de lectura en la era digital*. Madrid: Síntesis.
- DEL ÁNGEL, D., & ORTIZ MACIEL, M. (2018). Panorama de la poesía mexicana contemporánea escrita en lenguas originarias. *América sin Nombre*, 23, 109-121. Alicante: Universidad de Alicante. <https://doi.org/10.14198/amesn.2018.23.08>
- DORANTES, D. (1999). *Poemas para niños*. Ciudad de México: El Tucán de Virginia. <https://poesiamexa.wordpress.com/2016/03/15/dolores-dorantes/>
- FERNÁNDEZ COBO, R. (2021). *La enseñanza de la literatura hispanoamericana. Nuevas líneas de investigación e innovación didáctica*. Almería: Universidad de Almería.
- GÓMEZ, N. & SOLÍS, S. (2022). *El berrinche de Moctezuma*. Barcelona: Ekaré.
- LLORENS GARCÍA, R. F., & TEROL BERTOMEU, S. (2015). Educación literaria, pensamiento crítico y conciencia ética: La composición, de Antonio Skármeta. *América Sin Nombre*, 20, 102-109. Alicante: Universidad de Alicante. <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2015.20.09>
- MELLADO, P. C., & BERNAL, C. (2023). Evaluación de recursos digitales en abierto para la competencia digital y mediática desde

- una perspectiva educomunicativa. *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication*, 14(2), 195-205. Alicante: Universidad de Alicante. <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM.24259>
- MENDOZA, A. (2004). *La educación literaria: bases para la formación de la competencia lecto-literaria*. Málaga: Ediciones Aljibe.
- MERINO, C. (2015). Poesía en los primeros años de la infancia: la relevancia de su inclusión en la escuela. *Innovación educativa*, 15(67), 135-151. Ciudad de México: Instituto Politécnico Nacional. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-26732015000100008&lng=es&tlng=es
- MUNTA, F. (2013). El niño dibujado en el verso: aproximaciones a la nueva poesía infantil en la lengua española. *AILLJ. Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 11, 105-118. Vigo: Universidad de Vigo. <https://revistas.uvigo.es/index.php/AILLJ/article/view/917>
- OCAMPO ÁLVAREZ, D. (2021). Literatura infantil y juvenil antiautoritaria en América Latina. Contrastes entre la literatura y la escuela al representar la realidad. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 23(2), 167-191. Bogotá: Universidad Nacional.
- ORTIZ, A. & GÓMEZ, G. (Coord.) (2021). *Contornos de la poesía infantil y juvenil actual*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- PINEDA, I. (2018). *Chupa ladxidua' / Dos es mi corazón*. Ciudad de México: Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil-Alas y Raíces. <https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/detalle/chupa-ladxidua---dos-es-mi-corazon-irma-pineda-para-ninos>
- REYES, Y. (2018). *La poética de la infancia*. Bogotá: Luna Libros.
- ROVIRA-COLLADO, J., RUIZ, M. R., & GÓMEZ-TRIGUEROS, I. M. G. (2022). Interdisciplinariedad, multimodalidad y TIC en el diseño de constelaciones literarias para la formación lectora. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 24(e05), 1-12. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California. <https://doi.org/10.24320/redie.2022.24.e05.4115>
- ROCHA, G. (2016). *Más allá del sol*. Granada: Valparaíso Ediciones.

- RUBINSTEIN, B. (2021). *Adivina quién soy*. Toluca: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México. <https://ceape.edomex.gob.mx/content/advertencia-qui%C3%A9n-soy>
- SELFA, M., & FRAGA-DE-AZEVEDO, F. (2013). Poesía en castellano para la Educación Primaria: algunas secuencias prácticas de trabajo con textos poéticos. *Ocnos. Revista De Estudios Sobre Lectura*, 10, 55-69. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. <https://www.redalyc.org/pdf/2591/259129174003.pdf>
- SOLÉ, I. (1998). *Estrategias de lectura*. Barcelona: Graó.
- TOLEDO, V. (2021). *El clan de la serpiente. (El simbolismo de la serpiente en la poesía)*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 8, enero-abril 2024, Sección Redes, pp. 172-185.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i8.137>

Poor lonesome poets, Alberto Pimenta
y la utilidad de la poesía

Poor lonesome poets, Alberto Pimenta
and the Usefulness of Poetry

Joana Meirim
Universidade Nova de Lisboa, Portugal

ORCID: 0000-0001-5531-8436
joanameirim@gmail.com

Gabriela Bustos Vadillo (Trad.)
Poeta y traductora independiente, México

ORCID: 0009-0007-3531-6645
gabusv15@gmail.com

Recibido: 08 de septiembre de 2023
Dictaminado: 13 de octubre de 2023
Aceptado: 24 de noviembre de 2023



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

Poor lonesome poets, Alberto Pimenta
y la utilidad de la poesía¹

Poor lonesome poets, Alberto Pimenta
and the Usefulness of Poetry

Joana Meirim

RESUMEN

El presente artículo pretende analizar la reflexión de Alberto Pimenta sobre el lugar que ocupan los poetas en la sociedad contemporánea, a partir de una lectura atenta del último poema de *Autocataclismos* (2014), donde encontramos los siguientes versos: “los poetas son útiles / hacen versos / *poor lonesome poets*.” Este poema será, así, el pretexto para discutir la utilidad de los poetas en la *república*, aspecto varias veces abordado por Pimenta en poemas, ensayos y entrevistas. El análisis de este poema convocará incluso otros textos, principalmente, la conferencia de Adorno, “Rede über Lyrik und Gesellschaft” –“Discurso sobre poesía lírica y sociedad”–, texto fundamental para comprender el arte político de Alberto Pimenta.

Palabras clave: Alberto Pimenta; poetas; utilidad; sociedad; contemporaneidad.

ABSTRACT

This article aims to analyze Alberto Pimenta’s reflection on the place that poets occupy in contemporary society, stemming from the close reading of the last poem of *Autocataclismos* (2014), where we find the following lines: “los poetas son útiles / hacen versos / *poor lonesome poets*.”² This poem will thus become a pretext to discuss the usefulness of poets in

¹ Texto publicado originalmente en Baltrusch, Chouciño, Alfonso y Monteagudo (2021): *Poesía e Política na Actualidade. Aproximações Teóricas e Práticas*. (N. de la T.)

² La traducción es nuestra.

the *republic*, an aspect Pimenta addresses several times in poems, essays and interviews. The analysis of this poem will also convene other texts, namely Adorno's lecture, "Rede über Lyrik und Gesellschaft" – "On Lyric Poetry and Society" –, a fundamental text to understand Alberto Pimenta's political art.

Keywords: Alberto Pimenta; poets; usefulness; society; contemporaneity.

Poésie (La)

Est tout à fait inutile: passée de mode.

Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*.

Decir que la mejor poesía es siempre *política* –y no ideológica– tal vez no sea la afirmación más rigurosa para el pensamiento teórico de Alberto Pimenta sobre la relación entre poesía y sociedad, entre poesía y política. Pero, si se dijera que la poesía sólo es poesía si es *política*, considerando ésta como característica intrínseca, como acto de resistencia primordial, entonces tal vez se esté más próximo de aquello que Alberto Pimenta (2003) defiende en un ensayo incluido en el volumen *O Silêncio dos Poetas –El silencio de los poetas*. La poesía es la "máxima transformación posible de ese sistema", esto es, del sistema lingüístico, "prisión que ciñe y unifica los intereses abstractos del poder" (p. 38). En una entrevista, Pimenta (2018) se refiere explícitamente a la función de los poetas: éstos deben "intentar reflexionar sobre esas capacidades e incapacidades del lenguaje y de la lengua [...]. El lenguaje es la mayor riqueza de la humanidad, aunque tiene que ser utilizado de forma que genere más riqueza" (Pimenta, 2018).

Cuál sería, entonces, la respuesta de Alberto Pimenta a las hipotéticas preguntas ¿para qué sirven los poetas hoy? y ¿para qué los poemas que escriben? Leer la obra de Alberto Pimenta buscando estas respuestas no es incongruente, pues cierto es que en ella se encuentran algunas propuestas, en especial aquellas referentes a

la importancia ética del lugar del poeta en la historia del mundo y no propiamente en la historia de la poesía. A la pregunta de Pádua Fernandes (2010) sobre cómo concibe la ética del artista, a la cual no le es ajena una noción de compromiso, y no tanto de esfuerzo o empeño, con la búsqueda de “un espacio de libertad” a través de la poesía, Pimenta responde:

El resultado de la calidad estética puede ser independiente de la ética, pero no lo es del lugar que desempeña en la historia de la escritura humana. Difícilmente se podrá aceptar una escritura que no incite en cada uno la búsqueda del espacio de libertad que le sea propio, sin cualquier especie de impedimento (Pimenta, 2010).

Jean-Claude Pinson (2011), en *Para que serve a poesia hoje? –¿Para qué sirve la poesía hoy?–*, formula claramente, en consonancia con la idea de Pimenta en los textos que voy a analizar, el deber de los poetas contemporáneos: “Si hay un ‘deber’ del poeta, es ciertamente el de no voltear la cara frente a los ‘agujeros negros’ de la sociedad, el de no pintar de rosa los muros de la vida” (p. 54). En las últimas dos décadas, la poesía de Alberto Pimenta ha estado particularmente atenta a los tres aspectos de la nueva modernidad en los términos en que Lipovetsky (2014) la quiso analizar y comprender –el mercado, los avances tecnocientíficos y el individuo. Un breve recorrido por su obra publicada en el siglo XXI da cuenta de eso: véase, por ejemplo, *Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta –Marthiya de Abdel Hamid según Alberto Pimenta* (2005)–, libro en el cual da voz a un poeta iraquí que denuncia la invasión a su país; *Indulgência Plenária –Indulgencia plenaria* (2006)–, sobre el trágico asesinato de la transexual Gisberta Salce; *De Novo Falo, a Meia Voz –De nuevo hablo, a media voz* (2016)–, en el cual llama repetidamente la atención sobre la crisis de refugiados; y el más reciente *Zombo –Me burlo* (2019)–, libro en el que no faltan las lecturas incisivas sobre los tiempos de “Bolso ignaro”.

A la par de estos tópicos, hay una cuestión estructural de la cual su actitud poética y política es indisociable: la desigualdad. Lo dice en una entrevista reciente:

La razón más profunda de casi todo lo que hago tiene que ver con la desigualdad social. Con no haber entendido hasta hoy que una especie que se distingue de las demás y evoluciona por su inteligencia y construye todo lo que construye al mismo tiempo tenga la peor miseria en su seno. Sigue siendo difícil de entender (Pimenta, 2020, s/p).

Cabe a la poesía el papel de resistir al discurso obvio y panfletario de pasquín “diciendo ‘qué infame la miseria’”: “Tiene que ser con los giros que constituyen la poesía” (Pimenta, 2020, s/p).

Por otra parte, uno de los autores que más contribuyó al arte poético y político de Alberto Pimenta es Adorno. El ensayo “Reflexões sobre a função da arte literária” –“Reflexiones sobre la función del arte literario”–, de *O Silêncio dos Poetas –El silencio de los poetas–*, muestra la reconocida influencia de la *Teoría estética* de Adorno, donde Pimenta defiende la necesidad de que la expresión estética implique una aprehensión estética. Sobre el análisis del poema *Autocataclismos*, objeto de investigación de este estudio, y pensando en una idea general sobre la función social de la poesía para Alberto Pimenta, juzgo pertinente evocar el ensayo “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”. En éste, Adorno (2003) defiende la posibilidad de interpretar socialmente la poesía y no la posición social y política del autor. Defiende, fundamentalmente, la esencia social de la poesía lírica contra la idea de que vive de espaldas a la sociedad: “en cada poema lírico debe inscribirse, como sedimento, la relación histórica del sujeto con la realidad objetiva, del individuo con la sociedad, relación que utiliza como soporte la subjetividad repelida y forzada a centrarse en sí misma” (p. 12). En el comentario a un poema de Alberto Pimenta, presente en *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX –Siglo de oro. Antología crítica de la poesía portuguesa del siglo XX–*, Maria Irene Ramalho (2002) hace una observación general sobre el conjunto de la obra de Pimenta, que parece reflejar la tesis fundamental de este ensayo de Adorno, a saber, la convivencia armoniosa de la realidad –de la sociedad– con la subjetividad, con el lirismo: “Toda la obra de Alberto Pimenta

[...] es una tesitura autointerrumpida de poesía y comentario crítico” (p. 203).

Una de las interrogantes de Alberto Pimenta sobre la utilidad de los poetas líricos en la sociedad se sitúa estratégicamente en el último poema de *Autocataclismos*, de 2014, libro compuesto por varios tercetos numerados, sujetos, como indica el autor, a lecturas combinatorias: “lectura independiente del terceto de la izquierda, lectura también independiente del terceto de la derecha, y otra apoyada en los dos, tornándolos uno solo. La pausa que los separa es en sí una interferencia de tiempo, representado en la escritura, como se sabe, en el espacio.” Es significativo entonces que aparezca al final del libro un poema sobre la función y lugar de los poetas en la sociedad, después de los 70, en que escudriñó la sociedad contemporánea: desde el previsible funcionamiento del sistema democrático –1 “entran en el nido por un lado / ponen los huevos / salen por otro / quitan los que ahí estaban / cucos profesionales / son mayoría absoluta”–, pasando por la hegemonía del mercado económico y financiero –38 “hacen transacciones / el dinero aparece en la pantalla / contratos *swoop* / desaparece de la pantalla / alcanzan sus metas / mano de obra más barata”–, hasta el absurdo de la guerra –“los soldados van para el norte / pueden llegar al sur / van para el sur / pueden llegar al norte / llegan siempre / al registro de bajas”.

Este es el poema final de *Autocataclismos*:

los poetas son como lombrices
comen tierra
cagan oro en la obscuridad
(Pimenta, 2014, s/p).

los poetas son útiles
hacen versos
poor lonesome poets

A propósito de estos versos, Maria Irene Ramalho (2016), en una reseña en el *Jornal de Letras*, observa lo siguiente:

La provocación de la última página de *Autocataclismos* es la promiscuidad asumida, recurrente en su obra, entre “alta” y “baja” cultura, al poner los tercetos evocando la radical inutilidad de la poesía, tan

bellamente expresada por Celan en la soledad del poema, a través de la imagen solitaria del vaquero americano (p. 18).

La evocación radical de la inutilidad de la poesía es también, me parece, la posibilidad de ver en esa pretendida inutilidad una utilidad, señalada por el verso “los poetas son útiles”, que puede leerse sin ironía. El poema reconoce así cierta utilidad al oficio de hacer versos, una actividad que no es inocua, pues al final tiene consecuencias.

En el mismo texto en que se alude a la imagen del poema creado en soledad, en el discurso por ocasión del premio Georg Büchner, Paul Celan (2017) presenta una idea compatible con la visión de Alberto Pimenta: el poema, consciente del período histórico que atraviesa –que debe mantener viva la memoria de las fechas–, “quiere ir al encuentro de un Otro, necesita a ese Otro, un interlocutor. Lo busca y se le ofrece” (p. 57). El poema puede incluso crearse en soledad, por eso la imagen del *cowboy* solitario, que evoca la canción “I’m a poor lonesome cowboy” y la figura de Lucky Luke, aunque esto no significa que el poeta esté cantando sólo para sí. La idea de que el poema responde a una memoria histórica está presente en la poesía de Pimenta, siempre consciente de que la utilidad de los versos no elimina su valor poético ni le confiere función ideológica. En las palabras de Pimenta (2020), son *los giros de la poesía* que evitan discursos gastados, que evitan se escriba simplemente en un pasquín “diciendo qué infame la miseria” (s/p). En el ensayo “Poesía e ideología”, Silvina Rodrigues Lopes (2003) evidencia la potencialidad de la poesía para rescatarnos de la *pesadilla de la ideología* (p. 73), que elimina la riqueza del lenguaje y restringe la libertad de significar otra cosa:

la poesía casi se identifica con la esperanza. No porque nos asegure algún contenido o ideales, sino porque, dando paso a lo que resuena desde el “aquí y ahora” del acontecimiento (su historicidad) a través de las brechas del significado, nos lanza el desafío de *responder a la memoria y ante la memoria* –única respuesta a la altura de la invención que no sea multiplicación indiferente de posibilidades igualmente bendecidas por el cielo de las ideologías (pp. 97-98).

Siguiendo la indicación del propio autor, propongo primero una lectura automática del terceto de la izquierda, en seguida analizo el de la derecha y finalmente hago una lectura combinada. La propuesta de lectura tripartita configura, de hecho, las tres fases de la dialéctica hegeliana, de la cual Pimenta parece plenamente consciente: tesis, antítesis y síntesis. El terceto de la izquierda da la imagen de que los poetas, a semejanza de las lombrices que comen tierra, subliman lo grotesco de esa realidad –la tierra– ingerida: “cagan oro en la obscuridad.” Sin embargo, el oro que los poetas “cagan” permite iluminar la obscuridad de la sociedad en que el poeta está insertado. Iluminar la obscuridad de la sociedad es una forma de llamar la atención hacia los problemas que la aquejan, los tales “agujeros negros” de los que habla Pinson (2011) en la cita mencionada al inicio. La idea del acceso privilegiado de los poetas a lo oscuro de la sociedad es analizada por Giorgio Agamben en una de sus definiciones de contemporaneidad. Sobre la relación del poeta con su tiempo, Agamben (2009) considera que el “contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no sus luces, sino su obscuridad [...]. Es aquel que percibe la obscuridad de su tiempo como algo que le concierne y no cesa de interpretarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él” (pp. 21-22). El terceto de la derecha permite entrever una relación causal entre el primer y segundo verso: los poetas, los *poor lonesome poets*, son útiles porque hacen versos.

La combinación de los dos tercetos, a manera de síntesis, resulta en el poema siguiente:

los poetas son como lombrices
los poetas son útiles
comen tierra
hacen versos
cagan oro en la obscuridad
poor lonesome poets

La lectura de este poema como si constara de una sola estrofa refuerza las relaciones de sentido entre los versos: la utilidad de los poetas,

los *poor lonesome poets*, versión adaptada de la famosa frase de Lucky Luke, es hacer versos, actividad tan útil como la de las lombrices que comen tierra. La síntesis de los dos tercetos vuelve todavía más clara la coincidencia entre la actividad de los poetas y la actividad de las lombrices y, a su vez, la comparación con las lombrices refuerza la utilidad de crear versos. El “oro en la obscuridad” sería la posibilidad de iluminar, en el sentido de intentar esclarecer y comprender, la obscuridad del tiempo histórico en que se vive.

Los *poor lonesome poets* crean versos que tienden a ampliar el mundo del que somos parte, versos que son poesía y no *poetría*, término peyorativo utilizado por Alberto Pimenta para criticar cierta poesía contemporánea en *De nada*. En este libro, de hecho, hay momentos de cuestionamiento sobre el lugar del poeta y de la utilidad de la poesía, principalmente en los poemas “dois” y “cinco” de la segunda parte. Aquí Pimenta (2012), al contrario de lo que hace en el poema de *Autocataclismos*, considera el sentido negativo de la utilidad de los poetas porque son poetas de la cultura, poetas de la *poetría*, interesados en el reconocimiento institucional y sin conciencia aparente del tiempo en que viven. Es una poesía que “mira al mundo / como una pantalla de televisión / con un gran vacío de árboles” (p. 76). No es de extrañar, por tanto, la hipótesis anunciada por el poeta: la de que si sólo quedarán libros de esta poesía, que fue capaz de reducir al mundo al “tamaño de una estampa” (p. 74), no quedarían vestigios que dieran cuenta del paso de los seres humanos. Los libros de esta poesía no documentan nada de lo que pasó y no tienen conciencia histórica del tiempo vivido:

si quedarán en el mundo
sólo libros de poesía
los arqueólogos más tarde
pensarían
que en este tiempo
no sucedió nada
a no ser afilar cuchillos por el mango (p. 75).

En el poema “dos”, dirigido a los “desempleados”, Pimenta (2012) revela una vez más su aguda conciencia de la desigualdad social,

tema ya referido como estructurador de su producción poética. A diferencia de los desempleados, los poetas que “van a la cultura”, los poetas que escriben *poetría*, constituyen una categoría aparentemente privilegiada, ya que el malestar social del desempleo no se aplicaría a ellos. La utilidad y función social de estos poetas es aquí cuestionada:

todo esto claro
no se aplica a poetas
hasta cierto punto mis semejantes
por eso puedo hablar de ellos

esos tienen siempre utilidad
en las instituciones culturales
institucionales
y transaccionales multinacionales
trascendentales

donde hojean páginas y páginas
con asuntos pendientes
de su parecer o dictamen
y en las dichas horas de descanso
continúan con la escritura

responden cuestionamientos eruditos
hacen artículos filosóficos
para ayudar a los desempleados
a matar el tiempo (pp. 62-63).

La utilidad de estos poetas se mide por su grado de institucionalización, por tener “un lugar en el templo”, por pertenecer a “los ciclos / menstruales nacionales” y por su presencia en festivales de *poetría* (p. 73), siendo su poesía escrita en los intervalos de la burocracia, “en las dichas horas de descanso”.

Alberto Pimenta (2010), que está lejos de ser un poeta útil en el sentido de los intereses de las instituciones culturales, precisamente responde a una encuesta sobre la resistencia de la poesía. A la pregunta “¿la poesía es una forma de resistencia?”, contesta

analizando el doble sentido que conlleva la etimología latina de la palabra “resistir”:

Resistir es no seguir ese camino, optando o por darle la espalda o por enfrentarlo. Y tratándose de poesía, es en el contorno de la palabra que todo sucede. Creo que la poesía, como acto de búsqueda de la verdad subjetiva (la ciencia es la que busca la verdad objetiva), tendrá que escoger siempre entre esas dos opciones: darle la espalda a lo que se ve desde aquí, para quedarse con otros atisbos, o seguir pero siempre oponiéndose a través de la palabra, haciéndola, por ejemplo otra, o entrelazándola (Varrón: *viere*) con otras, en ritmos y armonías de cosas primordiales, y nunca con el ruido de las ruedas que ruedan por esos caminos y que, poco a poco, hasta los van hundiendo. A menos que se trate de atajar esas ruedas y engranajes tirándolos por el acantilado. Eso también es muy bello. Por desgracia, sin embargo, siempre regresan como las caricaturas que finalmente son. Por eso, en esos senderos de la obediencia, se escucha a veces decir que en cierto lugar del camino faltan 4 médicos, o 4 jueces, o 4 albañiles, o 4 conductores, o 4 policías, pero jamás se escuchará decir que faltan 4 poetas. Por suerte (s/p).

Esta respuesta evidencia claramente la contigüidad de los planos poético y político en el pensamiento de Alberto Pimenta, como bien señaló Pádua Fernandes (2020).³ Desde los años 70,⁴ Pimenta dejó claro su programa de libertad de la obra de arte literaria, cuya “inaceptabilidad” de su recepción es determinante para que los poetas no sean parte de los “senderos de la obediencia”. Su respuesta muestra que comprende la relevancia de la *falta* de poetas en la sociedad. La falta, pese a todo, no significa la ausencia efectiva de los poetas, antes bien, es la necesidad de estar aparte. No darse cuenta de su ausencia es, al final, la mejor forma de reconocerlos

³ “Poética e política são irmãs siamesas na múltipla obra de Pimenta no âmbito de uma tradição contestatária.” “Poética y política son hermanas siamesas en la múltiple obra de Pimenta en el ámbito de una tradición contestataria.” Pádua Fernandes (2020).

⁴ Me refiero al texto “Liberdade e aceitabilidade da obra de arte literária” –“Libertad y aceptabilidad de la obra de arte literaria” (1976, pp. 5-14).

como *poor lonesome poets*, esos que resisten, que no siguen los “senderos de la obediencia” impuestos por la República.

Cabe entonces a la poesía “darle la espalda a lo que se ve desde aquí, para quedarse con otros atisbos” o “seguir, pero siempre oponiéndose a través de la palabra, haciéndola por ejemplo otra, o entrelazándola (Varrón: *viere*) con otras, en ritmos y armonías de cosas primordiales” (Pimenta, 2010, s/p). Alberto Pimenta opta sobre todo por la segunda vía: no le da la espalda a lo que “se ve desde aquí”, antes prefiere seguir el camino, pero oponiéndose a través de las palabras. No escribe poesía de resistencia, aunque entiende la poesía como el máximo ejemplo de una producción artística que tiene el deber de desobedecer, de resistir al poder opresivo de la lengua, de ser excluida del Presupuesto de Egresos.

Retomando la imagen que acompañó gran parte de este artículo, la posibilidad de que la poesía puede esclarecer la realidad, el comentario de Martha Nussbaum (1995), a propósito de un pasaje de “Song of Myself” de Walt Whitman, es revelador en cuanto a la importancia del deber de los poetas y me parece razonable pensar que Alberto Pimenta lo suscribiría: “the poet’s democratizing mission is one of imagination, inclusion, sympathy, and voice. The poet is the instrument through which the ‘long dumb voices’ of the excluded come forth from under their veils and into the light” (p. 1519).⁵ Si hay un poeta portugués contemporáneo que incluye al otro, que siente simpatía por el otro y que da voz a quien no la tiene, ese es Alberto Pimenta. Al examinar la sociedad contemporánea, Pimenta no esconde la cara frente a los “agujeros negros” de la sociedad, elige reflexionar sobre el lado menos glamoroso de lo que pasa en su tiempo, como lombriz que come tierra, hace versos y caga oro en la obscuridad. ➤➡

⁵ “La misión democratizadora del poeta es de imaginación, inclusión, simpatía y voz. El poeta es el instrumento a través del cual las ‘largas voces mudas’ de los excluidos emergen de debajo de sus velos hacia la luz”. La traducción es nuestra..

REFERENCIAS

- ADORNO, T. (2003). *Poesia Lírica e Sociedade*. M. Amarante (Trad.). Coimbra: Angelus Novus.
- AGAMBEM, G. (2009). *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. V. Nicastro (Trad.). Chapecó: Argos.
- CELAN, P. (2017), *Arte Poética. O Meridiano e outros textos*. J. Barrento & V. Milheiro (Trad.). Lisboa: Cotovia.
- FERNANDES, P. (2010, 24 de octubre). Alberto Pimenta: tortura e metafísica. *O Palco e o Mundo*. São Paulo: [Entrada de blog]. <http://opalcoemundo.blogspot.com/2010/10/alberto-pimenta-tortura-e-metafisica.html?m=1>
- FERNANDES, P. (2020). Da inexistencia de Alberto Pimenta. *O Palco e o Mundo*. São Paulo: [Entrada de blog].
- LIPOVETSKY, G. & SÉBASTIEN, CH. (2014). Tempo Contra Tempo ou a Sociedade Hipermoderna. En *Os Tempos Hipermodernos*. L. Sarmento (Trad.). Lisboa: Edições 70.
- NUSSBAUM, M. (1995), Poets as Judges: Judicial Rhetoric and the Literary Imagination. *The University of Chicago Law Review*, 62, 1477-1519. Chicago: Universty of Chicago. <https://doi.org/10.2307/1600111>
- PIMENTA, A. (2003). *O Silêncio dos Poetas*. Portugal: Cotovia.
- PIMENTA, A. (2005). Marthyia de Abdel Hamid Segundo Alberto Pimenta. Lisboa: & Etc.
- PIMENTA, A. (2006). *Imitação de Ovídio*. Lisboa: & Etc.
- PIMENTA, A. (2012). *De nada*. Lisboa: Boca-palavras que alimentam.
- Pimenta, A. (2012). Respuesta al cuestionario “Poesia e resistência”. *Lyra Compoetics*. Porto: Universidade do Porto/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa/Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- PIMENTA, A. (2014). *Autocataclismos*. Lisboa: Pianola 07.
- PIMENTA, A. (2016). Nove fabulo, o mea vox/De novo falo, a meia voz. Lisboa: Pianola.
- PIMENTA, A. (2018). “Cuidado que este é um Homem-Pykan-te”, entrevista de Joana Emídio Marques. <https://observador>.

pt/2018/05/05/alberto-pimenta-cuidado-que-este-e-um-ho-
mem-pykante/

- PINSON, J. (2011), *Para que serve a poesia hoje?* J. Domingues de Almeida (Trad.). Porto: Deriva.
- RAMALHO, M. (2002). Alberto Pimenta, Canção cuneiforme (antes e depois de lhe dar o bicho). En O. Silvestre & P. Serra (Org.), *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Angelus Novus & Cotovia.
- RAMALHO, M. (2016). Alberto Pimenta. A “humana condissooooooooong”. *Jornal de Letras*, 18-19. Lisboa, Pinola.
- RODRIGUES LOPES, S. (2003). Poesia e ideologia. En *Literatura, defesa do atrito* (pp. 91-98). Viseu: Edições Vendaval.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 8, enero-abril 2024, Sección Redes, pp. 186-207.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i8.138>

Políticas de la felicidad: *Un viaje a la India*
revisitada

Policies of happiness: *Un viaje a la India*
revisited

Pedro Meneses
Politécnico de Viana do Castelo/Universidade do
Minho, Portugal

ORCID: 0000-0001-7856-9166
pedro10@gmail.com

Recibido: 12 de septiembre de 2023
Dictaminado: 13 de octubre de 2023
Aceptado: 19 de octubre de 2023



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

Políticas de la felicidad: *Un viaje a la India* revisitada

Policies of happiness: *Un viaje a la India* revisited

Pedro Meneses

RESUMEN

Este artículo pretende analizar algunas estrofas de *Un viaje a la India* de Gonçalo M. Tavares, una epopeya de 2010. La obra es inicialmente contextualizada, relacionándola sucintamente con otra epopeya, su hipertexto: *Los Lusíadas* (1572) de Luís de Camões. Se argumenta que la civilización occidental es una máquina, ora sutil ora violenta, de producción de impoder, siendo Bloom, el protagonista de la obra de Tavares, títere representativo de esa circunstancia. Se hará una problematización en torno al acto de creación poética, recalcándose su inoperatividad, su imprevisibilidad, a raíz de estar basada en la libre asociación de palabras, y se va a comparar la escritura literaria y el sueño, puesto que ambas actividades humanas configuran fugas del mundo. Para finalizar, el artículo retoma el tema del desencantamiento en un siglo realista y debate la hipótesis según la cual actualmente es impensable haber políticas para la felicidad.

Palabras clave: epopeya; acto creativo; poder; tedio; felicidad.

ABSTRACT

This article intends to analyse *Un viaje a la India* by Gonçalo M. Tavares, an epic text published in 2010. The work is initially contextualized by succinctly relating it to another epic, its hypertext: *Los Lusíadas* (1572) by Luís de Camões. It is argued that Western civilization is a machine, either subtle or violent, that produces powerlessness, and Bloom, the protagonist of Tavares' work, a representative puppet of that circumstance. A problematization will be made around the act of poetic creation, emphasizing its inoperability, its unpredictability, because it's based on the

free association of words. Literary writing will be compared with dreams since both human activities configure escapes from the world. Finally, the article takes up the issue of disenchantment in a realistic century and it debates the hypothesis according to which it is currently unthinkable the existence of policies for happiness.

Keywords: epic; creative act; power; tedium; happiness.

Lo antiguamente familiar, el paraíso perdido, la isla maravillosa, el jardín del edén no se miden ni en kilómetros ni en siglos –ni en viajes ni en sucesos– sino en profundidad interna y en intensidad fulgurante.

Pascal Quignard

Ninguém deserta das suas potências sem pagar com vulnerabilidade.

Agustina Bessa-Luís

1. SÍNTESES, ESTO ES TODO

Un viaje a la India es una epopeya de Gonçalo M. Tavares, autor portugués, publicada en el 2010. Esta obra es un hipotexto, cuyo hipertexto son *Los Lusíadas* de Luís de Camões, epopeya del siglo XVI. Gonçalo M. Tavares repite el gran viaje iniciático y comercial de los navegadores portugueses a la India, liderados por Vasco da Gama, pero esta vez como farsa, ya no como la tragedia que Camões imbuyó también de un tono melancólico –más que todo, en el canto X–, no solamente colérico o eufórico. La obra tavariana tiene el mismo número de estrofas –1102–, repartidas también por diez cantos, pero adoptando el verso libre, sin la celeste música de

los decasílabos ni el austero esquema de rimas urdido por Camões. El texto tavariano produce, desde sus primeras estrofas, una deflación de la grandilocuencia, en su lenguaje prosaico, en la elección de su protagonista, Bloom, prestado de *Ulysses* de James Joyce. Y va siguiendo y reflexionando –con distancia crítica, pero también con ironía y, a veces, humor negro–, los episodios, temas y motivos principales de la epopeya camoniana, investidos de un ritmo murmurante y de una lucidez impasible, que hace justicia a una modernidad cuyo trazo principal es una “revolución analítica” (Sloterdijk, 2018, p. 383), la cual, en el caso de la literatura, significa una extensa desocultación de la interioridad, de lo invisible, hecha con un lenguaje no convencional, al ejemplo de *Ulysses*. Debemos destacar que esta parodia tavariana no tiene como efecto escarnecer el texto camoniano, sino, por el contrario, homenajearlo. Leer *Un viaje a la India* implica releer la obra portuguesa más canónica, *Los Lusíadas*, la cual, especialmente en los últimos dos siglos, ha sido blanco de varias reescrituras, a partir de las cuales se ha puesto en cuestión lo que significa ser portugués desde un punto histórico y cultural. El texto tavariano, no desautorizando lecturas sobre una circunstancia portuguesa actual inerte, resentida, normalizada y predatoria, no las nutre, empero, a nivel textual, problematizando más que todo una circunstancia de la civilización occidental a través de una perspectiva intertextual alusiva y elusiva que trasciende las referencias a Joyce y al hipertexto camoniano. Siendo así, el poema tavariano potencia múltiples lecturas pues los comportamientos de su héroe, anti-héroe, cínico y violento, portugués, Bloom, narrados a la par de varias reflexiones del narrador respecto a la condición humana, demandan una exégesis que extravase los límites de lo que podría ser la “portugalidade”, la identidad portuguesa.

Aun en este nivel introductorio, se debe referir que la epopeya camoniana, iniciada *in media res*, reinventa el viaje, en búsqueda de la inmortalidad, de Vasco da Gama y de la armada portuguesa a la India, hecha entre 1496 y 1498. La obra camoniana tuvo como su modelo principal la *Eneida* de Virgilio y fue publicada en 1572. Para que los portugueses pudieran haber llegado a otro continente, además del Destino, fue fundamental la ayuda de los dioses Venus y

Marte. La obra camoniana crea un plan mitológico esencial para el desarrollo de la acción, acercando el pueblo portugués a los dioses y a figuras históricas destacadas, como Alexandre Magno. Además, esta obra discurre extensamente sobre episodios históricos, culturales y legendarios de Portugal, al mismo tiempo que muestra la sagacidad, el coraje y el saber técnico de los portugueses para realizar un hecho grandioso, sobrepasando todos los peligros. *Los Lusíadas*, título que se reporta a los descendientes de Luso, son, durante la gran mayoría de sus estrofas, el canto exaltado, con sus episodios de duda, del destino histórico de un pueblo.

A su vez, Bloom es un héroe individual melancólico, que ha experimentado una doble tragedia. Como todos los humanos, Bloom está solo mientras intenta buscar la felicidad: el padre de Bloom, un hombre poderoso, John Bloom, manda matar a la novia de su hijo, Mary, puesto que ella provenía de una familia pobre. Como venganza, Bloom mata a su padre. A través de una decisión racional, Bloom va hasta India para intentar transfigurarse, en un viaje desde Lisboa, que comienza en marzo de 2003 y termina en noviembre del mismo año. No es explicitada la edad de Bloom, pero algunos pasajes textuales nos permiten asumir que él sería un joven adulto. *Un viaje a la India* es sobre el duelo y sobre el intento de superarlo, sumado a la decepción por haber sido capaz de matar, o sea, de no ser inmune a la maldad —tópico que permite acercar esta obra a otras modernistas, como, por ejemplo, a *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin. Por estas razones, la obra tiene como subtítulo: “Melancolía contemporánea: un itinerario”. La melancolía, de alguna manera, reemplaza la euforia de la “tuba canora y belicosa” (Camões, 2005, p. 2) de *Los Lusíadas*, hecho que también tiene su relevancia histórico-política. *Un viaje a la India* muestra cómo la civilización occidental es una gigantesca y minuciosa máquina de inducción y coacción psicopolítica de melancolía, inercia y desperdicio fútil de vidas, que atraviesa varias instituciones y llega hasta un nivel doméstico e íntimo bajo la forma de espectáculos de imágenes y ruidos superfluos, información redundante y entretenimiento. Como si los sujetos modernos fueran invitados a esperar la muerte indefinidamente, siendo el poder y sus agentes opresores

los responsables por una servidumbre pasmada. Para dilucidar este diagnóstico complejo, son innúmeros los aportes de la filosofía, los cuales empezarán en Nietzsche y continuarán en autores como Adorno, Debord, Foucault, Deleuze, entre otros. El poder se disimula hoy por detrás de la especialización, pero él siempre ha sido una máquina de impoder que desprecia la libertad individual. Y la resistencia siempre ha sido, a su vez, una alegría que se levanta de forma individual o colectiva, que crece y se libera del peso, del aturdimiento –en este sentido, va, en gran parte, la argumentación de Didi-Huberman en un increíble ensayo: *Desear desobedecer. Lo que nos levanta 1*.

No estoy afirmando que Bloom sea un resistente. Él querría renunciar a cualquier movimiento brusco; esa sería su sabiduría: ver solamente. Pasa que el cuerpo, la naturaleza, siempre está cambiando. En ese sentido, tras varios meses viajando, pero no haciendo nada, tras nuevas decepciones en India, en el afán de conservar intactas sus posibilidades y su libertad de actuar, su cuerpo se vuelve extremadamente tenso, irritado, hasta explotar en el asco por estar vivo, que provoca un nuevo asesinato y en el “tedio definitivo” (Tavares, 2014, p. 416).

2. EL PODER, ENEMIGO DE LOS VERSOS, Y EL SUEÑO

La primera parte de este artículo contextualiza sucintamente *Un viaje a la India* desde un punto de vista histórico-literario. A continuación, haré *close readings* de la obra, que demostrarán cómo en ella se dibujan algunas ideas utópicas, sustentando mi análisis en varios referentes filosóficos y literarios.

Empecemos por leer pasajes en que se reflexiona sobre el potencial político del lenguaje literario:

Nadie barre lo que ama, y la naturaleza barre la ciudad. Lo que se ama se transforma en detalles: queremos ver cada fragmento diminuto y comprenderlo completamente. Y en esos instantes no hay, en las calles, el menor indicio: todo es general cuando la naturaleza se inclina hacia la devastación (Tavares, 2014, p. 247).

Propongo una breve lectura alegórica de esta estrofa, incluida en un episodio sobre una tormenta –en la cual Bloom, a propósito, realiza un hecho extraordinario al conducir a un ciego en medio del caos. La naturaleza, a veces, provoca una devastación, que impide la aproximación enamorada. En la modernidad, la herencia no es un sentido completo y listo a usar; es la energía detonada por ejercicios activos de lectura de la tradición, que potencian los movimientos de escritura. Una lectura atenta, amorosa, como la que Tavares hace, desata la erosión de esa tradición, pues sólo así ella será la efectiva energía que permita construir. Los fragmentos resultan de la atención apasionada que implosiona lo general –un efecto de desatención, de lectura apresurada, domesticada y, en cierto sentido, canónica. La atención lectora descubre los pormenores y los despliega, los transforma, a través de la escritura. Una felicidad íntima, un entusiasmo secreto, que sienten la necesidad de expandirse. Interpretar es también imaginar: querer multiplicar los pormenores, destruir el plano general. Podemos considerar este desaparecimiento del plano general –o esta multiplicación de hechos e ideas– como el efecto de la inundación de un paisaje canónico, de acuerdo con la lectura del mismo Tavares (2010, p. 61) a un verso de Joseph Brodsky.

Tavares desarrolla un método de lectura que es muy similar al de Roland Barthes, con su momento de fascinación, pero también de intrepidez:

Estar con quien se ama y pensar en otra cosa: es de esta manera que tengo los mejores pensamientos, que invento lo mejor y más adecuado para mi trabajo. Ocurre lo mismo con el texto: produce en mí el mejor placer si llega a hacerse escuchar indirectamente, si leyéndolo me siento llevado a levantar la cabeza a menudo, a escuchar otra cosa (Barthes, 2008, p. 41).

La creación empieza cuando uno levanta la cabeza durante la lectura alegre. *Un viaje a India* es un texto hecho de fragmentos, al cual la estructura reconocida de la epopeya camoniana confiere unidad narrativa. Los fragmentos instauran la extrañeza a nivel de la frase,

desencadenan un choque entre palabras. Son hechos de entimemas que, según la definición de Aristóteles (1995, p. 294), es una especie de silogismo agujereado, incompleto, al que le falta por lo menos una premisa y que, por eso, demanda del lector inferencias más intuitivas. En *Breves notas sobre a Literatura-Bloom*, obra de índole teórica sobre lenguaje literario, Tavares (2018a) afirma: “Frasas individualmente claras y obvias son innecesarias” (p. 17).¹ En otra entrada, se refiere a que cada frase debe ser individual, debe decir todo lo que tenga que decir, o sea, independiente de otras, pues “no ser individual es no ser” (p. 45). Se trata de sobrepasar el plan de la narratividad e irse hacia el de la textualidad, reemplazar la mimesis por el fulgor. Se podría agregar que “el acto poético no tiene pasado” (Bachelard, 2020, p. 10): es un hecho con el entusiasmo de los inicios; es la creación de un origen, la coincidencia con lo más anterior, podría agregar Pascal Quignard. No resulta, pues, del encadenamiento de acciones; no es el resultado de ninguna acción previa. Es la imprevisibilidad que hace posible el hecho. La imagen poética es una emergencia del lenguaje, una emergencia de estar vivo a cada instante, de siempre estar disponible para renovar el mundo. Por eso, considera Bachelard (2020), los versos son “miniaturas del impulso vital” (p. 22). Son una ascensión, un impulso hacia aires más fuertes, el contrapeso necesario a la lucidez, al escepticismo con respecto a la condición humana. Además, Bachelard considera que, en la poesía, la palabra o la idea siguientes son imprevisibles. Leer versos es, así, “un aprendizaje de la libertad” (pp. 22-23), pues el sentido se va hacia donde quiere, la literatura es la libertad radical de no tener que hacer sentido, un uso del lenguaje sin necesidad práctica. La literatura tiene la autorización para decir todo y, por eso, se asocia a la idea de una democracia por venir (Derrida, 1992, p. 37).

Ninguna frase debe obedecer a una coacción superior de sentido. Ella asocia amorosamente palabras que jamás se encuentran en el habla común, hecho causante de disfunciones sintácticas. La

¹ Todas las traducciones de la obra de Tavares son nuestras.

poesía está en una esfera distinta de la comunicación y de la información; está marcada por la inoperatividad (Agamben, 2008, p. 44), o sea, por la desactivación de todas sus funciones prácticas o sociales. Sin embargo, esa inoperatividad no es inercia pasmada, no es contemplación inactiva del idioma ordenado y claro, sino su ejercicio delirante. Ordenado y correcto, el idioma es de pronto una disciplina sobre los cuerpos: es un robo de energía y deseo, un adiestramiento físico, cognitivo y moral. Escribir correctamente elimina posibilidades al cuerpo y, al mismo tiempo, inculca la aceptación resignada de un lugar pasivo en el mundo. Lo que es disfuncional permite, precisamente, abrir el ámbito de juego a lo individual, al despliegue de potencia de un cuerpo: “Art is not a human activity of an aesthetic type which can, if necessary and in certain circumstances, also acquire a political significance” (Agamben, 2008, p. 136).² El arte es política en sí mismo, puesto que reconduce gestos productivos hacia una esfera colectivamente improductiva, alegre y excitante desde un punto de vista individual.³ Entonces, el arte es también una filosofía, es decir, otra forma de vida, que abre el cuerpo a un nuevo uso, al descubrimiento de su potencia (p. 136).

En los versos de *Un viaje a la India*, el narrador, de un modo deleuziano, considera el lenguaje poético una salud, vitalidad adscrita al libre usufructo del idioma, que lo desarticula sintáctica y semánticamente. De paso, también considera que Bloom, a pesar de teóricamente apreciar el lenguaje poético, no se dedica mucho

² El arte no es una actividad humana de tipo estético que, si es necesario y en determinadas circunstancias, puede adquirir también un significado político. La traducción es nuestra.

³ Como ejemplo claro para la tesis de Agamben, además de la literatura de Tavares, podemos considerar una *performance* de Tehching Hsieh, artista radical de Taiwán, llamada *One Year Performance: 1980/1981* (Heathfield & Hsieh, 2015). En esta *performance* titánica, en cada hora de 1981 –24 veces al día, 365 días al año– el artista, vestido con un uniforme de trabajo, pasaba un carné en una réplica de la máquina de control de presencia laboral, a través de la cual los funcionarios entran al servicio, siendo fotografiado en cada uno de esos momentos. El arte es, así, el conjunto de movimientos útiles desplazados para una esfera de improductividad. Se infiere aun que una vida potencialmente creativa se va gastando en esa productividad.

a él, es un poco cínico, no hace de su vida un oficio poético, que clame por más libertad:

Que el poder es el enemigo de los versos es un hecho.
Como las personas y los animales, los versos enferman
en ciertos ambientes, contraen artritis en sitios
imprevisibles, primero son simples frases,
después discursos y acaban siendo decretos ley.
En efecto, ¡qué viva el lenguaje!, pero a Bloom también le duele la
barriga,
le salen callos en los pies cuando camina mucho,
le duele la cabeza cuando está preocupado y cuando, distraído,
se da un fuerte golpe contra un poste (Tavares, 2014, p. 213).

Bloom está en un viaje. Él se considera culto y lector, pero durante meses no tenemos noticia de que haya leído o escrito. El poder es lo explícito, no el verso, que es lo que está oculto, el lenguaje desaparecido, expulsado. El poder es, justamente, lo que decreta la orden de exclusión y eso se manifiesta en el orden lingüístico. Poder su propia impotencia es usar el idioma de un modo no colectivo, delirante, no subyugado a ningún fundamento metafísico. La poesía es una especie de burbuja inmunológica, en donde el escritor puede ganar fuerza. En la medida en que no es fatua como discursos ni categórica como leyes, la poesía es más libre. Siendo más ambigua, como el destino, cuya claridad estaría apenas en los gestos que lo ponen en movimiento, la poesía reclama y defiende un deber de irresponsabilidad, pues no tiene que presentarse a ninguna institución para defenderse a sí misma. Y esa irresponsabilidad, o sea, la libertad, no explicarse, es un deber tal como lo defiende Derrida (1992, p. 38).

En este sentido, la literatura puede ser más radicalmente política siendo menos representativa. Porque el arte que quiere copiar la realidad configura el género de literatura mundial —la literatura-mundo que sigue los cánones realistas más consagrados, con su género dominante, la novela, construido con un lenguaje sin sobresalto ni atrito, supuestamente transparente, fácil, con una división interna y una narración claras—; es muy bien comportada y

cínica, pues está interesada en su promoción y suceso. Aunque ese arte puede ser programáticamente revolucionario,⁴ lo que, además, sería una imposibilidad, porque la revolución es lo que rompe los horarios y reglas instituidos, es como la pasión, o sea, algo que nos acierta desde afuera. En su repetición mecánica y clara, el arte que repite el mundo es la negación del amor, de la amistad:

Es evidente que el arte que describe el pasado
está anticuado –siguió diciendo el indio.
Un calendario del año 1576 es indispensable históricamente
pero prescindible en cuestiones
de puntualidad. El arte que reproduce el mundo
y la realidad, que los copia como un
principiante con la lengua fuera mientras dibuja
en un papel la silla que tiene delante,
ese arte está equivocado, es idiota, inútil, decadente,
miserable, mezquino, está vacío, estúpido,
y queda estupendamente en los catálogos (Tavares, 2014, p. 278).

El narrador defiende una literatura que no quede circunscrita a una fecha, o sea, que no aborde temas tan específicos de naturaleza his-

⁴ En este sentido, sigue la argumentación de Derrida, en una célebre entrevista a Attridge sobre literatura, a punto de afirmar que los textos de Ponge o Joyce son más revolucionarios en sus efectos que obras programáticamente revolucionarias escritas en un lenguaje más formal o académico: “The experience, the passion of language and writing (I’m speaking here just as much of body, desire, ordeal), can cut across discourses which are thematically ‘reactionary’ or ‘conservative’ and confer upon them a power of provocation, transgression or destabilization greater than that of so-called ‘revolutionary’ texts (whether of the right or of the left) which advance peacefully in neo-academic or neoclassical forms. Here too I’m thinking of a large number of works of this century whose political message and themes would be legitimately situated ‘on the right’ and whose work of writing and thought can no longer be so easily classified, either in itself or in its effects” (Derrida, 1992, pp. 50-51). Cito una traducción de Vicenç Tuset: “La experiencia, la pasión del lenguaje y de la escritura (me refiero aquí ya sea lo mismo al cuerpo, al deseo, al desafío) puede traspasar discursos temáticamente ‘reaccionarios’ o ‘conservadores’ y conferirles un poder de provocación, transgresión o desestabilización mayor que el de los así llamados textos ‘revolucionarios’ (sean de derechas o de izquierdas) que progresan pacíficamente bajo formas neoacadémicas o neoclásicas. Pienso aquí en un gran número de obras de este siglo cuyos temas y mensajes políticos podrían ubicarse legítimamente ‘a la derecha’ y cuyo trabajo de escritura y de pensamiento ya no serían tan fáciles de clasificar, tanto por sí mismos como por sus efectos” (Derrida, 2017, p. 130).

tórica o sociológica que nada digan a los venideros. Según el narrador, la literatura investiga al humano, lo cual se mantiene invariable respecto al deseo, al miedo, al odio, al amor, a las emociones, aunque su entorno cambie mucho a lo largo del tiempo y del espacio. Como es evidente, existe aquí una crítica a la búsqueda desenfrenada de fórmulas de suceso con asuntos cuya importancia se relaciona con alguna tendencia actual. Empero, para el autor, el lenguaje literario se encuentra más que todo del lado del surrealismo. Sería la construcción, permanentemente recreada, de una otra sintaxis existencial, que siempre tiene en mente otras relaciones entre los hombres. Por estas razones político-literarias, el hombre de acción, el hombre de la multitud siempre está muy pendiente de errores en cualquier ayuntamiento de palabras. En la medida en que no está hecha para agradar a las masas, sino para producir cuerpos emancipados, el arte puede evitar epítetos como decadente o mezquina. A partir de esa libre, asistemática y desbordada escritura, resulta un placer asocial, revolucionario, pues libera el cuerpo de los gestos comunes que fuerzan el deber de sentido y explicación. Porque se trata de una deriva, que desplaza el lenguaje hacia zonas atópicas, neutras, utópicas, el texto se puede volver un espacio de placer como producción de una significancia, o sea, recusa del significado único (Barthes, 2008, pp. 48-49). Desde este punto de vista, el sueño es una desconexión con el exterior, que nos devuelve a una soledad originaria, una soledad cuyas imágenes no obedecen a la lógica de un pensamiento sistemático, predecible: “Los sueños son / para la realidad lo que el verso ambiguo / es para la frase de un informe fiscal: hay más libertad / en el primer minuto de sueño que en los últimos / veinte años de vigilia” (Tavares, 2014, p. 163). La realidad, enmarcada por la obediencia, emancipa menos que cualquier minuto de sueño, se refiere con alguna ironía, pues él está hecho de la asociación libre entre imágenes e ideas, vive de la impulsión pura, del entusiasmo: “Para el sueño, la realidad / es una intromisión maleducada” (p. 162). La actividad de escritura, así como el sueño, es, por lo tanto, un ejercicio que refuerza la imaginación y la intimidad –que es lo que pertenece a nadie más. Son fugas momentáneas de lo social, abandonos del siglo, cuya finalidad es la reapropiación del tiempo

vital. A propósito, Quignard (2013) afirma que todos los letrados tienen algo de asocial, son los dimisionarios, los que han recusado ser soldados. Cuando dormimos, todos somos asociales, desobedientes a los propósitos colectivos: “Ferenczi escribió: El sueño es lo más desocializante que existe. [...]. Cada día uno tiene que volver, lo quiera o no, «solo», al regazo de la noche, del sueño, del deseo” (p. 112). Se vuelve comprensible cuando Gonçalo M. Tavares dice que escribe, preferencialmente, por las mañanas, en un estado entre el sueño y la vigilia. Cito una parte de una entrevista suya, en la cual queda evidente como escribir es un ejercicio de intimidad y aislamiento después del sueño. Sobresale también la relación delicada y amorosa de Tavares con sus padres, sensibilizados con el hijo por su realización de un destino literario:

Yo escribo en un taller. Salgo de casa, me voy caminando, intento de no mirar hacia los periódicos, ni ver nada. Yo escribo en un sitio en donde algunas veces están mis padres, quienes viven en otra ciudad, en Aveiro, y, a veces, se van para Lisboa y se quedan en ese taller. Estoy escribiendo en un espacio cerrado y mis padres están en un cuarto, hay una cocina compartida. Yo tengo una relación extraordinaria, en realidad bastante buena con mis padres. Mis padres cuando desean decirme alguna cosa, por la mañana, colocan un papel debajo [de la puerta]. Ya he tenido muchas pruebas de amor de mis padres, sin embargo, esta es extraordinaria. Ellos entienden que no es posible una persona estar escribiendo y alguien entra y pregunta: ‘Entonces, ¿estás escribiendo? ¿Te está saliendo todo bien?’. No es posible. Yo cuando me voy a tomar café en la cocina común, en donde están mis padres, yo a veces ni siquiera les digo ‘buenos días’ y ellos ni me dicen ‘buenos días’ porque es una especie de sonambulismo que hace impensable hablar de las noticias del día porque algo se quebraría en ese momento (Tavares & Tallon, 2016).⁵

En esta entrevista, el autor también explica el modo como se hace una guerra en contra de la inefabilidad del mundo a través de una

⁵ La traducción es nuestra.

elevada producción creativa (Tavares tiene 49 libros publicados en 53 años de vida) hecha con una grande disciplina, de modo rápido: “Y a cierta altura hay, en mi caso, una especie de embriaguez cualquiera que comienzo a escribir y el pensamiento está absolutamente sincronizado con la escritura. Yo no sé qué estoy escribiendo, estoy escribiendo en el momento en el que sé aquello” (Tavares & Tallon, 2016). Al corazón libre regresa la naturaleza. Es gracias al olvido de sí mismo que las páginas más excitantes son escritas. Escribir engendra una disolución, por la cual el alma gana más volumen. Provoca, de este modo, momentos de alegría orgánico-espiritual, de una libertad cada vez más grande en la medida de su desposesión. Respecto a tal política del acto creativo, agregó esta reflexión de Pascal Quignard (2012): “El servilismo y la identidad, que son vínculos, prevalecen sobre la libertad y la aventura, que son más ebriedades que posesiones” (p. 55). Escribir es olvidar el rostro, implica no hacer del otro lo que es accidental, es aspirar y ser aspirado por un destino, lo que corresponde a viejos sueños de los escritores. Según Roland Barthes (2002), la escritura se desarrolló, a lo largo de los siglos, debido a la urgencia de ganar tiempo. En el caso de un escritor, se trata de ganarlo para aumentar cuerpo y espíritu: “¡Qué la escritura corra! ¿Detrás de qué? Del tiempo, del habla, del pensamiento, del dinero. Que mi mano vaya tan rápido como mi lengua, como mis ojos: un viejo sueño demiúrgico, de Quintiliano a los surrealistas” (p. 124).

Con Sloterdijk (2018), podríamos agregar que el sueño es una esfera de no-mundo dentro del mundo, cumple necesidades irrealistas (p. 412). Encarna la unidad de geometría y vida, la utopía tópicamente realizada: como proyección de lo intemporal desde el interior como ser-aún-adentro. La noche, humanamente conformadora y regeneradora, nos conserva, durante la cual no se hacen planes para el mundo diurno. Es una sombrilla metafísica, una necesidad, o sea, no resulta de una decisión racional y, como el deseo, implica ser experimentado.

3. DESTINO, AMOR, POLÍTICAS DE LA FELICIDAD

Bloom hace su recorrido porque así lo ha decidido racionalmente. Por ese motivo, *Un viaje a la India* es una obra acerba: mientras viaja a la India durante meses, Bloom falla su destino y se vuelve un cínico muy desesperado. De otra forma, como Edipo, Bloom viaja a la India intentando huir de su destino. Pero el destino es otra cosa que un lugar. Lo que no ha sucedido podría haber sido importante para este personaje. El narrador refiere el fracaso, aunque nada revele sobre otro destino que Bloom podría haber tenido; sólo lo podremos imaginar:

Es así (y así interesa que sea): a veces el destino de un hombre
no llega a tiempo;
ese hombre ya se ha ido a otro lugar
y el punto de partida siempre influye, como se sabe,
en el lugar al que se debe llegar.
De cierta manera, esta es la situación de Bloom.
Un poco confusa, a fin de cuentas; no está donde su destino quería
(Tavares, 2014, pp. 61-62).

Durante el trayecto, Bloom desea enamorarse de una mujer y también quiere ser sabio y quiere olvidar —el asesinato del padre y el desaparecimiento del amor de su vida: Mary. He aquí su itinerario de la melancolía, así como lo interpreto —dado que “Melancolía contemporánea (un itinerario)” es el subtítulo de *Un viaje a la India*). De pronto, se debe observar que enamorarse es esencialmente pasivo, no depende del ejercicio de una decisión racional, tema que aún queda por explorar. Según Quignard (2012), “Por ejemplo, ¿ha habido en el curso de la historia humana un pensador que haya pensado la pasión misma, es decir la pasividad que está en la fuente de la pasión misma?” (p. 19). La pasión toca los humanos de una forma fortuita y obliga a darle atención, pues el cuerpo siente que aquella alegría es un profundo destino. En *Atlas del cuerpo y de la imaginación*, Tavares (2013) escribe, de hecho, que quienes estén profundamente enamorados fueron los tocados por el amor y están más cerca de lo divino (p. 139).

Bloom tiene demasiada esperanza en un cambio de ánimo provocado por el viaje, desconociendo que la casa, la soledad y el esfuerzo ofrecen la posibilidad de la irrupción del tiempo vital, en rigor, su rescate para efectos de producción subjetiva. Habitar es, literariamente hablando, la confianza metafísica en la “cosecha de lo insólito” (Sloterdijk, 2018, p. 391), es decir, confiar en que la vida es aquí, no en ningún otro lado suntuoso; algún jardín de las delicias es desear lo que uno tiene, el cuerpo, el tiempo, *amor fati*, estando garantizadas algunas posibilidades económicas, puesto que el deseo es siempre secundario con relación al hambre. Sin embargo, el protagonista es dominado por una especie de terror al paro, una angustia por la retención en un tiempo largo, durante el cual nada irá a pasar, que lo vuelve susceptible a varios atavismos tribales, con la esperanza que el mundo fuera una suerte de “almacén metafísico” (Tavares, 2014, p. 63) en donde un futuro excitante estuviese guardado. Retomando el punto, debe referirse que, en la modernidad, de modo arrogante, se cree bastante en la importancia mayor de sus decisiones:

Después de Kant, el ser humano responsable de sus acciones es el funcionario de su propia capacidad de juicio y, como tal, súbdito de la obligación de pensar correctamente. Inteligencia es obediencia a los mandamientos inherentes a las capacidades, o, en el lenguaje del siglo XVIII, a las facultades de ánimo (Sloterdijk, 2018, p. 372).

A su vez, un destino es desbordamiento en dirección a una vida más profunda, que consiste en la recusa de un plan organizado y racional: es la ascesis del destino, aspiración ontológica a más alegría y libertad. En una existencia mítica, domina, pues, el amor, tal como se puede leer en el canto III: “Llega para trastornar estrategias y planes, / como una sorpresa ritmada, una ilegalidad exultante que no perjudica / a los vecinos” (Tavares, 2014, p. 137). Lo más punzante de nuestra circunstancia histórica es la ausencia de creencia en un destino, o sea, la imposibilidad de un mundo mítico. Por otra parte, estaría el dejarse absorber por una alegría alta, por un amor sin interrupción: un destino es aún producción ética, subjetiva; es

cambiar la vida, no sucumbir al asco ni al cinismo. En la velocidad urgente y exultante de escribir, que consiente lo incalculable de un gesto, se genera una disponibilidad para el exterior, para el otro, pues se diluye la exasperación. Sólo así es posible el ejercicio constante de la delicadeza, la cual supone estar verdaderamente consciente de que el otro va a morir –idea de John Berger que Tavares (2018b, p. 36) explora en una crónica. Escribir implica no estar haciendo actividades colectivamente productivas, profesionales; es una disciplina en torno de lo que no es sobrevivencia o acumulación de privilegio y riqueza. En ese sentido, es un levantamiento político que produce un otro espacio, porque la política es la acción integral, no amputada de humanidad, no estrictamente técnica o formal, como Agamben lo explica: “La política es la esfera de los puros medios; en otros términos, de la gestualidad absoluta, integral, de los hombres” (Cit. por Didi-Huberman, 2020, p. 27). Este ejercicio es corajoso, desobediente y moral, impregnado de deseo, a cada día renovado. A este respecto, Aristóteles refiere que el coraje desea “la irrupción sin intermitencia” (Cit. por Quignard, 2013, p. 126), tumulto activo que no considera ningún otro fin.

En este punto del artículo, sucumbo a un deseo de lectura. Aunque éste asiente la muerte del autor, desposeído del sentido de la obra, el lector sigue deseándolo, quiere verlo en medio del texto –no por detrás, resalta Roland Barthes (2008)–: “Pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si solo «murmura»)” (p. 143). Eso sucede porque el texto tavariano es también una escritura-vida sin tinte biográfico, una propuesta para que cada cual se revolucione a sí mismo. En la estancia 146 del canto X –como sucede en la epopeya camoniana–, el autor civil hace una puesta en escena más vívida de su voz, entre paréntesis:

(Noviembre de 2003.

Me encuentro en una habitación
cerrada.

El mundo visto desde aquí es una obra de ingeniería

hecha por el alfabeto; estoy loco, evidentemente.
Escribo para educar el razonamiento,
una costumbre que se practica con un arma
apuntando la cabeza) (Tavares, 2014, p. 413).

Al contrario de Bloom, quien suspira por el ancho mundo exterior, el escritor es un rebelde activo, un “loco”, un mortal, que edifica una obra de ingeniería literaria en una infinita sala cerrada. Se trata de un espacio protegido del exterior, una esfera imaginada, arquitectónica e íntima, que posibilita la escritura, la cual, más que un oficio, es una vida inventada, la libertad que sólo por lo que no es elegible se vuelve entusiasmo íntimo, belleza: “Pero lo que repugna, a pesar de todo, / siguió diciendo Bloom en su cabeza, / varía menos, a través del universo, que lo que / entusiasmo. La belleza es más privada / que el horror” (Tavares, 2014, p. 275). Cambiar de vida es entregarse, cerrar los ojos, el único viaje. La belleza es trabajo que abulta esencialmente en la esfera inmunológica; es el equilibrio atmosférico perfecto, ese que Bloom tanto busca a lo largo de su viaje, pero que nunca logra alcanzar –lo ha buscado de forma equivocada. A propósito, menciónese rápidamente que una gran ironía de la obra es que Bloom encuentre la simpatía de los desconocidos –canto X– en el regreso a Lisboa, ciudad de donde había salido porque ahí había sufrido demasiado.

En el canto X, Bloom se volvió un cínico y predador, muy permeable a la lucidez sin cuartel, desprotegida –sin hábitos alegres ni interesantes– de que el mal se puede manifestar en cualquiera a cualquier momento. En París, asesina a una prostituta durante una fiesta; y en el regreso a Lisboa, en el frío y cerrado noviembre portugués, intenta suicidarse. El intento fallido de suicidio –Bloom es salvado por una mano compasiva– resulta de una incapacidad de definir un rumbo y de vivir con él mismo. A pesar de que en París se encontrara en un ambiente muy animado, eso no ha impedido a Bloom matar, hecho que evidencia que lo principal no es el entorno, sino la vida interior: “Bloom interrumpe sus visiones un instante y / se incorpora, dice algo, en voz alta, que nadie comprende, / porque es dentro de la cabeza donde las cosas pasan” (Tavares,

2014, p. 387). Bloom se convirtió en un criminal consciente tras haber sido engañado por un supuesto sabio en India, que intentó robarlo y matarlo. Ha matado a la prostituta que deseaba hacer mundo con él –ella estaría probablemente enamorada de él, aunque el texto no lo aclare. “Todo lo sólido se desvanece en el aire”: este principio marxista alcanzó el último baluarte: el mundo íntimo. El aburrimiento profundo produce la privación de sí mismo y Bloom se vuelve poseído de un ser íntimo-indiferente. Bloom se vuelve una existencia inexistente, que debe soportar la “falta total de peso del universo” (Sloterdijk, 2018, p. 552). La persona con tedio absoluto es un Atlas negativo, sin el sentido urgente de algo que hacer ahora. En la última estrofa de la epopeya tavariana, ni del exterior Bloom podrá esperar una agitación en sus días, ya ninguna circunstancia podrá rescatarlo de la privación de sí mismo (Tavares, 2014, p. 416).

Bloom no estaba enamorado. Un poco por eso quiso cometer un crimen: por la ausencia de una promesa de felicidad. Él ha matado por puro tedio o, mejor, ese crimen fue la interrupción súbita de una inacción vegetativa que ha durado meses. Por ende, el mundo se vuelve un lugar insoportable: “Bien entendido que lo peor que se puede afirmar de un Dios es que no lo haya, y que lo peor que se podría decir del mundo es que sólo los realistas tienen una oportunidad en él” (Sloterdijk, 2018, p. 659). En este sentido, el narrador de *Un viaje a la India* va a considerar el mundo como el lugar en donde hace frío:

El mundo es frío no sólo en invierno.
Es frío en todas las estaciones
del año en las que haya hombres.
La humanidad no es una aproximación progresiva a los dioses, no
[te hagas ilusiones.

Los misiles y su eficaz modo de control
remoto: he aquí la buena referencia.
La humanidad es, pues, algo que se ha perfeccionado
en actos a distancia, de aquí para allá,
y de allá para más lejos (Tavares, 2014, p. 156).

Los ataques a la distancia son la referencia humana para las relaciones. El principio es que el otro esté lejos: he aquí la especialidad humana: su frialdad. El viaje de Bloom fue un intento para configurar el buen clima psico-existencial, pero fracasó. El mundo humano no es un sistema de inmunidad, todo lo contrario. Ni siquiera en India Bloom ha encontrado lo divino que lo pudiera proteger de su íntimo. El desierto es la evasión de Dios, a la cual el humano, en casa, en algún refugio arquitectónico, intenta dar respuesta con una actividad alegre y resistente: la creación artística y filosófica. Como exclamó Zaratustra: “¡Sé tú mismo un nuevo comienzo por tus propias fuerzas! Una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir-sí” (Cit. por Sloterdijk, 2018, p. 441).

En realidad, ni siquiera las leyes protegen a los más débiles, pero halagan a los fuertes:

Pero Mary no era un asunto de Estado,
era su asunto individual. Y debido a la política de buena
aplicación de los recursos,
no había instituciones colectivas que se ocupasen de tragedias
[mezquinas.
Bloom, en el fondo, sólo es un ser humano (Tavares, 2014, p. 191).

No hay políticas para la felicidad, la cual es individual. Que alguien —o muchedumbres— viva una existencia contrariada, sin entusiasmo, infeliz, es su asunto. La política reúne las condiciones —de justicia, de igualdad— para que todos puedan buscar la felicidad por su cuenta, si lo desean; que puedan cruzarse con las sensaciones de alegría y de salud física, psíquica y social, aunque para los Estados de hoy en día lo que más importa son los indicadores fisiológicos de los cuerpos: si la persona está bien de salud, si puede trabajar, si es fértil: que el cuerpo esté, pues, al servicio de una comunidad, para que ella sea más rica, más productiva, más poblada. Esta visión de la salud es compartida por la mayoría de las personas que olvidan su propia energía y deseo. Bloom, a su vez, es solamente un ser humano. Un ser humano no es lo suficiente para definir políticas públicas, que no son para un ser humano, ni siquiera para el ser hu-

mano, sino para la población, para una entidad estadística, abstracta. Quien quiera ser feliz está solo. Quien esté desesperado, como Bloom, está solo. Y lo que define una tragedia personal puede ser incluso mezquino, dado que ningún fragmento de una tragedia de otra persona nos toca indeleblemente. Ni siquiera podemos sentir el dolor de las personas que amamos. Y la felicidad individual no es asunto de Estado. Ni los amores de Inês de Castro y de D. Pedro I—una leyenda histórica portuguesa muy relevante en la epopeya de Camões— eran más importantes que el Estado portugués. Por ende, toda la violencia sobre los individuos enamorados queda justificada por el superior interés colectivo.

Nunca es textualmente referido, pero se puede inferir a partir de la lectura de la epopeya de Tavares, que también en Portugal el Estado no tiene política para la felicidad. En ese país, como seguramente en otros, no están reunidas las condiciones para que cada uno pueda explorar su potencia de vida, su *conatus*: la libertad de un país consiste en asegurar que cada uno pueda hacerlo, pueda contagiarse de afectos alegres, considera Espinoza (Gil, 2017, p. 37). Quizá, finalmente, tanto la epopeya tavariana como la camoniana sean, pues, sobre la importancia de inventar otro pueblo, otro pueblo portugués. ➤

REFERENCIAS

- AGAMBEN, G. (2008). Art, Inactivity, Politics. En R. Mota Cardoso (Coord.), *Politics. Criticism of contemporary issues. Serralves international conferences* (pp. 125-138). Porto: Fundação Serralves.
- ARISTÓTELES (1995). Analíticos segundos. En *Tratados de Lógica (órganon) II* (pp. 298-440). Madrid: Editorial Gredos.
- BACHELARD, G. (2020). *La poética del espacio*. E. de Champourcin (Trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, R. (2002). *Variaciones sobre la escritura*. E. Folch (Trad.). Barcelona: Paidós.

- BARTHES, R. (2008). *El placer del texto. Seguido por Lección inaugural*. N. Rosa & O. Terán (Trad.). Ciudad de México/Madrid: Siglo XXI Editores.
- CAMÕES, L. v. (2005). *Os Lusíadas*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.
- DERRIDA, J. (1992). This strange institution called literature. En D. Attridge (Ed.), *Acts of literature* (pp. 33-75). Nueva York-Londres: Routledge.
- DERRIDA, J. (2017). Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida. Vicenç Tuset (Trad.). *BOLETÍN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 18, 115-150. <https://www.cetycli.org/cboletines/04e9800998-derrida.pdf>
- DIDI-HUBERMAN, G. (2020). *Desear desobedecer. Lo que nos levanta 1*. J. Calatrava & A. Vignotto (Trad.). Madrid: Abada Editores.
- GIL, J. (2017). *Portugal, hoje. O medo de existir*. Lisboa: Relógio d'Água.
- HEATHFIELD, A. & HSIEH, T. (2015). *Out of now. The lifeworks of Tehching Hsieh*. Massachusetts: MIT Press.
- QUIGNARD, P. (2012). *Butes*. M. Morey y C. Pardo (Trad.). Ciudad de México/Madrid: Sexto Piso.
- QUIGNARD, P. (2013). *Los desarzonados*. S. Mattoni (Trad.). Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- SLOTERDIJK, P. (2018). *Esferas III*. I. Reguera (Trad.). Madrid: Siruela.
- TAVARES, G. M. (2010). *O senhor Eliot*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, G. M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, G. M. (2014). *Un viaje a la India*. R. Martínez-Alfaro (Trad.). Barcelona: Seix Barral.
- TAVARES, G. M. (2018a). *Breves notas sobre a Literatura-Bloom*. Lisboa: Relógio d'Água.
- TAVARES, G. M. (2018b). John Berger. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1240, 36. Laveiras, Paco de Arcos, Portugal, Impresa.
- TAVARES, G. M. & Tallon, J. (2016, 9 abril). *Vides falses' a càrrec de Gonçalo M. Tavares i Juan Tallon*. [Video]. Girona, Festival de Literatura MOT. <https://www.youtube.com/watch?v=wwIIC6CU-at4&t=2997s>

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 8, enero-abril 2024, Sección Cradumen, pp. 208-211.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i8.139>

Danira López Torres (Ed.). (2021). *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, una diversidad de temas y formatos*. 205 pp. ISBN: 978-607-8782-74. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

El estudio de la tradición editorial de los pliegos de cordel beneficia el rescate y la preservación integral del patrimonio bibliográfico nacional. El conjunto de estudios que comprende el valioso libro *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, una diversidad de temas y formatos* ejemplifica la materialización de estos esfuerzos. El libro, editado por Danira López Torres, es resultado de la primera etapa de productos del Seminario de Impresos Populares “Vanegas Arroyo y Posada” de El Colegio de San Luis, por medio del proyecto “Impresos populares del México de entre siglos (XIX-XX): hojas volantes tremendistas de Vanegas Arroyo”. Dicho proyecto, como se apunta en la presentación, se desarrolló con el apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, de El Colegio de San Luis y del Consejo Potosino de Ciencia y Tecnología. En favor de la difusión democrática de sus contenidos, el volumen se encuentra disponible tanto en formato físico como digital –de acceso abierto.

La obra se compone de siete trabajos de investigación, donde especialistas de distintas áreas de la cultura letrada en México tratan el impreso popular desde una perspectiva en la que prima el enfoque interdisciplinar. Los artículos incorporan las revisiones histórica y filológica de los documentos, a la par de lo material, ya que sus aná-



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

lisis toman en cuenta tanto las características físicas de los impresos como la disposición y función de sus grabados. Los estudios parten, principalmente, de la consulta de los siguientes acervos: el Fondo “Vanegas Arroyo y Posada” de la Biblioteca “Rafael Montejano y Aguiñaga” de El Colegio de San Luis, la Biblioteca Iberoamericana de Berlín y el Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, una diversidad de temas y formatos propone un acercamiento guiado y minucioso por los placeres lectores de principios del siglo xx. Los autores se detienen de una en una de las preocupaciones editoriales de Vanegas Arroyo, recorriendo algunas de sus publicaciones más emblemáticas. Establecen la forma y grado de apropiación de Vanegas Arroyo de temas de interés para un amplio espectro de públicos.

En el primer capítulo, “Entre *un criminal delirio* y un ‘gusto exquisito’. La literatura popular impresa en Vanegas Arroyo”, Mariana Masera inaugura el volumen con la exploración de los orígenes históricos de las relaciones de sucesos de temática fantástica. Sostiene que los impresos decimononos tienen sus raíces en los registros de carácter noticioso del siglo xviii. La presencia iconográfica y el planteamiento del relato como reporte de un suceso permiten a la autora sostener que los textos de la imprenta de Vanegas Arroyo dan cuenta de la posibilidad de cuatro tipos de lectura complementarios: los discursos visuales y la modalidad de lo textual, que, a su vez, conjunta elementos textuales e iconográficos.

Fernando Ibarra Chávez se adentra en la retórica epistolar de las cartas amorosas. En “Arte de amar y epistografía en los impresos populares de Vanegas Arroyo”, el autor revisa su estructura argumental a partir de la siguiente premisa: la función de las publicaciones de este tipo era la satisfacción de los lectores, proveyéndolos de los saberes necesarios para ejecutar las prácticas de seducción, ya que se creía que la calidad de la carta definía la del amor. Emplea como base de su análisis *El secretario de los amantes* y la serie de cuadernillos *Colección de cartas amorosas*. Ibarra refiere que dichas publicaciones se consumían como manuales para el cortejo, pero dentro de los cánones morales de comportamiento.

Por su parte, Claudia Carranza Vera explora las manifestaciones de los castigos infernales. La autora identifica que el motivo del traslado de hombres y mujeres al infierno es constante en las hojas volantes y cuadernillos del tipo de relación de sucesos. Es por ello por lo que en el estudio “Percepciones del infierno en diferentes impresos de la casa Vanegas Arroyo” señala que “los impresos en su mayoría tienen el esquema de la literatura ejemplar: existe una causa que provoca una consecuencia que, en este caso, es sobrenatural” (p. 82). La lobretez del destino de los transgresores de la ley y la moral son herramientas ejemplarizantes de escarnio social.

El artículo de Juan José Rodríguez García (2021), “Perdona a esta desgraciada por su infernal desvarío. Arquetipos literarios de la criminalidad femenina en las hojas noticiosas de Antonio Vanegas Arroyo”, escudriña los impresos de temática noticiosa basados en el arquetipo de las mujeres criminales. El investigador destaca que el tratamiento de la mujer en dichos textos la configura como un arquetipo negativo de la tradición literaria (p. 104), cuya función resulta principalmente ejemplarizante, debido a que la exposición de la maldad, los crímenes y castigos que recibe la mujer transgresora son una advertencia moral.

Danira López Torres (2021) establece una clasificación de las estrategias de escritura de las hojas volantes de carácter tremendista y alto impacto social. “Del hecho noticioso al suceso sobrenatural. Relaciones de sucesos de la imprenta de Vanegas Arroyo” es un estudio que propone un acercamiento a los procedimientos narrativos que empleó dicho subgénero de la literatura de cordel, las relaciones de sucesos, para transitar de los hechos verificables en la prensa a las descripciones meramente ficcionales (p. 153). La investigadora desarrolla un esquema de vínculos entre prensa de nota roja y los contenidos de las hojas volantes. De acuerdo con López Torres, el entrecruzamiento entre los contenidos de la prensa y la hoja volante consta de tres modalidades, de acuerdo con el grado de relación que mantiene el suceso con la fuente periodística de origen: explícita, implícita y de frontera.

En el trabajo “Cuadernillos de “Teatro para niños y títeres de Vanegas Arroyo”, Aurelio González destaca que, a mediados del

siglo XIX –y en adelante–, aparece la noción de una literatura “popular” en las publicaciones periódicas (p. 162). Lo atribuye a las facilidades tecnológicas, que permitieron un mayor tiraje de ejemplares a menor costo, y al incremento de la presencia y relevancia de las publicaciones ilustradas. Luego, el autor centra su interés en el caso de la literatura infantil, la cual señala que incrementó su presencia durante los últimos años de la centuria decimonona. González explica la importancia de las publicaciones de guiones teatrales en la agenda del editor.

Por último, Mercedes Zavala, en “Entre chicuelinas y gaoneras. Toros y toreros en los impresos de Vanegas Arroyo”, analiza, por separado, el estilo, la métrica y la función de los elementos compositivos de poemas de tema taurino presentes en las hojas volantes. A partir de un *corpus* compuesto por obras como el *Nuevo corrido, o sea canto taurino, dedicado a Rodolfo Gaona*, identifica el origen del corrido, con base en el uso del estribillo, la forma del verso y las fórmulas de inicio y cierre de los versos. El carácter noticioso, los tópicos, motivos y personajes –el presagio, la suerte y la madre llorosa– se encuentran entre los elementos de mayor realce que identifica la investigadora para establecer este puente histórico y de formato.

En conclusión, *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, una diversidad de temas y formatos* es un aporte pertinente y significativo para entender el engranaje editorial y cultural del proceso de transmisión noticiosa y la formación de lectores de México en las primeras décadas del siglo XX. El estudio de su *corpus* revela los distintos episodios del desarrollo de los grandes públicos consumidores de la prensa nacional. La empresa de Antonio Vanegas Arroyo transmitió múltiples visiones del mundo y saberes a una generación que los conservó mientras atestiguó momentos decisivos de la conformación del país. ➤

Claudia Alejandra Colosio García
El Colegio de San Luis, México

claudiacolosiog@gmail.com

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 8, enero-abril 2024, Sección Cradumen, pp. 212-216.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i8.140>

Norma Angélica Cuevas Velasco y Raquel Velasco (Coord.). (2023). *Escrituras desbordadas. Variaciones sobre el pensamiento literario*. 336 pp. ISBN: 9786078923243. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Si esta reseña fuese el guión de una rutina cómica, entonces empezaría con la pregunta ¿qué tienen en común un cazador de asteroides y un crítico literario? Y la respuesta sería: ambos estudian estrellas muertas. Quizá se logre escuchar una cautelosa risa de fondo, probablemente de Paul Ricoeur, quien estaría de acuerdo con dicha afirmación. En *Del texto a la acción* (2022), menciona que al leer un libro le gusta considerar al autor como ya muerto y al libro como póstumo. En efecto, sólo cuando el autor está muerto la relación con el libro se hace completa y, de algún modo, perfecta: el autor ya no puede responder; sólo queda leer su obra. Algo semejante sucede con el extraño oficio de cazar asteroides: el cazador debe leer la piedra extraterrestre considerando que proviene de una estrella muerta. Y ésta no puede responder los enigmas sobre su composición ni su origen. Quien caza asteroides sólo contará con la certeza de que, en efecto, es una piedra espacial cuando examine su núcleo y observe sus componentes. De este modo, sabrá que se trata de un ejemplar único, cuyo interior alberga las propiedades de un universo desconocido, así como un posible indicio que describa nuestra vida terrestre con relación al espacio cósmico. El cazador de asteroides se convierte en un aventurero que se mueve entre las rocas buscando un secreto. Y es en esta labor donde se



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

intercepta con el crítico literario. Ricardo Piglia (2001), en *Crítica y ficción*, señala lo siguiente:

a menudo veo la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma, aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. Es un personaje fascinante: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu.

En este sentido, la crítica literaria ingresa al núcleo del texto para descifrar el enigma de su origen. Analiza las propiedades de un universo desconocido —el del autor—, encuentra indicios de su relación con el macrocosmos literario y con los antecedentes que provocaron la génesis de su propia existencia. *Escrituras desbordadas. Variaciones sobre el pensamiento literario* es un ejemplo de semejante empresa. Los diversos ensayos que aparecen en la publicación de la Universidad Veracruzana muestran las “Variaciones sobre el pensamiento literario” que indagan y rastrean los componentes fundamentales de la creación literaria.

En los tres capítulos que conforman *Escrituras desbordadas. Variaciones sobre el pensamiento literario*, se encuentran formulaciones teóricas de distinguidos especialistas en la materia. En la primera sección, “Laberintos escritos e imaginados”, se encuentran ensayos como “Autor y personaje: la escritura secreta de Alejandro Rossi” de Malva Flores, “Saturno devorado: relaciones familiares en la obra de Eduardo Halfon” de Basilio Pujante Cascales, “Fantasmas de celuloide: el pensamiento cinematográfico de Javier Marías” de Carmen María López López, “La autopoética arácnida de Enrique Vila-Matas en Montevideo” de Carmen María Pujante Segura y “Seguir el juego: Claves para descifrar el tablero musical de Rayuela” de Raquel Velasco. Los diarios de autor, la autoficción, el lenguaje cinematográfico como recurso narrativo o la teoría musical y el contrapunto como estructura novelesca son temas centrales de este capítulo.

En la segunda sección, “Puzzles literarios”, se hayan los ensayos “La descripción “desatada” en Antagonía de Luis Goytisolo”

de Antonio Candeloro, “Intertextos apócrifos en la escritura de Sergio Pitol, una panorámica” de Riccardo Pace, “Parodia de Gerardo Diego y transfiguración narrativa en un cuento de Edmundo O’Gorman” de Bryan Klett García y “El habitante y su esperanza, rompecabezas narrativo” de Gabriel Manuel Enríquez Hernández. En este apartado, resaltan las indagaciones en torno a las categorías estéticas de Luis Goytisolo, la intertextualidad en obras de Sergio Pitol y Edmundo O’Gorman, así como la influencia de la tradición romántica en Pablo Neruda.

En el último capítulo, “Alquimias metapoéticas”, Norma Angélica Cuevas Velasco establece un diálogo con la crítica, en “La confesión narrada en el pensamiento literario de Ignacio Solares”, José Ángel Baños Saldaña ensaya sobre la tradición autoficcional, en “Tipología de las autopoéticas y análisis crítico: la poesía de Ángel González”, Bárbara Greco expone categorías analíticas de la microficción, en “El realismo en los microrrelatos de Manuel Moyano: Teatro de ceniza (2011)”, y Pablo Sol Mora discurre por las reflexiones de Borges respecto a la lectura y la escritura, en “El lector, distraído por la vanidad...?: crítica del lector en Ficciones de Borges”.

A partir de los tres ejes centrales, *Escrituras desbordadas. Variaciones sobre el pensamiento literario* ingresa al núcleo del misterio para desentrañar las variaciones de la materia lingüística que hace posible la creación de nuevas configuraciones del cosmos. Sin embargo, introducirse al estadio cronotópico de la literatura implica mudar de semblante, lo que implica, además de asumir la figura de lector, adoptar la de crítico. El ejercicio de lición deja de fungir como un acto de recepción estética para dar paso a la lectura en función del análisis. Esto no significa que quien lee bajo estas condiciones esté exento del goce estético de la lectura, pero añade a ello la impronta del pensamiento analítico al sumergirse en el andamiaje de estructuras literarias. Esta metamorfosis de lector a crítico es descrita por Roberto Bolaño (2004) en “La parte de los críticos”, primer libro de su novela *2666*:

Lo cierto es que tu sombra se pierde y tú, momentáneamente, la olvidas. Y así llegas, sin sombra, a una especie de escenario y te pones a traducir o a reinterpretar o a cantar la realidad. El escenario propiamente dicho es un proscenio y al fondo del proscenio hay un tubo enorme, algo así como una mina o la entrada a una mina de proporciones gigantescas. Digamos que es una caverna.


En ese sitio oscuro y singular de la caverna se encuentra la interpretación que el crítico decodifica del texto, decodificación a partir de las asociaciones con el entorno y las subjetividades que lo componen, como menciona Ricoeur (2022):

[La lectura supone] la intercepción por parte del texto de todas las relaciones con un mundo que se pueda mostrar y con subjetividades que puedan dialogar. Esta transferencia hacia el *lugar* del texto –lugar que es un no lugar– constituye un proyecto particular con respecto al texto, el de prolongar la suspensión de la relación referencial con el mundo y con el sujeto hablante. En este proyecto particular, el lector decide mantenerse en el *lugar del texto* y en la *clausura* de este lugar. Sobre la base de esta elección, el texto no tiene un afuera; no tiene más que un adentro.

Los ensayos coordinados por Norma Angélica Cuevas Velasco y Raquel Velasco en *Escrituras desbordadas. Variaciones sobre el pensamiento literario* ingresan a ese *lugar del texto*, pero no se clausuran en él. En cambio, descifran las intersecciones del desborde desde la propia interioridad de la palabra, exploran las fisuras, los cruzamientos, las sincronías, y muestran cómo el núcleo textual se expande por vericuetos inadvertidos. Ahí donde nuestros ojos observan el destello, la crítica será el telescopio para apreciar la estela. Será ese tubo lúgubre –como menciona Bolaño (2004)– donde nuestra sombra se pierde para dar paso al semblante crítico, para internarnos en la caverna de las significaciones, los sentidos y, acaso con suerte, de la interpretación precisa:

los intelectuales sin sombra están siempre de espaldas y, por lo tanto, a menos que tuvieran ojos en la nuca, les es imposible ver nada. Ellos sólo escuchan los ruidos que salen del fondo de la mina. Y

los traducen o reinterpretan o recrean. [...]. Emplean la retórica allí donde se intuye un huracán, tratan de ser elocuentes allí donde intuyen la furia desatada, procuran ceñirse a la disciplina de la métrica allí donde sólo queda un silencio ensordecedor e inútil.

Internarse en el fondo del sentido implica valentía, pues es complejo —o infructuoso, como señala Bolaño— hallar la métrica del silencio. No obstante, el crítico se sitúa en otro lugar, ajeno a su espacio, para analizar el universo del texto. Aunque utilice los mismos signos, el crítico encontrará otra significación, otras funciones y, pese a la traducción siempre imperfecta, es quien otorga a la tribu una nueva comprensión de aquellas inusitadas renovaciones del lenguaje. Es un descifrador de oráculos. Un lector de microcosmos. Un cazador de meteoritos que, ahí donde sólo observamos un sendero de piedras, logra intuir el origen del mundo interior. 

Iván López Renteral
Universidad Veracruzana, México

ivanrenteral@hotmail.com